

# MARGENS



Estudos de resistência  
frente à catástrofe e  
ao Estado de Exceção

**Editores do Dossiê:**

Abílio Pacheco de Souza (UNIFESSPA)

Arnaldo Franco Júnior (UNESP)

Hurley Vale Monteiro (UERR)



Foto: Augusto Sarmento-Pantoja



Margens: Revista Interdisciplinar | ISSN: 1806-0560 | e-ISSN: 1982-5374 | Vol. 16 | Nº 27 | Dez/2022

# MARGENS



## Estudos de resistência frente à catástrofe e ao Estado de Exceção

Editores do Dossiê:

Abílio Pacheco de Souza (UNIFESSPA)

Arnaldo Franco Júnior (UNESP)

Haurley Vale Monteiro (UERR)

Margens: Revista Interdisciplinar - Programa de Pós-Graduação em Cidades, Território e Identidades  
(PPGCITI) Campus Universitário de Abaetetuba/Baixo Tocantins/Universidade Federal do Pará  
Revista Margens – Vol. 16. N. 27 – Dez 2022

---

Emmanuel Zagury Tourinho	<i>Reitor da Universidade Federal do Pará</i>
Ana Aurea Barreto Maia	<i>Coordenadora do Campus de Abaetetuba</i>
Oswaldo dos Santos Barros	<i>Coordenador da DPPG</i>
Vivian da Silva Lobato	<i>Coordenadora do PPGCITI</i>
Augusto Sarmento-Pantoja (UFPA)	<i>Editor-Chefe</i>
Raimundo Hosana Negrão	<i>Secretaria</i>

---

---

<b>Equipe Editorial</b>	<b>Sessões da Revista</b>
-------------------------	---------------------------

---

Augusto Sarmento-Pantoja	Artigos, Margens das Artes, Tradução
Vivian da Silva Lobato	Iniciação Científica
Abílio Pacheco de Souza	Dossiê Estudos de resistência frente à catástrofe e ao
Arnaldo Franco Júnior	Estado de Exceção
Huarley Vale Monteiro	
Augusto Sarmento-Pantoja	<i>Projeto Gráfico</i>

---

---

<b>Comitê Científico</b>	<b>Instituição</b>
--------------------------	--------------------

---

Alberto Del Castillo Troncoso	Instituto Mora (IMORA), México
Anderson Ferrari	Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)
Bruno Pucci	Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Cláudia Maria Cunha	Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Cláudia Maria Ribeiro	Universidade Federal de Lavras (UFLA)
Constantina Xavier Filha	Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)
Daiana Nascimento dos Santos	Universidade de Playa Ancha, Chile
Elsa Peralta	Universidade de Lisboa, Portugal
Fernanda Wandere	Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Fernando Henrique Fogaça Carneiro	Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Geovana Ramo	Universidade Federal de Goiás (UFG)
Gonzalo Leiva Quijada	Universidad Adolfo Ibañez, Chile
Jaime Ginzburg	Universidade de São Paulo (USP)
Jean-Nöel Sanchez	Université de Strasbourg, França
Jorge Larrosa	Universidad de Barcelona, Espanha
Kênia Rios	Universidade Federal do Ceará
Lizandro Carlos Calegar	Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)
Mardônio Silva Guedes	<i>História/Arq. Pub. Ceará</i>
Márcio Danelon	Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
Mardônio Silva Guedes	Centro Universitário Farias Brito (CUFB)
Markus Klaus Schäffaue	Universität Hamburg, Alemanha
Olga Rodrigues Moraes Von Simson	Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Paul Michael Sneed	Seul National University, República da Coreia
Pablo Esteban Rodriguez	<i>Universidad de Buenos Aires, Argentina</i>
Rita Ribes	Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)
Roney Polato de Castro	Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)
Shara Jane Holanda Costa	Universidade Federal do Piauí (UFPI)
Teresa Basile	Universidade Nacional de La Plata, Argentina
Tiago Lemão	Universidade Católica de Pelotas (UCPel)
Walter Omar Kohan	Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Augusto Sarmiento-Pantoja  
(Org.)

Dossiê: Estudos de  
resistência frente à  
catástrofe e ao Estado de  
Exceção

UFPA  
Campus de Abaetetuba  
Dez/2022



Esta obra possui uma Licença

[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/13626>

<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v16i27.13626>



© Margens: Revista Interdisciplinar | EditorAbaeté | Universidade Federal do Pará

Projeto Visual: Augusto Sarmento-Pantoja

Projeto Gráfico: Augusto Sarmento-Pantoja

Revisão: Os autores

Diagramação: Augusto Sarmento-Pantoja

Indexado por:



Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)

Biblioteca Central/UFPA, Abaetetuba, PA

Margens – Revista Interdisciplinar do Programa de Pós-Graduação em Cidades, Territórios e Identidades (PPGCITI) - Campus Universitário de Abaetetuba/Baixo Tocantins/UFPA – V. 16. N. 27 – Dez/2022 – Abaetetuba /PA: UFPA, 2022.

Semestral Organizador: Augusto Sarmento-Pantoja. Publicações em edições temáticas; V.16.N. 27:Dossiê: Estudos de resistência frente à catástrofe e ao Estado de Exceção.

ISSN: 1806-0560 | e-ISSN: 1982-5374

Periódicos brasileiros. I. Universidade Federal do Pará (Campus Universitário de Abaetetuba/Baixo Tocantins) ISBN: 978-85-92786-40-3

CDD:B869.8



9

788592

786403

# SUMÁRIO

---

## *Editorial*

### EDITORIAL: NOVOS TEMPOS

Augusto Sarmento-Pantoja

11-13

## *Apresentação Dossiê*

### ESTUDOS DE RESISTÊNCIA FRENTE À CATÁSTROFE E AO ESTADO DE EXCEÇÃO

Abílio Pacheco de Souza (UNIFESSPA), Arnaldo FRANCO JUNIOR (UNESP), Huarley Vale Monteiro (UERR)

17-21

## *Dossiê: Estudos de resistência frente à catástrofe e ao Estado de Exceção*

### TROPICAL SOL DA LIBERDADE: RESISTÊNCIA A PARTIR DA PERIFERIA

Zuzana BURIANOVÁ (UPOL - República Tcheca)

23-41

### IMAGENS DA SECA NO CINEMA E A ELABORAÇÃO DE UMA MEMÓRIA DE VIOLÊNCIA

Anairan JERÔNIMO (IFMA), Augusto SARMENTO-PANTOJA (UFPA)

43-64

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

Arnaldo FRANCO JÚNIOR (UNESP)

65-80

### RESISTÊNCIA E CATÁSTROFE NA AMAZÔNIA CONTEMPORNEA: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DO CONTO MAMÍ TINHA RAZÃO, DE JOÃO MEIRELLES FILHO

Irisvaldo Laurindo de SOUZA (UFPA), Tânia SARMENTO-PANTOJA (UFPA)

81-96

### CINEMA E REPRESSÃO: A VONTADE DE VERDADE DE JAFAR PANAHI

Ramsés ALBERTONI (UFJF)

97-112

### MARGUERITE DURAS E O TESTEMUNHO DO IMPOSSÍVEL EM HIROSHIMA MON AMOUR

Isabela Magalhães BOSI (PUC-SP)

113-122

### RESISTÊNCIA, CONTRACULTURA E SOBREVIVÊNCIA: ARTISTAS BRASILEIROS EXILADOS EM LONDRES NOS ANOS 1970

Paulo BUNGART NETO (UFGD)

123-148

### A CULPA COMO REVERSO: A DESRESPONSABILIZAÇÃO DO ESTADO COM AS VÍTIMAS DA DITADURA MILITAR EM K. RELATO DE UMA BUSCA E OS VISITANTES, DE BERNARDO KUCINSKI

Lizandro Carlos CALEGARI (UFMS), Sandra de Fátima KALINOSKI (IFFar-FW, RS)

149-165

### AQUÍ NO HA PASADO NADA: REFLEXÕES SOBRE O AUTORITARISMO CHILENO

João Marcos Cilli de ARAÚJO (UNICAMP)

167-178

[QUE SUJEITOS SÃO CONDENADOS NESSE TRABALHO DE MEMÓRIA? INQUIETAÇÕES SOBRE PALAVRAS CRUZADAS, DE GUIOMAR DE GRAMMONT](#) 179-194

Luiza Helena Oliveira da SILVA (UFNT)

[O TEOR TESTEMUNHAL NA PEÇA TEATRAL “O ABAJUR LILÁS” DE PLÍNIO MARCOS](#) 195-203

Maria do Socorro Carmelo SOUSA (UNIFESSPA), Abílio Pacheco de SOUZA (UNIFESSPA)

[DA \(RE\)EXISTÊNCIA E LUGAR DE MEMÓRIA EM ANTES DO PASSADO. O SILÊNCIO QUE VEM DO ARAGUAIA.](#) 205-215

Deurilene Sousa SILVA (UFPA)

### *Artigos*

[AFRICAN WOMANISM: DESAFÍOS FRENTE A LA CONDICIÓN POSTCOLONIAL EN PURPLE HIBISCUS DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE](#) 219-234

Lilian Joscelyne Salinas HERRERA (ULPLA - Chile), Daiana Nascimento dos SANTOS (ULPLA - Chile)

[A VIDA NUA EM "O QUARTO DE DESPEJO" DE CAROLINA MARIA DE JESUS](#) 235-246

Bruna Escalante AYRES (UFPEL)

[RESISTÊNCIAS CLANDESTINAS](#) 247-261

Luana dos Santos RIBEIRO (UFPA), Augusto SARMENTO-PANTOJA (UFPA)

[BRAZIL'S AMAZON TO THE WORLD: PRESIDENT BOLSONARO'S DISCOURSE AT THE UNITED NATIONS GENERAL ASSEMBLY](#) 263-280

Juliana de Oliveira VICENTINI (USP), Luciana Miranda COSTA (UFRN), Odaléia Telles Marcondes Machado QUEIROZ (USP)

### *Iniciação Científica*

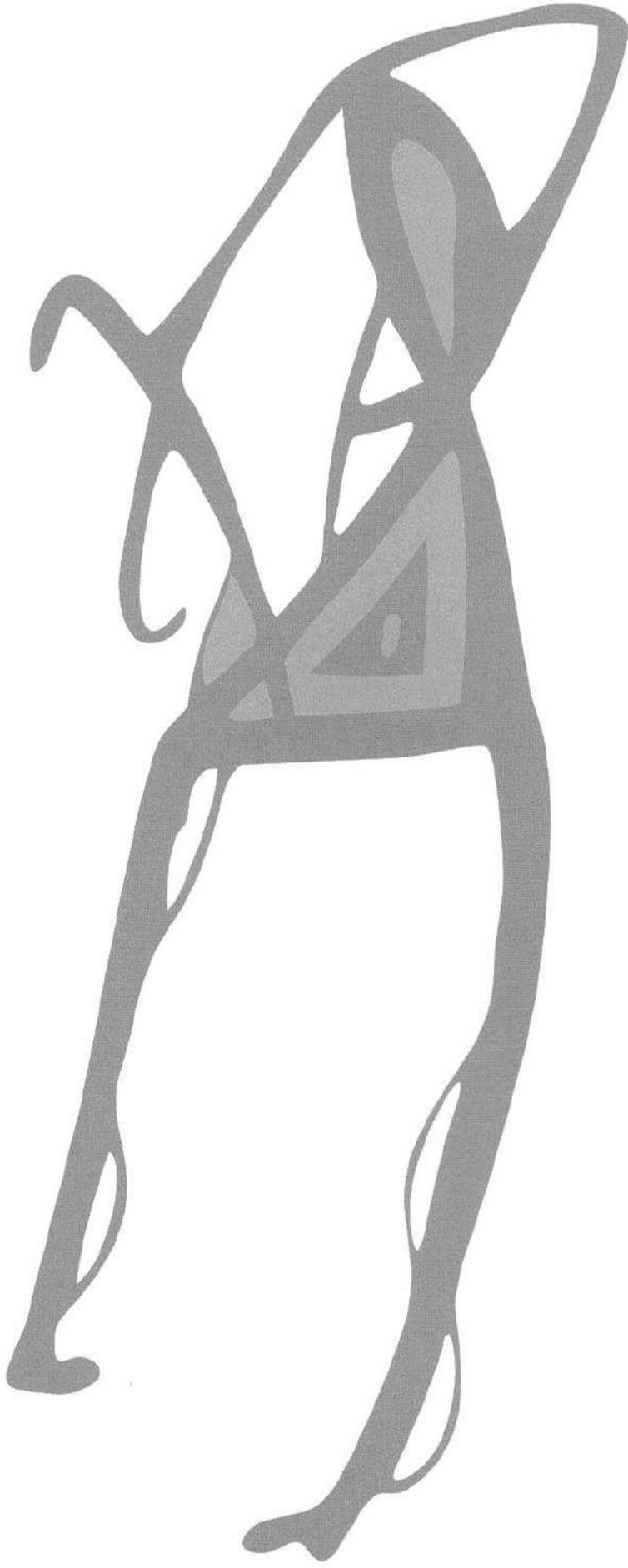
[OS PROCESSOS VERBAIS E SUAS PROJEÇÕES EM NOTÍCIAS DO G1 PARÁ SOBRE VIOLÊNCIA DOMÉSTICA DO ANO DE 2020 A 2021 NA PERSPECTIVA DA METAFUNÇÃO IDEACIONAL](#) 283-304

Bárbara Furtado PINHEIRO (UFPA), Rosângela do Socorro Nogueira de SOUSA (UFPA)

### *Margens das Artes*

[AI WEIWEI: RESISTÊNCIA DAS ARTE E O MATERIAL CULTURAL](#) 307-322

Ai WEIWEI (China), Augusto SARMENTO-PANTOJA (UFPA)



---

EDITORIAL







Esta obra possui uma Licença

[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/13627>

<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v16i27.13627>

Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | V. 16 | N. 27 | Dez, 2022, pp. 11-14



## EDITORIAL: NOVOS TEMPOS

## EDITORIAL: NUEVOS TIEMPOS

*PUBLISHER: NEW TIMES*

Augusto SARMENTO-PANTOJA    
Universidade Federal do Pará<sup>1</sup>

**Resumo:** Apresentação geral da composição do número a ser publicado, mostrando ao público as linhas editoriais e as especificidades do número temático. Neste número temos a contribuição como editores para o Dossiê: Estudos de resistência frente à catástrofe e ao Estado de Exceção, de três professores, que propuseram o dossiê, aprovado em chamada pública em 2021.

**Palavras-chave:** Margens. Editorial. Publicação

**Resumen:** Presentación general de la composición del número a publicar, mostrando al público las líneas editoriales y especificidades del número temático. En este número contamos con la contribución como editores al Dossier: Estudios de resistencia

ante la catástrofe y el Estado de Excepción, de tres profesores, quienes propusieron el dossier, aprobado en convocatoria pública en 2021.

**Palavras-chave:** Margens. Editorial. Publicación

**Abstract:** *General presentation of the composition of the issue to be published, showing the public the editorial lines and specificities of the thematic issue. In this issue we have the contribution as editors to the Dossier: Studies of resistance in the face of catastrophe and the State of Exception, by three professors, who proposed the dossier, approved in a public call in 2021.*

**Keywords:** *Margens. Editorial. Publication.*

<sup>1</sup> Editor-Chefe da Margens: Revista Interdisciplinar. E-mail: [revistamargens@ufpa.br](mailto:revistamargens@ufpa.br)

## NOVOS TEMPOS

O ano de 2022 termina com a esperança, que durante muito tempo tinha ficado esquecida, maculada pelo último governo presidencial, que em 2018 encheu de temores a milhares de pessoas que lutaram por anos a fio em nome dos direitos humanos, da educação, da ciência e da tecnologia. Passamos por grandes desafios, por conta da pandemia de Covid-19, que dizimou mais de 600 mil pessoas no Brasil, além da insistente ameaça de golpe de estado, assaltos econômicos e desestruturação das instituições públicas, em especial as universidades que tiveram seus orçamentos represados e reduzidos ano a pós anos.

Foi um ano de muita luta e a *Margens: Revista Interdisciplinar* lutou junto com milhares de pesquisadores e pesquisadoras, professores e professoras, alunos e alunas, servidores e servidoras, na importante missão de garantir a divulgação científica de qualidade, antirracista, antiterrorista, antipreconceitos, mostrando a todos o orgulho defender a pluralidade e o respeito com diversos campos do saber. Por isso, neste ano publicamos dois dossiês fundamentais, o primeiro V. 16, Nº 26, *Pesquisas em gênero, sexualidade e educação na perspectiva pós-estruturalista*. Quando pudemos pautar diversas temáticas fundamentais para as ciências sociais e as lutas pela igualdade de gênero e o respeito a pluralidade social.

Neste segundo semestre apresentamos um dossiê fundado no conceito de resistência, proposto por três professores brasileiros que trabalham bem de perto com a matéria da resistência política e das interações com a arte e a literatura, bem aos moldes do que se propõe a *Margens*, pois se coloca à comunidade acadêmica e não acadêmica não apenas como uma revista científica, mas também como uma possibilidade de debate artístico e cultural, de caráter interdisciplinar.

Desde que foi criada, no Campus de Abaetetuba, em 2004, nunca deixou de lado essas associações e se fez, desde sempre, uma voz de resistência, pois vem se fortalecendo como a primeira e mais importante revista científica interdisciplinar da região do Baixo Tocantins.

A voz de um novo tempo foi alardeada por conta da eleição de um novo governo que traz a esperança de vivermos em tempos mais felizes e com mais segurança e paz. Cheios de planos e conquistas, apesar de todas as dificuldades que tivemos temos que comemorar o novo ano e continuar a lutar pelo que acreditamos.

A revista *Margens*, tem orgulho de seu papel exercido nesses anos e como recompensa dos esforços realizados por todos aqueles e aquelas que passaram pela direção geral da revista agradeço o trabalho empreendido, que fizeram com que a *Margens*, pudesse ser mais bem classificada na última

avaliação Qualis. Uma revista que tem uma bela história de resistência e que se materializa com a avaliação no extrato A4, o que patenteia ao reconhecimento internacional e a referência nacional na divulgação científica.

Mas o caminho não acabou, nos próximos anos temos o desafio de manter os resultados obtidos na última avaliação e tentar voos mais ousados, que permitam que a Margens possa se tornar uma revista com mais citações e melhores sua performance nos indicadores internacionais, o que valorizará mais ainda o trabalho que foi desenvolvido até então.

Acreditar que a tormenta já passou e podemos navegar com melhores condições seria fundamental para que os ganhos sejam multiplicados e que no próximo quadriênio possamos festejar ainda mais os resultados futuros, para a valorização de uma universidade pública, de qualidade e com compromisso com sua sociedade.

Por isso a Margens se mantém na missão de ser um periódico científico semestral de acesso livre e gratuito, voltado a promover o debate, a construção do conhecimento e a veiculação da produção acadêmica relativa aos temas e problemas sejam eles ligados ao Baixo Tocantins, à Amazônia e ao Brasil e ao Mundo permeando seus volumes em diversos campos do saber, em especial, das Humanidades. O dossiê que estamos apresentando a vocês se trata de pesquisas nos campos das letras, história, literatura, cinema e arte.

O dossiê propõe estudos variados sobre a resistência em especial na relação entre literatura e cinema, mas como um território aberto à reflexão, buscando a interconexão de pesquisadoras e pesquisadores que atuam no Brasil e no exterior. O Dossiê, em questão, materializa este intento já que é resultado de uma chamada para receber propostas de Dossiê, em 2021. Gerando este volume, pensado por pesquisadores de três instituições brasileiras, a saber: a Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA), a Universidade Estadual Paulista (UNESP) e a Universidade Estadual de Roraima (UERR). De modo particular agradecemos ao incasável trabalho dos professores Abílio Pacheco de Souza, Arnaldo Franco Júnior e Huarley Vale Monteiro, que nos presentearam com um dossiê potente e necessário, com pesquisas sobre diversas obras literárias, teatrais, cinematográficas e jornalística.

No caminho de propor uma articulação entre esse fantástico dossiê, a Margens se esforçou para que houvesse uma íntima articulação entre os temas debatidos nos artigos, a capa, que hoje conta com uma intervenção fotográfica feita por mim em um ensaio interessante sobre a resistência cultural tomando a exposição de Ai Weiwei, expoente artista plástico que é um defensor das causas

humanitárias e que põe sua arte a serviço da denúncia de diversas formas de desrespeitos contra os mais vulneráveis.

O papel desse artista vem sendo amplamente divulgado em várias instâncias sociais e reverbera as intenções do dossiê de se fazer uma experiência de resistência, que alcança o campo da visualidade. Mesmo que muitas vezes elas estejam nas margens. Procuramos fazer com a leitura represente os anseios revolucionários de milhares de pessoas que buscam sua emancipação.

Os ventos do norte, do sul, do leste e do oeste nos trazem boas novas, caminhos por onde a ciência precisa passar e se alimentar para que a produção científica resista, mesmo sabendo das dificuldades que ainda existem, como a falta de financiamento específico para manter funcionários e bolsistas para garantir a continuidade do trabalho que a Margens vem desenvolvendo ao longo desses anos, acreditamos que os anos que viram possam prenunciar novos tempos, com mais oportunidades e melhores condições de trabalho.

Entretanto sabemos que não será uma tarefa fácil, nem muito menos tranquila, pois a divulgação científica, nem sempre é percebida como prioritária e, por isso, são deixadas de lado e, em alguns casos desvalorizada. Mas vamos continuar com o mesmo ímpeto e com esperança de que dias melhores virão.

Finalizamos este prólogo com um convite aos leitores que aproveitem profundamente este dossiê. Ao mesmo tempo, convidamos colaborar com nossa revista no sentido divulgar os textos e se incentivarem a publicar conosco. A Margens busca fomentar a produção e a divulgação do conhecimento afim de consolidar a pesquisa. Por isso, nossa revista publica artigos, oriundos de dossiês temáticos ou de publicações independentes, entrevistas, resenhas e textos de Iniciação Científica que resultem de estudos e pesquisas concluídas ou em desenvolvimento. Venha publicar conosco!

Augusto Sarmiento-Pantoja  
Editor Chefe da Margens: Revista Interdisciplinar  
Abaetetuba-PA, dezembro de 2022.



---

DOSSIÊ: ESTUDOS DE RESISTÊNCIA FRENTE À CATÁSTROFE E AO ESTADO DE EXCEÇÃO





Esta obra possui uma Licença

[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/13628>

<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v16i27.13628>

Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | V. 16 | N. 27 | Dez. 2022, pp. 17-21



## ESTUDOS DE RESISTÊNCIA FRENTE À CATÁSTROFE E AO ESTADO DE EXCEÇÃO *RESISTANCE STUDIES IN THE FRONT OF CATASTROPHE AND THE STATE OF EXCEPTION*

Abílio Pacheco de SOUZA  

Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará - UNIFESSPA <sup>1</sup>

Arnaldo FRANCO JÚNIOR  

Universidade Estadual Paulista – UNESP <sup>2</sup>

Huarley Vale MONTEIRO  

Universidade Estadual de Roraima - UERR <sup>3</sup>

**Resumo:** A chamada para este dossiê começou maio de 2021 quando mais de 350 mil mortos pela COVID-19 no Brasil. As ações do governo foram irresponsáveis e ineficientes, um descaso com vida humana. com incentivo o uso de armas e apologia à ditadura militar, desrespeitando indígenas, mulheres, quilombolas e um graves atentados ao meio ambiente. A chamada dialogava com estas questões em busca de consolidar, disseminar e interconectar o conhecimento científico em pesquisas envoltas pelo compromisso social, em oposição ao pensamento extremista que circulava (e ainda circula) no país e que tentou institucionalizar a violência e obstruir o conhecimento crítico, diante dos silenciamentos impostos em várias esferas: na cultura, na educação, no social e no político.

**Resumen:** La convocatoria de este dossier comenzó en mayo de 2021 cuando más de 350.000 personas murieron por COVID-19 en Brasil. Las acciones del gobierno fueron irresponsables e ineficientes, un desprecio por la vida humana. incentivo al uso de las armas y apología de la dictadura militar, irrespeto a los indígenas, mujeres, quilombolas y graves atentados al medio ambiente. La convocatoria dialogó con estos

interrogantes en busca de consolidar, difundir e interconectar el conocimiento científico en la investigación rodeada de compromiso social, en oposición al pensamiento extremista que circulaba (y circula) en el país y que pretendía institucionalizar la violencia y entorpecer el conocimiento crítico, ante el silenciamiento impuesto en varios ámbitos: cultural, educativo, social y político.

**Abstract:** *The call for this dossier began in May 2021 when more than 350,000 people died from COVID-19 in Brazil. The government's actions were irresponsible and inefficient, a disregard for human life. encouraging the use of weapons and apology for the military dictatorship, disrespecting Indigenous people, women, quilombolas and serious attacks on the environment. The call dialogued with these questions in search of consolidating, disseminating and interconnecting scientific knowledge in research surrounded by social commitment, in opposition to the extremist thinking that circulated (and still circulates) in the country and that tried to institutionalize violence and obstruct critical knowledge, before the silencing imposed in several spheres: in culture, education, social and political.*

<sup>1</sup> Doutor em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária (UNICAMP), com estágio sanduíche na Universidade Livre de Berlin (Freie Universität Berlin). Professor de Literatura na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. *E-mail:* abiliopacheco@unifesspa.edu.br

<sup>2</sup> 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

<sup>3</sup> Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Docente de Literatura da Universidade Estadual de Roraima-UERR. *E-mail:* mdmvale72@gmail.com

## APRESENTAÇÃO

Depois do mar bravio, das tormentas e das tempestades, bonança, sol no horizonte e águas calmas. Esta imagem faz parte do imaginário de muitos que assistiram filmes com naufrágios. Integra de algum modo a imagem que vem colada a um conhecido provérbio. É esta imagem que algumas vezes alegoriza as pós-catástrofes históricas, como se depois de regimes políticos que tinham como princípio a destruição, o extermínio e o aniquilamento tudo se resolvesse como num simples passe de mágica. O processo histórico, sobretudo dos oprimidos, nos ensina que após a tempestade, cacos de navios, corpos de mortos, vazios de desaparecidos e velas rasgadas vagam pelas águas. Muita luta. Muito luto. E muita luta para ser ter um luto.

A chamada para este dossiê começou a circular em maio de 2021. À época mais de 350 mil mortos pela COVID-19 no Brasil. Além do vírus, assistíamos ao pior governo da nossa jovem democracia. Assistíamos ao descaso com vida humana, a irresponsabilidade e ineficiência ante a uma grave crise sanitária. Para além disso, uma governança que incentivava o uso de armas, que fazia apologia à ditadura militar, que não respeitava indígenas, mulheres, quilombolas e promovia um dos mais graves atentados ao meio ambiente. A chamada dialogava com estas questões presentes, pois o dossiê se apresentava também como “um esforço de consolidação, disseminação e interconexão do conhecimento científico no tocante às pesquisas pautadas pelo compromisso social” em oposição ao pensamento extremista que circulava (e ainda circula) no país e que tentava idealizar a violência institucional obstruindo “o conhecimento crítico [...] e silenciando suas reverberações nas esferas cultural, educacional, social e política”.

Os primeiros textos que integraram a proposição deste dossiê são resultado de trabalhos apresentados no VII SELCIR - Seminário Internacional Literatura e Cinema de Resistência, um evento itinerante criado em 2008 organizado pelo Grupo de Pesquisa NARRARES – Narrativa de Resistência. A primeira edição deste evento contou com professores de três instituições de ensino superior do estado do Pará: UFPA, UEPA e IFPA. Seu objetivo central ao longo de todos estes anos têm sido o “de debater o entrecruzamento entre os estudos sobre Literatura, Cinema, Resistência, Estética, Autoritarismo, Memória e Testemunho” colaborando assim “com o desenvolvimento da divulgação científica e intelectual tanto da área de Letras, quanto em arte, estética e política” (conforme o site do SELCIR). Em 2012, o evento se tornou nacional reunindo pesquisadores do Brasil, Argentina e Chile e em 2018 foi realizado em Santiago, no sob a tutela da Faculdade de Estética da Pontifícia Universidade Católica do Chile. A edição mais recente seria organizada em Portugal, mas, devido a pandemia do novo coronavírus, foi realizado via Youtube (todas as

apresentações estão disponíveis no canal [www.youtube.com/@Selcir2022](http://www.youtube.com/@Selcir2022)). Parte dos trabalhos deste dossiê foram apresentados no SELCIR 2020, e a outra parte são trabalhos que atenderam a chamada para publicação.

Este dossiê, intitulado *Estudos de resistência frente à catástrofe e ao estado de exceção* surgiu da necessidade de fortalecer pesquisas sobre as formas de resistência em diferentes linhas de atuação que se afirmam no campo dos estudos artísticos e literários. Buscamos reunir textos de pesquisadores que colaborem com a qualificação e o desenvolvimento da divulgação científica e intelectual em processos dialógicos entre as áreas de História, Filosofia, Psicanálise, Cinema, Artes Visuais e Literatura. Isto se afirma em razão das significativas reflexões sobre as formas contrárias ao totalitarismo, autoritarismo e outras formas de opressão. As categorias Resistência e Testemunho se fazem presentes em estudos de diversos autores, como Alfredo Bosi, Augusto Sarmiento-Pantoja, Bárbara Harlow, Giorgio Agamben, Jaime Ginzburg, Márcio Seligmann-Silva, Michel Foucault, Paul Ricœur, Tânia Sarmiento-Pantoja, Theodor Adorno, Tzvetan Todorov, Walter Benjamin, que têm apresentado ampla inserção teórico-crítica, em investigações pertinentes aos Estudos Culturais, à Crítica Sociológica, ao Materialismo Histórico e à Análise do Discurso. Essa mobilidade por abordagens teórico-metodológicas diferenciadas é uma consequência dos princípios e razões que regem as categorias Resistência e Testemunho: a necessidade de oposição a forças que tentam a todo custo e das mais variadas formas domesticar, subjugar, submeter, massacrar, destruir. As lutas pela liberdade, pelos direitos humanos e civis fundamentais, por justiça e dignidade são imperativos que compõem o núcleo especulativo da Resistência, pois a categoria oferece muitas possibilidades de reflexão sobre o autoritarismo relacionado aos Estados de Exceção, como é o caso das Ditaduras.

Refletindo sobre a resistência no romance de Ana Maria Machado, Zuzana Burianová, da Palacký University Olomouc – UPOL (República Tcheca), analisa vias alternativas de resistência a partir das personagens indiretamente engajadas na luta armada. O texto, intitulado “Tropical Sol da Liberdade: resistência a partir da periferia”, analisa perspectivas ex-cêntricas, a problemática do gênero e se detém no olhar feminino e nos temas da casa e da natureza.

O texto de Anairan Jerônimo e Augusto Sarmiento-Pantoja, *Imagens da Seca no Cinema e a Elaboração de uma Memória de Violência*, compara a construção imagético-discursiva do sujeito castigado pela seca através das imagens dos protagonistas dos filmes *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos (1963) e *Morte e Vida Severina*, de Zelito Viana (1977). O artigo discute ainda a incapacidade do estado em lidar com desastres como a seca, a reelaboração da memória da violência e a intraduzibilidade do trauma.

No texto Literatura e Cinema no Conto “Escola de Heróis”, de Idelma Ribeiro de Faria, Arnaldo Franco Júnior, discute a forma como a crítica ao militarismo pode ser percebido na incorporação de procedimentos próprios de narrativas cinematográficas à narração do “Escola de heróis”, da escritora paulista Idelma Ribeiro de Faria.

O sujeito amazônico, seu universo de águas e as relações sociais implicadas são o enfoque principal do artigo “Resistência e Catástrofe na Amazônia Contemporânea: uma análise discursiva do conto Mamí Tinha Razão, de João Meirelles Filho”, de autoria de Irisvaldo (Iran) de Souza e Tânia Sarmiento-Pantoja. As injustiças sociais, as relações conflitivas e o sujeito fraturado são analisados a partir da sua relação com a enchente que, na narrativa, inunda Belém e proximidades. À catástrofe natural soma-se a catástrofe social que se articulam através da alegorização da realidade da região.

Ramisés Albertoni, em “Cinema e Repressão: a vontade de verdade de Jafar Panahi”, discorre sobre o realismo restitutivo, uma nova modalidade de realismo do cinema iraniano constituído por “ficções documentais”. No artigo, é analisado o filme *In film nist* (2011), do cineasta iraniano Jafar Panahi, película de ousadia e resistência frente ao silenciamento que o artista sofreu por parte do governo do Irã.

20

A catástrofe nuclear em Hiroshima e a impossibilidade de testemunhar a tragédia são os pontos-chave do texto “Marguerite Duras e o Testemunho do Impossível em Hiroshima Mon Amour”, de Isabela Magalhães Bosi. No texto, são debatidos os limites da representação da literatura e do cinema, a partir de uma abordagem através da teoria testemunho segundo Márcio Seligmann-Silva.

Durante períodos de exceção política, exilar-se é uma constante para aqueles que estão na oposição ou na resistência. Seja o exílio voluntário, seja o exílio forçado. No Brasil das décadas de 1960 e 1970 não foi diferente. Os testemunhos de Antonio Bivar (*Verdes vales do fim do mundo*, 1984); Caetano Veloso (*Verdade tropical*, 1997); e Caio Fernando Abreu (*Estranhos estrangeiros*, 1996; *Cartas*, 2002; e *Ovelhas negras*, 2009, dentre outros), são analisados no artigo de Paulo Bungart Neto, intitulado “Resistência, Contracultura e Sobrevivência: Artistas Brasileiros Exilados em Londres nos Anos 1970”.

A partir dos pressupostos teóricos de Sigmund Freud, Cathy Caruth, Giorgio Agamben e Márcio Seligmann-Silva, Lizandro Carlos Calegari e Sandra de Fátima Kalinoski, no texto intitulado “Culpa como reverso: a desresponsabilização do estado com as vítimas da ditadura militar em *K. Relato De Uma Busca e Os Visitantes*, de Bernardo Kucinski” analisam a culpa como sentimento que

atravessa o pai de Ana Rosa. A violência do estado, a arbitrariedade e a impunidade também são elementos importantes nesta reflexão.

Em 2019, protestos eclodiram pelas ruas do Chile exigindo nova constituição. Logo, o debate sobre a memória da ditadura chilena vieram à tona. João Marcos Cilli de Araújo, no artigo “*Aquí no ha Pasado Nada: reflexões sobre o autoritarismo chileno*”, apresenta uma leitura do filme citado no título do texto, relacionando o enredo da narrativa a uma reflexão relacionando cinema e memória sobre a permanência quase fantasmática do autoritarismo chileno contemporâneo que remota tanto à ditadura quanto à escravidão e ao genocídio dos povos originários.

A impunidade diante dos crimes cometidos durante a ditadura é tema comum na literatura de testemunho, cujos textos costumam pautar os responsáveis diante do tribunal da história. Luiza Helena Oliveira da Silva, no artigo “*Que sujeitos são condenados nesse trabalho de memória? Inquietações sobre Palavras Cruzadas, de Guiomar de Grammont*” lança uma pergunta e uma hipótese muito relevante na análise do romance da autora mineira: na tentativa de alcançar muitas vozes, algumas narrativas, como a analisada, não podem mais alinhar-se aos criminosos e condenando os militantes.

O contexto histórico da década de 1960 no Brasil e a representação da mulher subjugada são analisados a partir do teor testemunhal no roteiro da peça de Plínio Marcos. O artigo intitulado “*O teor testemunhal na peça teatral “O Abajur Lilás”, de Plínio Marcos*”, redigido por Maria do Socorro Camelo Sousa e Abílio Pacheco de Souza, analisa ainda o testemunho que surge dos traumas decorrentes das ações desencadeadas por regimes de exceção.

A reflexão sobre o testemunho da Guerrilha do Araguaia também é tema do artigo de Deurilene Sousa Silva, intitulado “*Da (re)existência e lugar de memória em Antes do Passado, o silêncio que vem do Araguaia*”. O texto centraliza a discussão sobre o impacto na vida dos familiares causado pela estratégia de aniquilamento dos corpos e de apagamento de vestígios dos militantes do PCdoB e propõe, para o testemunho da escritora gaúcha, um debate sobre o livro como objeto de ritualização da memória e de ativação da afetividade.





Esta obra possui uma Licença

Submissão: 02/10/2021 | 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/11087>

<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v16i27.11087>

Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | V. 16 | N. 27 | Dez, 2022, pp. 23-41



## **TROPICAL SOL DA LIBERDADE: RESISTÊNCIA A PARTIR DA PERIFERIA<sup>1</sup>** **TROPICAL SOL DA LIBERDADE: RESISTANCE FROM THE PERIPHERY**

Zuzana BURIANOVÁ  

Palacký University Olomouc – UPOL (República Tcheca)<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente artigo examina a representação da resistência contra a ditadura militar brasileira no romance *Tropical sol da liberdade* (1988), de Ana Maria Machado, com o objetivo de analisar as diferentes perspectivas periféricas que a narrativa adota. Primeiro, o texto discute a ótica das personagens que não se engajaram diretamente na luta armada, optando por outras vias de resistência. A seguir, chama atenção para a problemática do gênero de testemunho, cuja objetividade é questionada pela protagonista do romance. Por último, debruça-se sobre o olhar feminino, que se associa, entre outros, aos temas da casa e da natureza. Através da análise das perspectivas “ex-cêntricas” apresentadas nesta obra, o artigo destaca a sua posição específica no contexto da narrativa brasileira da época que tematiza o regime militar.

**Palavras-chave:** Romance. Ditadura militar. Resistência. Periferia. Perspectiva feminina.

**Abstract:** *This article examines the representation of the resistance against the Brazilian military dictatorship in Ana Maria Machado’s novel Tropical Sol da Liberdade (1988), aiming to provide an analysis of the different peripheral perspectives offered by the author. First, the text discusses the vision of those characters who did not directly engage in the armed struggle, choosing other ways of resistance. Next, attention is given to the problem of the genre of testimony whose objectivity is questioned by the protagonist of the novel. Finally, the article focuses on the female perspective associated, among others, with the themes of house and nature. Through the analysis of the “ex-centric” views presented in Machado’s novel, the text demonstrates its specific position in the context of the Brazilian narrative prose of that period dealing with the military regime.*

**Keywords:** *Novel. Military dictatorship. Resistance. Periphery. Female perspective.*

<sup>1</sup> O artigo foi criado no âmbito do apoio do Ministério da Educação Tcheca à Universidade Palacký em Olomouc (IGA\_FF\_2021\_022).

<sup>2</sup> Doutora em Literaturas Românicas pela Universidade Carolina em Praga. É professora de Literaturas Lusófonas na Faculdade de Letras da Universidade Palacký em Olomouc, na República Tcheca. E-mail: zburianova@post.cz

*Sente na frente da máquina e comece a contar.  
Da turma que estava no olho do rodão, no  
vértice do furacão, já teve muita gente contando,  
dando depoimento. Conta o teu lado, Lena. Isso  
que você está chamando de visão da periferia.*

Ana Maria Machado (2005, p. 41)

## INTRODUÇÃO

O romance *Tropical sol da liberdade (TSL)*, da escritora, jornalista e renomada autora da narrativa infantojuvenil Ana Maria Machado (\*1941), ocupa um lugar específico na produção literária sobre o período da ditadura militar brasileira. Iniciado na primeira metade dos anos 80 e publicado em 1988, o livro insere-se no contexto cultural quando, após a Anistia de 1979, começaram a surgir obras que denunciavam as práticas do regime militar, nomeadamente a narrativa de teor testemunhal que apresentava memórias de ex-militantes. Embora no romance de Ana Maria Machado se manifestem traços semelhantes com essa vertente literária – ele evoca pormenorizadamente os principais acontecimentos do final da década de 60, contém elementos autobiográficos e dá uma visão fortemente crítica do regime ditatorial –, adota uma perspectiva que até então tinha sido pouco comum nas obras que tematizavam os anos de chumbo. Conta a história recente do país a partir de uma ótica “ex-cêntrica”, de periferia, ou, mais precisamente, de várias periferias.

A perspectiva periférica, que tem sido mais frequentemente analisada pela crítica em relação a *TSL*, é a dos exilados. O exílio representa um dos temas mais salientes deste livro, tendo levado Eurídice Figueiredo a caracterizá-lo, junto com *Amores exilados* de Godofredo de Oliveira Neto, como “romances sobre exílio e retorno ao país natal” (FIGUEIREDO, 2017, p. 78). O objetivo do presente texto, porém, será analisar outros olhares periféricos que o romance de Ana Maria Machado apresenta. Concretamente, abordará a visão das personagens que não participaram diretamente da resistência armada, o discurso metaliterário que problematiza a representação testemunhal, e a perspectiva feminina, que traz à tona outros temas pouco tratados na narrativa da época.

A diferente abordagem do passado ditatorial que *TSL* evidencia talvez possa ser, até certo ponto, explicada pela sua origem. Embora o romance pertença às obras de ficção mais citadas sobre o regime militar brasileiro, não foi no início concebido como uma obra ideologicamente engajada. Em uma entrevista, Ana Maria Machado, que na época da ditadura começara a dedicar-se, devido à

censura, à criação para o público infantojuvenil, esclareceu que a sua intenção original não foi escrever sobre a política:

Quis falar da amendoeira, das formigas, do mar, da onda batendo. Aí começam as lembranças da casa e aí entra tudo. Acho que o ser humano, vivendo na sociedade, é político. Como eu vivi um momento de ditadura, havia uma preeminência de se falar em liberdade (MACHADO, 2010).

Filha do jornalista e político Mário de Sousa Martins, cujo mandato de senador foi cassado após o AI-5, e irmã do jornalista Franklin Martins, a autora acabou por deixar-se inspirar no romance por vários acontecimentos da sua vida e por histórias de pessoas reais. Foi sobretudo a militância e a clandestinidade do irmão que, sob o codinome Valdir, participou em setembro de 1969 do sequestro do embaixador norte-americano, que levou à libertação de quinze prisioneiros políticos. O irmão, que foi o principal idealizador do manifesto dos sequestradores apresentado na mídia, depois conseguiu exilar-se, voltando ao Brasil só depois da Anistia. Além desses acontecimentos, encontram-se outros motivos autobiográficos no livro, tais como a prisão da autora, o seu exílio em França e o retorno ao Brasil, na primeira metade dos anos 70.

O romance, cujo presente de enunciação está situado nos primeiros anos após a queda do regime, volta ao tempo ditatorial em forma de memórias das suas personagens. A protagonista Helena Maria, chamada de Lena, pode ser considerada uma espécie de *alter ego* da autora. Jornalista que, devido ao engajamento político do irmão, viveu durante a ditadura alguns anos em Paris, ela vem passar uma temporada na casa à beira-mar da sua mãe, Amália. Durante a sua estada ela tenta recuperar-se de um problema de saúde e encontrar forças psíquicas para lidar com uma crise no relacionamento amoroso. Durante o convívio as duas mulheres conseguem fortalecer a sua relação, relembram os anos de chumbo e tecem reflexões acerca das suas vidas e da situação no país.

## NA MARGEM DO FURACÃO

A primeira perspectiva periférica, que vamos abordar no romance, é a das pessoas que não se encontravam na primeira linha da resistência contra o regime. Anuncia-se explicitamente já no início do romance, na conversa de Lena com Honório, um amigo ex-militante. Ele propõe-lhe que escreva um depoimento sobre a época da ditadura a partir da sua experiência da “garotinha classe média, universitária, Zona Sul do Rio”, mostrando “em que medida uma ação que [ela] não escolheu afetou a sua vida” (MACHADO, 2005, p. 39, 41).

A protagonista representa uma mulher da burguesia intelectual que não se envolveu diretamente na luta armada – pela qual optaram muitos dos seus próximos –, por preferir outros meios de resistência. Ela própria, que se engajava através do seu trabalho de jornalista, diz a esse respeito:

eu não tinha escolhido aquilo. E cada vez mais descobria que não tinha escolha, tinha que continuar, seguir em frente, porque também tinha certeza de não ter escolhido a neutralidade, de jeito nenhum, eu estava o tempo todo supersolidária com vocês. Mas era mesmo a única coisa que me restava, a solidariedade... Porque eu não queria andar pelo caminho de vocês. Só que não havia outro “(MACHADO, 2005, p. 40).

A sua fala alude, de fato, ao dilema vivido por artistas e intelectuais em relação ao modo de participação na luta contra a ditadura, que se observava com frequência na classe média brasileira após o golpe. Esse dilema foi documentado também na produção cultural da época. Como apontou Renato Franco, nos anos 1967-1968 a cultura brasileira radicalizou-se politicamente, passando “a tematizar aquela que seria a questão básica: a revisão do papel do intelectual (e do artista) que, por sua vez, implicava a tematização da sua própria conversão – ou a do escritor – em militante político revolucionário” (FRANCO, 1998, p. 46). Se o dilema entre “a pena e o fuzil”, como o chamou Marcelo Ridenti (RIDENTI, 2007), e o eventual engajamento do intelectual brasileiro na resistência armada foram captados em várias obras da segunda metade dos anos 60,<sup>3</sup> na narrativa das décadas de 70 e 80 aparecia cada vez mais não apenas a denúncia das arbitrariedades do regime, mas também o questionamento da própria luta armada,<sup>4</sup> que coincidia com o processo de autocrítica que ocorria dentro das organizações de esquerda.

No romance de Ana Maria Machado podemos observar uma certa compreensão de ambas as posições. Lena, por um lado, rejeitou o caminho da resistência armada, que o irmão e outros colegas dela escolheram, talvez pelo perigo que trazia e, provavelmente, também pela violência que representava. Isso pode ser deduzido da cena em que ela pergunta, posteriormente, ao seu irmão se os sequestradores teriam assassinado o embaixador norte-americano caso o governo militar não tivesse cedido às suas exigências (MACHADO, 2005, p. 335). Por outro lado, ela simpatizava com a causa dos militantes e dava apoio logístico ao irmão, concebendo a luta armada como uma resposta à violência do Estado. A sua posição é claramente expressa na conversa com Barros, um colega de

<sup>3</sup> Como exemplos, Renato Franco menciona os romances *Quarup* (1967), de Antonio Callado, e *Pessach: a travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony, e os filmes *O desafio* (1965), de Paulo Cezar Saraceni, e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha (Cf. FRANCO, 1998, p. 46).

<sup>4</sup> Esta tendência pode ser vista, por exemplo, nas obras *Bar Don Juan* (1972), de Antonio Callado, *O que é isso, companheiro* (1979), de Alfredo Gabeira, *Stella Manhattan* (1985), de Silviano Santiago, e outros.

trabalho, que lhe tenta explicar como é capaz de, por um lado, ajudar um amigo guerrilheiro (Honório) e, por outro lado, manter amizade com um torturador:

- Tanto ele como o Honório são patriotas, cada um à sua moda. [...] Todos dois ficam impacientes para dar um jeito no que está errado em nossa terra. Um achou que o terrorismo cortava caminho. Outro achou que a tortura era um jeito de salvar vidas. [...]
- Barros, nada justifica a tortura. Nada mesmo. Nenhum raciocínio, por mais tortuoso que seja. E o que você está chamando de terrorismo, para começar, não é terrorismo, é luta armada, guerrilha urbana, sei lá... Terrorismo é espalhar o terror, atingir inocentes, gente indefesa, partir para a violência enquanto existem outras formas de protesto, imprensa livre, parlamento funcionando, liberdade de reunião e manifestação, direito de greve, um monte de coisas... (MACHADO, 2005, p. 47)

A protagonista nesta conversa reflete sobre o uso de violência pelas organizações militantes – fato que continua a causar, ainda hoje, muita controvérsia na opinião pública. Ela destaca a diferença entre a violência usada pelos grupos de resistência e aquela praticada pelas forças de repressão, no mesmo sentido como esta diferença foi defendida, por exemplo, por Jacob Gorender, no seu estudo sobre a ação dos grupos armados de esquerda, entre 1968 e 1975:

Organizações de esquerda praticaram atos aqui expostos sem subterfúgios: atentados a bombas e armas de fogo, assaltos a bancos, sequestros de diplomatas e de aviões, matança de vigilantes, policiais e elementos das **Forças Armadas**, justicamento de inimigos, guerrilha urbana e rural.

Se quiser compreendê-la na perspectiva da sua história, a esquerda deve assumir a violência que praticou. O que em absoluto fundamenta a conclusão enganosa e vulgar de que houve violência de parte a parte e, uns pelos outros, as culpas se comensam. [...] A violência original é a do opressor, porque inexistiu opressão sem violência cotidiana incessante. A ditadura militar deu forma extremada à violência do opressor. A violência do oprimido veio como resposta (GORENDER, 1987, p. 235).

O romance de Ana Maria Machado mostra que as pessoas “na margem do furacão”, que não faziam parte de nenhuma organização militante, como a protagonista, podiam estar, paradoxalmente, ainda mais vulneráveis à repressão. Primeiro, devido a uma certa ingenuidade e ao desconhecimento do perigo, como fica evidente, por exemplo, da cena em que o irmão tem que explicar a Lena a gravidade da situação logo após a proclamação do AI-5, para fazê-la agir e esconder o material comprometedor (cf. MACHADO, 2005, p. 211-217). Segundo, pelo motivo de não pertencerem a nenhuma rede de apoio, como a protagonista evoca: “Eu tinha a impressão de que estava na periferia de tudo o que acontecia de mais arriscado. Eu corria os mesmos perigos de quem estava no centro. Talvez até mais. Porque eu não tinha nenhum esquema de proteção” (MACHADO, 2005, p. 40).

Não sabendo até onde a repressão poderia ir depois do AI-5, sobretudo após o sequestro do embaixador norte-americano, as pessoas próximas dos militantes viviam em angústia e alerta

permanente, como transparece das dúvidas da protagonista: “Qual era o tamanho do perigo real? Em que medida estavam realmente ameaçadas as pessoas que não faziam nada, que apenas davam um apoio aqui ou ali?” (MACHADO, 2005, p. 274) Finalmente, tendo sido interrogada e posta sob a contínua vigilância da polícia, que assim queria chegar ao paradeiro do seu irmão, Lena e o marido decidiram emigrar para França.

## A PROBLEMATIZAÇÃO DO TESTEMUNHO

Em *TSL* encontramos muitas referências a fatos históricos, sobretudo nas conversas da protagonista com a sua mãe. Apesar disso, não se trata de um depoimento, mas de uma obra de ficção em que a história se entrelaça com a imaginação. As razões de a autora optar pelo gênero romanesco, em vez de um texto puramente autobiográfico e testemunhal, como era comum na narrativa da época, são expostas nas reflexões metaliterárias da protagonista acerca da criação da própria obra, na qual ela pretende captar o período ditatorial. Como apontou Eurídice Figueiredo, o uso desta técnica de *mise-en-abyme* pela autora “reforça a leitura autobiográfica que se faz” (FIGUEIREDO, 2017, p. 81).

28

Lena rejeita a ideia, sugerida por Honório, de escrever um depoimento no qual narre os fatos reais que viveu, e em vez disso decide criar uma peça de teatro. Ela defende a impossibilidade de o autor se manter objetivo e de evitar uma visão particular dos acontecimentos no ato de criação:

Acho mais honesto assumir logo que essa história de depoimento pessoal é uma ficção, uma parte do gênero romanesco, se é que isso existe em literatura, assim, com esse nome. Quer dizer, uma maneira inventada de contar as coisas, fazendo de conta que elas aconteceram assim, mas não aconteceram. [...] É mais honesto reconhecer logo que não se vai contar a verdade e partir para uma narrativa de ficção, misturar personagens, fundir situações, inventar coisas novas, cortar o que não interessa. (MACHADO, 2005, p. 38, 39).

Nessa observação a protagonista de fato aponta para algumas aporias da narrativa testemunhal, que se difundiu na América Latina a partir dos anos 70, institucionalizando-se nos países hispânicos em forma do gênero *testimonio*. Como explica Seligmann-Silva, o testemunho enfatiza a fidelidade ao real, a exemplaridade e o caráter não-fictício e, embora mantenha vários pontos de contato com o testemunho da Shoah, que o antecedeu na Europa e nos Estados Unidos, apresenta algumas diferenças:

Este gênero estabelece-se paradoxalmente como uma literatura antiestetizante e marcada pelas estratégias de apresentação de documento (histórico) e não tanto, como na literatura da Shoah, pela apresentação fragmentária e com ênfase na subjetividade (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 77).

Negando a suposta objetividade e não literariedade da narrativa testemunhal, a protagonista de *TSL* decide criar declaradamente uma obra de ficção, embora baseada nas suas experiências, sobretudo do exílio. Como se vê dos fragmentos da peça que ela escreve, inseridos no romance, no ato de criar ela tenta exorcisar os próprios traumas, assim como os dramas vividos por outros exilados que ela conheceu.

O que interessa à protagonista é o fato de uma obra de ficção não apenas informar, mas também abrir espaço para o modo de informar, para a forma: “Era a volúpia vertiginosa da palavra que a atraía. Podia contar isto ou aquilo, não tinha a menor importância” (MACHADO, 2005, p. 49). A criação literária representa um exercício de liberdade artística e pessoal, pela construção de um espaço, pela delimitação de uma “morada que fosse um território seu, sem invasões, sem promiscuidade, sem editor cortando frase ou acrescentando entretítulos gaiatos como no jornal” (MACHADO, 2005, p. 49). Trata-se, porém, de uma liberdade com um forte compromisso com a realidade: “Claramente, sentia uma espécie de vergonha, quase aversão, diante dessa possibilidade de desnudamento íntimo. Por outro lado, percebia que era inexorável – só conseguiria transfigurar o que fosse verdade” (MACHADO, 2005, p. 170).

Outro motivo, pelo qual a protagonista rejeita a ideia de escrever um depoimento, parece ser a inverossimilhança da própria realidade. Como exemplo ela indica o já mencionado colega Barros:

Mas Lena sabia que nunca ia poder botar esse personagem num livro ou num palco, para a peça de teatro em que, às vezes, ela pensava. Ia ser inverossímil, um clichê, chavão puro. Ninguém ia acreditar que ele pudesse existir, tão estereotipado era, parecia uma caricatura. [...] Comprovava que seria impossível escrever sobre pessoas reais como elas são, mostrar num palco os fatos como eles realmente aconteceram. Ninguém ia acreditar. Ficção precisa ter uma verossimilhança que raramente a verdade tem. As coisas têm que parecer verdadeiras numa peça ou num romance, mesmo que não sejam (MACHADO, p. 45, 48-49).

Lembrando-nos da necessidade de o artista “fingir que é dor a dor que deveras sente” (PESSOA, 1942, p. 235), no trecho acima alude-se ao *fingimento*, um conceito fundamental na criação artística. Adorno, a esse respeito, fala do processo de *objetivação* da subjetividade, indispensável para a obra de arte atingir uma dimensão estética:

A obra de arte torna-se objetiva enquanto totalmente fabricada, em virtude da mediação subjetiva de todos os seus momentos. [...] a subjetividade, condição necessária da obra de arte, não é enquanto tal a qualidade estética. Só se torna esta através da objetivação; nessa medida a subjetividade na obra de arte é exterior a si mesma e oculta (ADORNO, 2011, p. 257, 258).

Simultaneamente, lendo o romance *TSL* como uma narrativa pós-traumática (VARGAS; UMBACH, 2012), podemos associar o problema da inverossimilhança da realidade à questão da intraduzibilidade do Real, experimentada frequentemente por testemunhas e sobreviventes de acontecimentos traumáticos:

Para o sobrevivente sempre restará este estranhamento do mundo advindo do fato de ele ter morado como que “do outro lado” do campo simbólico. Este estranhamento está intimamente vinculado ao tema da irrealidade dos fatos vividos e da conseqüente inverossimilhança dos mesmos. Este constitui um topos importante das narrativas do trauma (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69).

A sensação da inverossimilhança da realidade, que pode levar o sobrevivente a duvidar do ocorrido, acompanhada por uma tensão entre a dificuldade de testemunhar e a necessidade de o fazer, estão na origem daquilo que Seligmann-Silva chama de “a crise do testemunho” (2008, p. 70). Segundo Žižek, que partiu do pensamento lacaniano, o Real no seu caráter excessivo e traumático foge à simbolização pela linguagem, e “só temos condições de o suportar se o transformarmos em ficção” (ŽIŽEK, 2003, p. 34). Também Seligmann-Silva, baseando-se no testemunho de Robert Antelme e outros sobreviventes do Holocausto, destaca a importância da imaginação como um meio para combater essa crise:

A imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70).

Se Ana Maria Machado deixou a sua *alter ego* Lena encontrar o meio de trabalhar as experiências traumáticas do exílio na criação teatral, ela própria, para captar a época sombria da história do país, optou pelo romance. Nesse gênero literário, aberto à hibridez, polifonia e intertextualidade, ela encontrou o espaço adequado para apresentar um mosaico de vivências, sobretudo femininas, do período ditatorial, numa altura em que as chagas permaneciam bem vivas e a avaliação do momento histórico ainda estava por ser feita. A focalização “ex-cêntrica” do romance, assim como a fluidez da fronteira entre história e ficção, que ele apresenta, levaram alguns críticos a apontarem para a sua proximidade com a metaficção historiográfica (VARGAS; UMBACH, 2012).

## UMA MULHER NA PERIFERIA DOS ACONTECIMENTOS

Quando Lena é incentivada por Honório a escrever um depoimento sobre a sua vida na ditadura, alega que aquilo “que aconteceu [com ela] não tem importância nenhuma” (MACHADO,

2005, p. 41). O amigo mostra-lhe, porém, que a experiência dela é parecida com a de muitas pessoas, suscitando em Lena interesse por descrever aquilo que “não sai no jornal” (MACHADO, p. 41). *TSL* declara-se assim, abertamente, um romance que pretende falar sobre a resistência que se encontrava nas entrelinhas da História. Concentra-se na captação dos traumas não documentados, descrevendo o dia a dia de mulheres comuns na ditadura – mães, irmãs, esposas e companheiras –, que davam apoio moral e preparavam a logística aos familiares que militavam no movimento estudantil ou em organizações armadas. No sentido mais amplo, o livro enfatiza o importante papel da mulher na construção da sociedade, sempre ofuscado pela historiografia oficial.

Nas memórias de Lena e Amália são evocados os mais importantes acontecimentos do final da década de 1960 no Brasil, como o movimento estudantil, a morte de Édson Luís, a Passeata dos Cem Mil, a prisão dos participantes do congresso clandestino da UNE, a proclamação do AI-5, o sequestro do embaixador norte-americano ou a repressão que se seguiu. Em pequenos episódios do cotidiano, capta-se a atmosfera de insegurança e medo em que viviam as famílias dos jovens engajados, mostra-se o impacto do clima de terror sobre a mente de crianças, perturbadas pelas cenas de violência que presenciavam. Descreve-se a revolta dos pais ao verem o grau da agressão usada contra os seus filhos, tal como aconteceu, por exemplo, durante a detenção de estudantes no estádio do Botafogo, em junho de 1968.

Sublinham-se pequenas contribuições de donas de casa para a resistência contra o regime, como eram, por exemplo, provocar nas filas discussões sobre a situação política, ou vender em bazar produtos feitos à mão para enviar o dinheiro a organizações clandestinas. Mencionam-se atos de coragem das mães que protegiam os filhos que se engajavam, tais como estar perto deles nas passeatas, ou esconder material politicamente subversivo perante a polícia. Como diz a protagonista, o movimento estudantil “foi, em grande parte, um assunto de mães e filhos” (MACHADO, 2005, p. 101):

Se algum dia, como Honório desejava, se escrevesse a história da mulher brasileira na periferia dos fatos, sua trajetória para a consciência política, esse relato tinha que passar pelo movimento estudantil de 1968. E, nele, pela Passeata dos Cem Mil, onde a multidão elegeu uma mãe que a representasse, numa antevisão das inúmeras mães que iam fazer sua via-crúcis pelos porões do regime nos anos seguintes à cata de notícias dos filhos, e que, se no Brasil não chegaram à organização que as mães argentinas iam atingir depois, ao se assumirem como “As Loucas da Plaza de Mayo”, nem por isso sofreram pesadelo maior (MACHADO, 2005, p. 101).

Enquanto Lygia Fagundes Telles captou, em *As meninas*, os anos de chumbo a partir das perspectivas de três representantes da geração jovem, procedentes de diferentes classes sociais, em *TSL* Ana Maria Machado retratou o período ditatorial através das memórias de duas mulheres da

classe média, pertencentes a gerações diferentes e com visões do mundo, valores e estilos de vida próprios.

Amália representa o universo tradicional das mulheres que se identificaram com o papel de esposas, mães e donas de casa. Ela dedicou toda a vida à família, dando-lhe apoio e fé em momentos difíceis, simbolizando o pilar do lar, ao qual os filhos continuam a voltar na idade adulta. “Uma mulher forte – como as mulheres bíblicas do Velho Testamento” (MACHADO, 2005, p. 169), Amália mantém a energia vital mesmo depois da separação do marido: “Cheia de dignidade e plenamente ativa, atualizada, ligada no mundo, com pique para insistir em arrancar tiririca do jardim mesmo sabendo que o mato rasteiro nasce de novo, rápido e com vigor” (MACHADO, 2005, p. 169).

Lena, por sua vez, torna-se a porta-voz da nova geração de mulheres que buscavam caminhos de autorrealização próprios, na vida pessoal e profissional. Ela provém de uma família da classe média politizada onde, devido à orientação progressista do pai, advogado, sempre se cultivou interesse por questões sócio-políticas. Além disso, a sua geração passou por uma profunda revolução não apenas no setor ideológico, mas opôs-se também a toda a mundividência e aos valores da geração dos pais. Nas palavras de Vladimir Palmeira, destacado líder da resistência estudantil, “aquela rapaziada de 64/68 rompeu com a estrutura repressiva do pai, da mãe, da família, que tradicionalmente absorvia a rebeldia do filho e o colocava no bom caminho” (apud VENTURA, 2013, p. 47).

Esse rompimento foi radical especialmente na juventude da classe média, que “viveu mais intensamente que outros setores da sociedade brasileira as mudanças de valores e comportamentos que acompanharam o processo de modernização sócio-econômica do país” (ALMEIDA; WEIS, 1998, p. 399). Representou um grande desafio sobretudo para o sexo feminino:

No caso das mulheres, o repúdio aos comportamentos tradicionais, “pequeno-burgueses”, se fazia em nome de um ideal de autonomia que deveria se realizar não apenas como possibilidade de viver livremente a paixão e as pulsões sexuais. Isso tudo também estava fortemente associado à ideia de existir no mundo para além da vida doméstica, por meio da realização profissional, da independência financeira que o trabalho poderia assegurar e, por último, porém não menos importante, da atividade política (ALMEIDA; WEIS, 1998, p. 401).

Embora Lena não seja o protótipo de uma mulher rebelde que rejeita o tradicional papel feminino da mãe e esposa, durante os anos de repressão ela parece ter passado por um processo de amadurecimento, no sentido da busca da autorrealização e liberdade pessoal. Esse fato é mencionado por Honório logo no início do romance: “nunca teria pensado que aquela mulher tão caretinha, tão vocação de mãe de família, ia dar essa volta, virar uma pessoa rara, interessante, nova” (MACHADO, 2005, p. 38).

Como uma mulher intelectual, economicamente independente, separada e sem filhos, Lena foge aos padrões da sociedade patriarcal. Apesar de ter sido criada em uma família engajada e apesar de viver em um tempo de mudanças, ela não pode deixar de sentir-se, às vezes, marginalizada, exilada no sentido existencial de que fala Said (2005, p. 15). Na sua condição de uma intelectual “inconformada” (SAID, 2005, p. 60), ela “encontra-se sempre entre a solidão e o alinhamento” (SAID, 2005, p. 35): como jornalista participa da sociedade do seu tempo, usando sobretudo a língua como o principal instrumento de ação, mas ao mesmo tempo não se identifica plenamente com os valores dessa sociedade e tenta viver segundo normas diferentes. A sua diferença instiga nela ainda mais a necessidade de produção intelectual e, simultaneamente, tem um efeito desestabilizador nas pessoas ao seu redor. Nas palavras de Said, “para o intelectual, o exílio nesse sentido metafísico é o desassossego, o movimento, a condição de estar sempre irrequieto e causar inquietação nos outros” (SAID, 2005, p. 60).

A diferença da protagonista em relação ao modelo tradicional da mulher é mostrada sobretudo em contraste com a sua mãe. Para Amália, que é uma pessoa aberta, sociável e dedicada aos outros, Lena, com a sua mania de guardar privacidade e manter segredos, sempre foi a mais complicada e distante de todos os seis filhos:

Uma menina muito difícil de entender, sempre tinha sido, a Helena Maria, temperamento esquisito, casa com porão, sótão, socavões e despensas, alçapões e adegas, depósitos de lenha e quartinhos escuros cheios de morcegos e teias de aranha... (MACHADO, 2005, p. 154)

Sendo uma mulher prática, Amália também não consegue entender a total incapacidade da sua filha para os afazeres domésticos. Devido à sua diferença, Lena assim já na família teve que lutar contra preconceitos e pelo reconhecimento da sua personalidade:

Será que nunca ia se livrar dessa pressa para ser o que não era? Será que tinha sempre que travar uma batalha para se defender de não ser uma dona-de-casa prendada e perfeita com as irmãs ou a cunhada? Será que a vida toda, até que uma das duas morresse, ela ia ter que ser posta à prova em testes domésticos e de bom comportamento para ser digna de merecer a aprovação e o amor de Amália? Será que não dava para aceitá-la como ela era? (MACHADO, 2005, p. 297)

Além das diferenças no temperamento, as duas mulheres parecem divergir também na sua concepção do relacionamento. Amália, na época da separação do marido, ficou magoada pelo inesperado apoio, da parte de Lena, à decisão do pai de abandonar a família e buscar a felicidade em uma relação nova – apoio que acabou por se voltar, até certo ponto, contra a própria Lena, que cedo descobriu que o pai se afastara emocionalmente também dela. Amália também não entendeu a decisão de Lena de se separar do marido, depois de terem regressado do exílio, e explica os atuais problemas

de saúde da filha pela “falta de um lar estável, filhos, um marido que cuidasse dela, ajudasse a se manter, a tomar conta da família” (MACHADO, 2005, p. 152).

No que se refere à vida pessoal de Lena, conhecemos apenas fragmentos dela. Sabemos que ela descasou e, embora não fossem revelados os motivos do fim do casamento, podemos associá-lo à experiência traumatizante do exílio parisiense, durante o qual ela abortou. No presente ela está a passar por outra crise do relacionamento, causada pela paixão do seu companheiro atual por outra mulher. Embora ela sofra pela ausência do companheiro e deseje ter um filho dele, enfrenta com estoicismo a sua infidelidade – tal como ele enfrentou, há tempo, a dela –, buscando na casa da mãe forças para tentar salvar o relacionamento. Cria-se assim a impressão de que Lena é uma pessoa capaz de aceitar uma relação mais livre, menos presa às normas sociais, desde que seja baseada em amor e respeito mútuo.

Pelo confronto das duas personagens femininas, a autora apresenta-nos dois diferentes modos de vida, com as suas conquistas e lados positivos, assim como frustrações e impasses aos quais podem levar. Amália, que renunciou a uma profissão e dedicou toda a vida à família, é afinal abandonada pelo marido e tem que enfrentar o fato de envelhecer sozinha. Lena desenvolveu uma carreira profissional que lhe traz satisfação, mas a sua vida pessoal é instável e ela sofre perante a possibilidade de não conseguir criar família. Independentemente das diferenças das naturezas, visões do mundo e maneiras de viver, as duas mulheres enfrentam problemas em comum, acentuando-se assim a condição feminina que elas compartilham:

E as duas mulheres foram para a cozinha, como tantas outras fêmeas humanas pelos séculos afora. Desta vez não iam refogar coisas não ditas, nem temperar com emoções guardadas o alimento da cria ou do guerreiro. Mas os silêncios escolhidos, catados das impurezas como grãos de feijão, as acompanhavam, na melhor tradição feminina, para serem armazenados, sempre à mão, na farta despensa ou cuidadosamente congelados para uso futuro (MACHADO, 2005, p. 27).

O que também une as duas personagens é o amor mútuo, a coragem de proteger os seus próximos, a fé na liberdade e na justiça. O romance destaca não só a energia vital destas e de outras mulheres, sejam de idades, educação e vivências diferentes, como também a sua força de resistir às vicissitudes da vida. No caso das mulheres da geração mais velha, na maioria donas de casa, como Amália ou Carlota – esposa de um grande amigo de Lena –, sublinha-se a importância do invisível trabalho cotidiano, ofuscado pela História, com o qual elas têm contribuído, ao longo dos tempos, para a construção da sociedade humana:

E entraram, para um daqueles inesquecíveis chás de Carlota, com sua mistura de folhas tão pessoal, sua geléia de jabuticaba feita em casa, sua toalha bordada a ponto

de cruz com linha matizada, seus guardanapos bem passados, seu bolo de frutas de receita familiar, sua porcelana fina, muda celebração a séculos de trabalho feminino na surdina do cotidiano, ajudando a compor uma civilização capaz de reunir em volta de uma mesa alguns seres humanos em comunhão (MACHADO, 2005, p. 113).

## A CASA E A NATUREZA COMO FONTES DE RESISTÊNCIA

Como foi mostrado por Regina Dalcastagnè, o cenário de *TSL*, que pertence aos poucos romances da época que abordam a ditadura a partir de um olhar privado e feminino, se situa predominantemente no espaço da casa – “espaço historicamente definido como feminino” (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 113).<sup>5</sup> O motivo da casa aparece logo no início do livro, na descrição da vivenda à beira-mar que os pais de Lena construíram na sua infância e à qual ela agora vem buscar abrigo, ao lado da mãe: “A casa era sólida e ensolarada, com suas janelas abertas ao vento e suas varandas cheias de redes. Acolhedora como uma galinha abrindo as asas para abrigar os pintinhos na hora da chuva” (MACHADO, 2005, p. 17).

A casa, símbolo tradicional de lar, refúgio e memórias, tem a capacidade, segundo Bachelard, de emprestar integridade e continuidade à existência humana:

a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que frequentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso (BACHELARD, 1978, p. 201).

Na casa materna, deixando levar-se pelas recordações, Lena espera reencontrar energia e confiança em si própria, para poder resistir aos problemas presentes: “Como se precisasse se reabastecer no passado para poder olhar o futuro. Uma espécie de tentativa de redescobrir a segurança inconsciente da infância, vivida entre aquelas paredes e aquelas árvores...” (MACHADO, 2005, p. 50)

Na infância, o microcosmo da casa representa, além de um refúgio perante a realidade exterior, simultaneamente um espaço de aprendizagem e amadurecimento, que prepara o indivíduo para enfrentar o macrocosmo da vida “lá fora”. Nas palavras de Bachelard, “antes de ser **‘atirado ao mundo’**, como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa” (BACHELARD, 1978, p. 201). É lá onde ele pode aprender a lutar pelo seu próprio espaço. Isso

<sup>5</sup> Além desta obra, a crítica analisa outros dois romances centrados na esfera privada: *As meninas* (1974), de Lygia Fagundes Telles, e *A voz submersa* (1984), de Salim Miguel (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 113-136).

parece ser também o caso de Lena: embora a casa materna para ela simbolize um abrigo, é simultaneamente um lugar onde ela sempre teve pouca privacidade e onde se sentia, devido à quantidade de pessoas e à vigilância permanente da mãe, “o tempo todo sendo invadida” (MACHADO, 2005, p. 17). É um lugar que continua a suscitar nela o desejo de escavar “um dique contra a invasão, delimitando um território seu, de liberdade pessoal [...], a mesma vontade forte de erguer muralhas em torno da sua intimidade” (MACHADO, 2005, p. 50).

Embora a viagem na memória, que a protagonista empreende na casa materna, lhe traga momentos dolorosos, ela exerce simultaneamente uma função terapêutica. Além de exorcisar os fantasmas do período do exílio, no final do romance Lena evoca um episódio da infância que lhe parece oferecer uma saída do impasse em que se encontra. Ela recorda um passeio na mata com o avô, durante o qual ela envergonhou com a sua coragem até os primos mais velhos, para grande satisfação do avô que sempre acreditava nas suas capacidades. Esta lembrança parece acordar as suas forças adormecidas de resistência: Lena sai da casa da mãe, decidida a lutar pela salvação do seu relacionamento e a enfrentar os problemas de saúde que a impedem de engravidar, assim como de escrever.

36

Além do ambiente doméstico, outro espaço fortemente associado ao elemento feminino no romance é a natureza. Na narrativa aparecem vários motivos da fauna e flora, relacionados tanto ao jardim quanto à natureza selvagem, em que as duas mulheres buscam sossego e energia vital, destacando-se assim a interligação do ser humano com o meio ambiente. Trata-se sobretudo dos motivos que contêm o valor de ciclicidade e renovação. Frequentemente são mencionadas as árvores, tais como a jabuticaba ou a amendoeira, com a qual a protagonista particularmente se identifica:

Se outro dia tivesse que escolher uma árvore para moradia do seu deus particular, sem dúvida seria a amendoeira. [...] Capaz de se desfolhar em lágrimas secas e decretar seu inverno individual nos trópicos, para depois ressurgir gloriosa em suave primavera de róseos brotos tenros, antes de endoidecer em verdes exuberantes de sombra, segundo um calendário regido apenas pelo pulsar de sua seiva. Quem sabe, um dia, a mulher conseguiria aprender com a árvore a se livrar das folhas caducas de quando em quando e ir buscar lá dentro do peito a gana de nascer de novo para começar outro ciclo (MACHADO, 2005, p. 24).

Outro exemplo é a fênix, ave da mitologia grega que, segundo a lenda, após a morte entra em autocombustão para depois ressurgir das próprias cinzas. Além de ser um símbolo de renovação da vida, representa simultaneamente a resistência, pois é uma ave capaz de carregar grandes pesos nas asas. Também neste poderoso pássaro a protagonista encontra uma fonte de inspiração:

E a mulher Lena pensava consigo mesma que era isso mesmo o que ela precisava ser, uma fénix. Em algum momento, teria que fazer isso, renascer integral. Como a cobra que sai inteira da pele velha, deixa para trás a casca vazia, e brota de dentro de si mesma, nova, guardando aquilo que era essencialmente (MACHADO, 2005, p. 245).

Dentre os motivos da natureza, destacados no romance, sublinhemos ainda o mar, cuja simbologia de fecundidade e ciclicidade também se associa ao elemento feminino:

O mar também era cheio de ciclos, pensou Amália. Na certa esse era outro motivo para se sentir tão bem perto dele. Ela ficava ali, junto do mar, sozinha quase o ano inteiro naquela casa grande, e se sentia meio acompanhada por ele. No fundo, os dois se entendiam. Ele era salgado como as lágrimas, o soro, o suor que seu trabalho derramara toda a vida, o líquido que dentro dela envolvera cada um dos filhos que parira. Como uma mulher, também o mar regia o fluxo de suas marés pela lua. Era um ser vivo, um bicho enorme, com respiração compassada e mudança de humores. Mas mudança cíclica (MACHADO, 2005, p. 229).

Em *TSL* é interessante observar como a sensibilidade aos elementos da natureza aparece interligada com a aguda percepção dos problemas sociais. Por exemplo, no início do segundo capítulo, a protagonista descreve o seu inesperado encontro com um javali, animal raro e protegido na sua terra. Ela própria censura, porém, o seu maravilhamento, lembrando-se da paradoxal facilidade do ser humano de estar fascinado pela natureza, mas ficar imune ao sofrimento humano:

E, sobretudo, havia o pasmo com esse assombro, a intuição de que corria o risco de ficar igual a tantos outros, de se converter numa outra espécie de ser. Daqueles que já se espantam ao ver um animal bebendo água protegido e já se anestesiam ao saber de homens morrendo de fome sem defesa. Na terra dela era assim (MACHADO, 2005, p. 32).

Como outro exemplo podemos mencionar o motivo da chuva. Apesar da sua beleza poética e do seu valor essencial para a vida, no país como o Brasil a chuva costuma ser também associada a tragédias humanas – a deslizamentos de encostas, desabamentos de casas e até morte de pessoas. Ao ver uma chuvarada que ela tanto apreciava na infância, Lena como adulta não pode deixar de pensar no sofrimento que uma tempestade tropical pode trazer às pessoas: “O mesmo sistema injusto, que mantinha tanta gente na miséria, ao mesmo tempo a roubava de um dos seus direitos mais elementares: o de se integrar na natureza sem culpa” (MACHADO, 2005, p. 66).

No romance encontramos inclusive várias observações de caráter ecológico, em geral pouco comuns na narrativa da época. Alerta-se para a destruição do meio ambiente, em forma de desmatamento, queimadas e caça predatória, que levam à extinção de inúmeras espécies animais e vegetais: “tinha todo o tipo de passarinho, vai ver que era isso. Mas foram acabando com tudo, queimando, derrubando, matando. [...] o Brasil é o único país do mundo com nome de árvore, mas é

o que mais derruba árvore” (MACHADO, 2005, p. 175). Chama-se atenção para a necessidade da conscientização das pessoas sobre a proteção da natureza, mas também para as dificuldades que o movimento ecológico enfrenta nos países como o Brasil, esbarrando em “subdesenvolvimento, corrupção, impunidade, má administração, exploração...” (MACHADO, 2005, p. 174) Reflete-se sobre os problemas da agricultura brasileira, como o abandono do campo, a miséria das populações rurais, a falta do apoio do Estado aos pequenos agricultores, a necessidade de uma reforma agrária:

Entre a guerra cotidiana com os insetos e a pulverização maciça de inseticida, devia haver um ponto de equilíbrio. Ou entre a higiene da granja e a naturalidade da galinha ciscando no quintal. Mas, na opinião geral, isso não era relevante nem urgente, o país tinha outras prioridades, ecologia era considerada luxo, importação de ideias estrangeiras ou mania de originalidade. A roça então ficava abandonada, entregue ao passado, esquecida por uma sociedade que lhe virava as costas [...] O pessoal da roça, cada vez mais marginalizado e sem recursos, continuava indo para a cidade, atrás de melhores oportunidades que não existiam (MACHADO, 2005, p. 118).

Ao lado da acentuação do ambiente doméstico e do espaço da natureza, a perspectiva feminina da narração revela-se, ao nosso ver, também na atenção ao próprio corpo. Esta aparece nem tanto nas alusões à sexualidade da protagonista, mas sobretudo nas suas reflexões sobre os problemas de saúde que a acometem. Ela sofre de um problema neurológico que se manifesta pela perda do equilíbrio, e embora o medicamento prescrito por um especialista a ajude a combater esse sintoma, por outro lado afeta negativamente a sua concentração e a capacidade de se expressar oralmente e por escrito. Devido à medicação, ela também não pode engravidar.

Ao contrário do que dizem os médicos, Lena sente que a sua doença é psicossomática. Ou seja, crê que os distúrbios de equilíbrio são uma consequência de traumas passados:

Não admira que, no presente, esbarrasse nas paredes e tivesse dificuldade de se manter de pé. Ou que ficasse mergulhando para o avesso do seu tecido, agulha tentando alinhavar tramas dispersas, procurando resgatar no passado algum ponto de apoio que lhe desse firmeza (MACHADO, 2005, p. 50-51).

No início, Lena procura um médico naturalista, mas acaba por rejeitar o seu tratamento, devido a um discurso autoritário e arrogante com o qual ele lhe ordena uma série de restrições alimentares. Tal como ela combatia, durante a ditadura, a falta da liberdade de expressão, também no presente ela se sente impelida a resistir contra tudo que proíba a manifestação das suas ideias:

Não, alguma coisa lhe dizia que doença e morte era deixar que alguém a silenciasse e cassasse sua palavra e seu desejo, como o professor queria fazer. Afinal, era disso que estava enferma, eram isso que tanto a incomodava, era para isso que buscara tratamento. Sentia que estava certa. Não era o queijo, era a fala. Viver sem a palavra não interessava (MACHADO, 2005, p. 60).

Pela mesma razão a protagonista, no final do livro, toma coragem para pôr de lado a medicação que lhe prejudica a expressão, embora arriscando quedas, e decide submeter-se a um exame mais complexo por um clínico-geral, na esperança de encontrar outras alternativas de tratamento.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas páginas anteriores procurámos mostrar a posição especial do romance *Tropical sol da liberdade*, de Ana Maria Machado, no contexto da produção literária que tematiza a ditadura militar. Vimos que esta obra, publicada três anos depois da queda do regime, representa uma narração complexa que aborda a história recente do país a partir de várias perspectivas que podemos chamar de periféricas.

Primeiro, ao contrário da maioria das narrativas memorialistas publicadas após a Anistia, o romance capta o período ditatorial na visão de alguém que se situava à margem dos acontecimentos políticos centrais, sem se ter engajado diretamente na resistência armada. A protagonista do livro, jornalista e irmã de um militante procurado, optou por outras formas de luta contra o regime – através do exercício da sua profissão e pelo clandestino apoio logístico aos que militavam em organizações armadas. Simultaneamente, a forma literária escolhida pela autora não é a de testemunho, que proliferava na época e aspirava à objetividade dos fatos narrados, mas a de romance, gênero que é pela sua natureza aberto à mistura de história com ficção.

Segundo, no meio das obras da predominante autoria e voz narrativa masculina, o livro, escrito por uma mulher, retrata a época sob a ótica feminina. Estamos perante uma narrativa polifônica que apresenta vozes e vivências cotidianas de mulheres comuns, tanto profissionais quanto donas de casa, cuja resistência contra o regime, de caráter indireto e muitas vezes invisível, tem sido pouco documentada na História. Apesar de optar por um viés intimista e privado, o romance consegue abranger um vasto painel da sociedade brasileira, captar traumas e esperanças de várias gerações e aludir a problemas que o país enfrentava em diversos setores. A perspectiva feminina no romance manifesta-se por uma série de características, entre as quais destacámos a focalização no ambiente da casa e no espaço da natureza, assim como a atenção ao próprio corpo.

Como apontou Regina Dalcastagnè, o romance *TSL* pertence às “obras representativas de toda uma época” (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 114). Através do fluxo de consciência das duas personagens femininas, cujos pensamentos, sentimentos e recordações se interseccionam com outras vozes, o livro tece uma reflexão complexa sobre o período da ditadura e sobre a difícil passagem da sociedade

brasileira para a democracia. O esforço da protagonista por encontrar nas memórias as respostas aos problemas do presente, para conceber a sua vida como unidade e dar-lhe continuação, pode ser entendido como uma metáfora. Metáfora da necessidade do país – necessidade que infelizmente continua urgente ainda mais de três décadas após a publicação do livro – de lembrar, denunciar e, se possível, punir os crimes do passado ditatorial, para poder construir, na atualidade, uma sociedade mais humana, tolerante e aberta a diferenças.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.

ALMEIDA, Maria Hermínia Brandão Tavares de; WEIS, Luiz. *Carro-zero e pau-de-arara: O cotidiano da oposição de classe média ao regime militar*. In: L. Moritz Schwarz, F. A. Novais (orgs.), **História da vida privada no Brasil 4. Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, 319-409.

BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não. O novo espírito científico. A poética do espaço**. Trad. Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

FRANCO, Renato. **Itinerário político do romance pós-64: A festa**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas a luta armada**. São Paulo: Ática, 1987.

MACHADO, Ana Maria. *Entrevista* [disponibilizada em 18 de outubro de 2010, no programa Entrelinhas]. **TV Cultura**. Disponível em: [http://tvcultura.com.br/videos/27145\\_entrelinhas-ana-maria-machado.html](http://tvcultura.com.br/videos/27145_entrelinhas-ana-maria-machado.html) Acesso em: 26/04/2020.

MACHADO, Ana Maria. **Tropical sol da liberdade**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

PESSOA, Fernando. *Autopsicografia*. In: **Poesias**. Lisboa: Ática, 1942, p. 235 (1ª publ. in **Presença**, nº 36, nov. 1932). Disponível em: <http://arquivopessoa.net/typographia/textos/arquivopessoa-4234.pdf> Acesso em: 28/09/2021.

RIDENTI, Marcelo. *Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: entre a pena e o fuzil*. **ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte**, vol. 9, n. 14, jan.-jun. 2007, pp. 185-195. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1457/1304> Acesso em: 28/09/2021.

SAID, Edward W. **Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993**. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. **Revista Psicologia Clínica**, vol. 20, n. 1, 2008, p. 65-82.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Zeugnis” e “Testimonio”: *um caso de intraduzibilidade entre conceitos*. **Pandaemonium Germanicum**, n. 6, 2002, pp. 67-83. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/64399/67065> Acesso em: 28/09/2021.

VARGAS, Andrea Quilian de; UMBACH Rosani. *Tropical sol da liberdade: narrativa pós-traumática, espaço de dor e esquecimento*. **Revista MOARA**, n. 37, jan.-jun. 2012, Estudos Literários, pp. 14-23.

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

ŽIŽEK, Slavoj. **Bem vindo ao deserto do real**. Trad. Paulo César Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2003.





Esta obra possui uma Licença

[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/11214>

<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v16i27.11214>

Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | V. 16 | N. 27 | Dez, 2022, pp. 43-64.

Submissão: 03/11/2021 | Aprovação: 28/03/2022



## IMAGENS DA SECA NO CINEMA E A ELABORAÇÃO DE UMA MEMÓRIA DE VIOLÊNCIA

### IMAGES OF DROUGHT IN CINEMA AND THE ELABORATION OF A MEMORY OF VIOLENCE

Anairan JERÔNIMO  

Instituto Federal do Maranhão (IFMA)<sup>1</sup>

Augusto SARMENTO-PANTOJA  

Universidade Federal do Pará (UFPA)<sup>2</sup>

**Resumo:** A seca no sertão nordestino é uma calamidade histórica. As mortes em decorrência da seca na região apenas nos séculos XIX e XX ultrapassam os 4 milhões de pessoas. A ineficiência do Estado em lidar com esses desastres, o abandono das vítimas e o silenciamento em torno da memória dessa violência favorece o apagamento do trauma histórico. Para Seligmann-Silva (2008), as narrativas artísticas são campo fecundo para reelaborar a memória de violência, e é na expressão do imaginário que o intraduzível do trauma alcança certa traduzibilidade. Este trabalho objetiva analisar a construção imagético-discursiva do sujeito castigado pela seca e o sertão como cenário de uma calamidade histórica e política no cinema. Para tanto faremos uma análise comparada da construção da imagem de Fabiano e Severino; protagonistas de *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos (1963) e *Morte e Vida Severina*, de Zelito Viana (1977).

**Palavras-chave:** Imagem. Cinema. Seca. Memória. Violência.

**Abstract:** *The drought in the northeastern hinterland is a historical calamity. Deaths from drought in the region in the 19th and 20th centuries alone exceed 4 million people. The State's inefficiency in dealing with these disasters, the abandonment of victims and the silencing around the memory of this violence favors the erasure of the historical trauma. For Seligmann-Silva (2008), artistic narratives are a fertile field for re-elaborating the memory of violence, and it is in the expression of the imaginary that the untranslatable of trauma achieves a certain translatability. This work aims to analyze the imagery-discursive construction of the subject punished by the drought and the sertão as the scenario of a historical and political calamity in cinema. In order to do so, we will make a comparative analysis of the construction of the image of Fabiano and Severino; protagonists of *Vidas Secas*, by Nelson Pereira dos Santos (1963) and *Morte e Vida Severina*, by Zelito Viana (1977).*

**Keywords:** *Image. Movie theater. Dry. Memory. Violence.*

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Letras/ Estudos Literários (PPGL/UFPA). Professora do Instituto Federal do Maranhão (IFMA). *E-mail:* anairanjeronimo@gmail.com

<sup>2</sup> Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade de Campinas. É docente de Literaturas na Faculdade de Letras e no Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal do Pará (UFPA). *E-mail:* augustos@ufpa.br

*Se há veracidade nela – é claro que a história é verdadeira embora inventada – que cada um a reconheça em si mesmo porque todos nós somos um e quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa que ouro – existe a quem falte o delicado essencial.<sup>3</sup>*

## UM EM TODOS E TODOS EM UM

“Tudo no mundo começou com um sim”. É com essa afirmação que Rodrigo S.M. (que na verdade é Clarice Lispector) inicia sua trajetória narrativa no romance *A hora da estrela*. O começo de uma história é o ponto chave da questão inicial. Para o narrador, antes da história havia a pré-história da pré-história, e o *sim* da história é o seu princípio. Alguma coisa faz nascer a história, mas antes desse nascimento há também história, e outra história antes disso. É impossível determinar o começo. Mas essa inatingibilidade de um começo, pois as coisas acontecem antes de acontecer, não implica sua inexistência. “Se a história não existe, passará a existir” (LISPECTOR, 2009, p. 11).

Este ensaio não versa sobre histórias em seus princípios, mas sobre como, ainda que não se possa determinar um começo, as histórias se perenizam na memória coletiva já que, apesar de ficcionais (portanto não existindo) passam a existir com efeito de verdade. Uma verdade contada sobre indivíduos que são lidos como se fossem apenas um, e como se esse *um* pudesse ser também outros milhões. Macabéa, a criação de Rodrigo S.M., é uma não se sabe o quê, de tanto que lhe falta. Ela é a pura falta da própria falta, mas ela não é a única. Como a retirante, a narrativa de Lispector aponta para a existência de outras milhares de moças. Macabéa, a nordestina, poderia ser uma em todas. Assim sendo, em sua unicidade é também um corpo coletivo. Por isso a pré-história de *A hora da estrela* e sua protagonista é tanto indeterminável como inatingível.

As grandes secas que assolaram o Nordeste e promoveram um processo de migração em massa nos séculos XIX e XX resultaram em mais de quatro milhões de vítimas fatais em decorrência da fome e doenças ocasionais, segundo dados da SUDENE (Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste) informados no estudo de Alcântara Silva (2003). As secas no Nordeste provocaram mais mortos do que a Guerra do Vietnã. Isso é extremante sintomático; há de se questionar porque uma calamidade presumidamente climática foi efetivamente tão letal quanto uma guerra.

A fome, a morte, a violência e o abandono marcaram a história dos nordestinos como ferida aberta. Dessa forma é que foram simbolicamente representados, em um projeto discursivo modulado

<sup>3</sup> As epígrafes utilizadas neste ensaio, parte do seu organismo retórico, são todos fragmentos do romance *A hora da estrela* (2009 [1977]), de Clarice Lispector.

pela estereotipia, como uma identidade única, subalterna e oprimida, fundada em discursos eugenistas que circularam o país no início do século XX e que, aliados à uma disputa discursiva sobre a visibilidade e a dizibilidade acerca do Nordeste com o passar dos anos, inclusive em discursos políticos, reverberou também em narrativas artísticas de todas as expressões. Para Albuquerque Júnior, uma identidade foi inventada, fruto de estratégias discursivas de poder – um estereótipo perpétuo que “se materializa ao ser subjetivado por quem é estereotipado, ao criar uma realidade para o que toma como objeto” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 30).

O estudo de Albuquerque Júnior sobre a invenção de uma identidade estereotipada para o Nordeste e os nordestinos comprova que essa imagem foi política e ideologicamente replicada a partir do início do século XX. A grande seca do final do século XIX, que dizimou cerca de quinhentas mil pessoas, gerou uma demanda acentuada por recursos e obras para a região. Esse cenário ambientou uma espécie de *boom* narrativo em torno dos ditos flagelados, sempre narrados na esfera política e jornalística como famintos e miseráveis.

De Euclides da Cunha a Gilberto Freire, passando pelo romance de 30, até chegar no Cinema Novo, uma identidade nordestina foi solidificada, conferindo aos indivíduos da região uma condição de objeto, fruto de disputas narrativas sobre sua realidade. Uma construção imagético-discursiva também utilizada como mecanismo político de controle. Para o historiador, então, enquanto imagem, o Nordeste e os nordestinos foram inventados no encontro entre poder e linguagem, “onde se dá a produção imagética e textual da espacialização das relações de poder” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 31). Desse modo, independente do gênero toda a produção discursiva acerca da região no século XX legitimou narrativas que moldaram uma identidade para a região assentada na estereotipia.

As narrativas que contaram o Nordeste como um lugar de eterna falta, isolamento e miséria, e o nordestino como um produto dessas carências, construíram esse lugar e esse indivíduo dentro de um molde rígido, nunca superado enquanto imagem. Em outras palavras, a região e quem nasce ali foram simbolicamente criados e interpretados nacionalmente como uma imagem única, uma identidade folclorizada, que está sempre à margem do progresso, residindo em um passado ressequido, para quem o desenvolvimento nunca chegará. Por isso, fomos conduzidos historicamente à enxergar sempre o mesmo nordestino em todos, e todos em apenas um. Por isso Macabéa poderia ser outras moças. E poderia ser também quatro milhões. E pelo viés narrativo, mesmo que ficcional, a história passa a ser verdadeira apesar de inventada.

Porém, mesmo que esse jogo discursivo de poder tenha fundado uma imagem única para o Nordeste e os nordestinos, acreditamos que a relativa estabilidade da imagem ultrapassa os contornos

da estereotipia. A imagem replicada na televisão, na música, nas artes plásticas, no teatro, na literatura e no cinema, se transmutou de símbolo para alegoria, até atingir uma composição imagético-discursiva complexa de se categorizar considerando a possibilidade de ser lida potencialmente por seu teor testemunhal, que evoca o trauma histórico produzido pela seca. Essa imagem é, então, um elemento importante para se elaborar uma memória da violência, que se ambienta na ficção para não esquecer os quatro milhões de uns que morreram drasticamente.

A imagem que atravessa as narrativas artísticas é uma composição figurativa relativamente estável, mas não acabada. Mais que o resultado da fusão de identidades em uma, o *um em todos e todos em um*, a imagem do nordestino nas narrativas artísticas se apresenta como uma espécie de personificação do trauma histórico jamais superado, porque não foi devidamente elaborado e compreendido pela memória coletiva, tampouco enxergado como o sintoma da omissão do Estado brasileiro, e que se refaz em figuração imagético-discursiva e estética de amplo espectro.

Essa figuração personificada dos nordestinos se processa como um produto da integração passado-presente, memória coletiva e história, imaginário e realidade, e é reelaborada todas as vezes que um indivíduo nordestino é representado em narrativas artísticas. Isso quer dizer que Macabéa, a retirante, já foi retratada antes muitas vezes como a construção de uma identidade fiel e ideal do que é ser uma pessoa nordestina, e pode ser encontrada em outros existências e outros corpos, como os dela, severinos.

Se de um lado perspectivas eugenistas assentados em discursos acadêmicos e jornalísticos do início do século XX fizeram circular em todo o país uma ideia, e um ideal, de Nordeste e nordestino fundado na estereotipia, produzindo no imaginário nacional um efeito de verdade, por outro lado a literatura e as demais narrativas artísticas mergulharam no trauma da seca por meio de uma interpretação do passado travestida de metáforas, fazendo emergir do estereótipo uma perspectiva com mais profundidade.

Isso porque, de acordo com Seligmann-Silva (2003), somente na arte a linguagem atinge o seu potencial maior de expressão do trauma, mantendo o passado sempre ressignificado no presente. Somente a arte pode traduzir o intraduzível do trauma. As histórias sobre a seca figuradas em narrativas artísticas, portanto, retomam e ressignificam a memória sobre o trauma histórico vivido por milhões, questionando as verdades instituídas em discursos oficiais.

As reelaborações do passado da seca por meio de figurações de um trauma histórico indissolúvel nessas narrativas restituem sua lembrança, e aqui nos interessa especialmente verificar como essa lembrança se atualiza por meio da linguagem cinematográfica. Em nosso percurso,

trataremos da ficção fílmica como um mecanismo de retomada do passado silenciado, entendendo as narrativas<sup>4</sup> como ambientes testemunhais por excelência, nas quais os inumeráveis da seca ganham corpo e nome. E passam a existir como uma imagem una – mas não única – relativamente estável, personificada com efeito de verdade no cinema nacional.

É oportuno destacar o que assevera Didi-Huberman sobre a relação entre imagem e realidade. Para o filósofo, a imagem “inflama” com o real, ela o toca. Não é possível haver imagem sem imaginação, portanto, “é um enorme equívoco querer fazer da imaginação uma pura e simples faculdade de desrealização” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208). Assim, nosso estudo considera, como o autor, que a imagem não deve ser lida como um produto do imaginário isolado da realidade, como se estivessem em uma relação de oposição. Os limites entre realidade e ficção só poderiam ser entendidos aqui como uma linha tênue, dado que tanto realidade quanto imaginação são construtos socialmente localizados em um espaço e em um tempo. Ou seja, a ficcionalização da realidade implica a criação de uma realidade possível, e o produto do imaginário ganha contornos de verossimilhança. E, como disse Rodrigo S.M., o que não existe passa a existir.

A personificação sobre a qual tratamos, portanto inflama com o real, e possui, como toda imagem de teor testemunhal, um efeito de verdade. Sua composição retoma elementos da memória coletiva, de tempos e espaços já conhecidos no imaginário nacional, e por isso pode ser entendida, tomando de empréstimo as palavras de Didi-Huberman, como uma “arte da memória”. Essa imagem personificada do indivíduo nordestino pode ser lida como “uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216).

Trataremos, por meio de uma análise comparada, de duas narrativas fílmicas icônicas da cinematografia nacional: *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Morte e Vida Severina* (1977), de Zelito Viana. É importante esclarecer que não se pretende aqui afirmar que essas narrativas representam objetivamente o Nordeste e os sujeitos que o habitam, ou ainda que o sertão atingido pela seca de alguma forma sirva de parâmetro para determinar ou definir uma identidade nordestina, ou mesmo uma verdade sobre a região. O objetivo é compreender os protagonistas desses filmes como um fotograma em movimento, que de certa forma retoma o passado histórico mas, antes de determinar uma identidade para os sujeitos retratados, a questiona.

<sup>4</sup> Nossa abordagem interpretativa da obra cinematográfica não se aterá à questões técnicas e semióticas da estética fílmica em si. Trataremos toda a composição enquanto uma narrativa, atentos às peculiaridades formais e de linguagem do gênero. Portanto, chamaremos *narradores* os diretores das obras fílmicas analisadas.

De volta à epígrafe, que é um começo antes do começo: uma história inventada é dotada de veracidade à medida que é possível reconhecer-se nela, ou reconhecer nela o outro. E nesse caminho, o limite entre o que é o *eu* e o *outro* é desfacelado. Quase como uma máxima spinozista, Rodrigo S.M. (que na verdade, como já foi dito, é Clarice Lispector), elabora uma tese sobre seu próprio narrar, a qual poderemos utilizar para entender a construção da personificação que investigamos. Nessa dialética do reconhecimento, o processo de pertencimento entre o *eu* e o *outro* das narrativas se promove pela falta. A esses indivíduos enquanto imagens, tudo o que resta é, como para Macabéa, uma falta.

### FABIANO: MUITOS CORPOS QUE SÃO UM

*Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando.*

Macabéa, a retirante nordestina, vive tão imersa em uma falta crônica que lhe falta inclusive o entendimento da própria vida. Uma vida sem consistência, sem consciência de si e do que significa estar viva, pois “o seu viver é ralo” (LISPECTOR, 2009/1977, p. 23). Assim é Fabiano. Ele somente vive, inspirando e expirando. Mas a protagonista de *A hora da estrela*, diferente do pai de família de *Vidas Secas*, se indaga. Macabéa questiona sua existência, Fabiano não. Ele não alcança sequer a linguagem. Vazio de palavras, Fabiano é puro corpo. E corpo em movimento.

A narrativa de Nelson Pereira dos Santos, *Vidas secas* (1963), traz para as telas do cinema a figuração de um homem concebido originalmente no romance de Graciliano Ramos como um corpo em suspensão, sem paradeiro. Fabiano possui uma vida tão seca quanto o lugar onde vive. Seca porque é esvaziada de trabalho, alimento, moradia e segurança. Tudo lhe falta. À seu modo, como Macabéa, Fabiano é também a pura falta da própria falta. E em busca de sobreviver, parte em um processo de mudança que é na verdade uma fuga. Mas Fabiano não parte sozinho.

**Imagem 1:** Cena em que a família de Fabiano atravessa a caatinga em busca de uma nova vida**Fonte:** Vidas Secas (1963) – *frame* de cena do filme

Fabiano, Sinhá Vitória, o menino mais velho, o menino mais novo e a cachorra baleia, apresentam um fotograma da família sertaneja ameaçada pela pobreza extrema, que enxerga apenas na mudança uma possibilidade de sobreviver às mazelas sociais que a vitimiza. Neste recorte de uma cena inicial do filme o narrador nos revela uma família que está em retirada. Não se sabe de onde vem, não há destino evidente. Como um organismo único, encadeados, parecem órgãos de um mesmo corpo castigado e ameaçado pela fome.

O filme já começa com esta caminhada solitária e perdida em meio à caatinga. É possível enxergar em suas figuras outros milhares que percorreram o sertão nordestino em busca de uma garantia mínima de subsistência. Note-se o enquadramento realizado pela câmera que, como quem acompanha essa trajetória, captura os corpos despidos de posses, mas carregados de objetos que não puderam deixar para trás. E isso diz muito sobre como o retirante não consegue se destituir do seu passado, simbolizado ali pelo baú que Sinhá Vitória carrega. Corpos secos, mas carregados. Eles são a própria carga.

Nessa travessia invisível a família, encadeada, segue a linearidade do caminho emoldurado pela vegetação ressequida. Não há nada atrás e nada à frente que não seja o mesmo cenário. Esse princípio da narrativa se delonga não como uma introdução que se estende, mas como demonstração de que a história já havia começado, e esse “nunca chegar” precisa ser contado. A travessia demorada faz parecer que esses corpos ficam ainda mais desgastados. E, se nunca chegam, são impressos na tela como corpos moventes, transeuntes, demonstrando que as personagens, organismo único, não possuem referência territorial de passado ou de futuro. Enxergamos a imagem desse cenário ressequido que se repete e reflete a seca da existência em si – uma previsão do único desfecho possível para a família e para o filme, como se o começo pudesse ser também o fim, e o fim um outro começo.

Depois de longa caminhada eles chegam à uma casa de vaqueiro abandonada e Fabiano começa a trabalhar em troca de moradia e um mísero ordenado para o coronel dono dessas terras. A ideia de possuir moradia e trabalho projeta uma sensação inicial de acolhimento, no sentido de que esses indivíduos moventes, cujo destino estava à ermo, tem uma experimentação de pertencimento ao novo lugar. Que poderia vir a ser inclusive um lugar de afeto, de felicidade e prosperidade. Entretanto, esse novo lugar não tarda a se mostrar igual àquele de onde partiram. Não que o filme faça alguma referência direta à morada anterior de Fabiano, mas porque toda a ambientação cênica compõem um cenário de seca severa e extrema pobreza, deixando claro que aquele lugar enquanto espaço social já é historicamente conhecido.

Assim, tanto a família representada quanto o espectador estão diante de uma natureza inóspita e de uma realidade econômica que destitui o indivíduo de sua dignidade. A narrativa nos conduz à enxergar a total ausência de políticas assistencialistas por parte do Estado. Fabiano sequer tem para quem recorrer. E essa situação ambientada no filme se conecta com a realidade histórica dos ditos flagelados da região Nordeste como um todo. Sem assistência social e política esse indivíduo fica subordinado à formas de poder que promovem sua docilização impetradas pelo empregador e também pelo Estado. Além da condição de retirante que é imposta muito mais pela classe do que pela seca, destacamos outros três episódios importantes para se compreender Fabiano enquanto a personificação de um coletivo historicamente explorado, silenciado e violentado.

O primeiro momento concerne à uma cena em que Fabiano, ao desconfiar que o valor recebido como ordenado não está correto, tenta argumentar com o coronel sobre o erro (veja o *frame 1* da próxima figura). Ele é analfabeto, não sabe ler, escrever, tampouco contar. Isso é um fator extremamente problemático porque se não sabe contar como poderia ter certeza desse erro? Como poderia ter a razão diante de um patrão assertivo e imponente, que o ameaça de desemprego e despejo? Pior: como poderia ele ter consciência de que não houve erro algum, e sim um mecanismo de exploração? Se ele insistir perderá tudo o que tem. Mas na verdade ele não tem nada. Nada possui, nenhum direito, nenhum contrato, nenhuma proteção.

A conferência dos valores é sempre realizada por Sinhá Vitoria, mas mesmo que ela esteja certa em seus cálculos sua capacidade de discernir é imediatamente invalidada, principalmente por ser mulher. A condição feminina, ainda mais subalternizada devido ao gênero, é sutilmente apresentada na narrativa neste episódio em que, para justificar a contestação investida contra o patrão como sendo um erro, Fabiano culpa a esposa pelas contas mal feitas. E sem ter consciência da situação

como o resultado de uma violência estrutural, ele ainda pede desculpas por ter questionado o seu empregador, vejamos a seguir na sequência retirada do filme:

**Imagem 2:** Fabiano questiona o coronel sobre o ordenado



Fonte: Vidas Secas (1963) – frames de cenas do filme

**Imagem 3:** Fabiano é vigiado pelo fiscal da prefeitura



Fonte: Vidas Secas (1963) – frames de cenas do filme

**Imagem 4:** Fabiano ensanguentado após ser torturado na prisão



Fonte: Vidas Secas (1963) – frames de cenas do filme

Outros dois trechos importantes a destacar na narrativa são o momento em que Fabiano sofre uma tentativa de extorsão por parte do fiscal da prefeitura ao procurar vender carne de porco na cidade (*frame 2*) e quando é preso indevidamente e torturado na prisão (*frame 3*). Note que segundo *frame* da figura anterior coloca Fabiano no foco visual do fiscal da prefeitura e do policial, de forma que a câmera abre espaço para que o olhar do expectador observe por dentro essa ação de monitoramento. Nesta cena o fiscal interpela Fabiano cobrando de forma abusiva os impostos devidos sobre a venda da carne.

Depois desse momento a narrativa traz uma sucessão de cenas que demonstram como o Estado repressor se cerca de dispositivos de controle social para explorar e docilizar o indivíduo, sempre com o argumento da manutenção da ordem e do bem público, como se pode ver no *frame 3*. Compelido a participar de um jogo de cartas com esse policial, no qual ambos perdem muito dinheiro, Fabiano é hostilizado e se vê obrigado a reagir. Como resposta Fabiano é preso e espancado na prisão sem que tivesse cometido crime algum. Tanto a extorsão com o pagamento de impostos quanto as condições em que é encarcerado demonstram a rigidez de um governo autoritário, que utiliza a violência para se manter no poder de forma incontestável.

52

Esse último *frame* em questão pode muito bem simbolizar a dor provocada por todas as formas de violência a que Fabiano é submetido. Um corpo que sangra ajoelhado e despido de qualquer possibilidade de lutar contra; contra tudo que lhe provoca a falta. Ele não enxerga nenhuma saída para a condição em que foi submetido. E essa é uma crítica bastante contundente na narrativa de Nelson Pereira dos Santos: o narrador desvela esses mecanismos de violência não como resultado da condição de pobreza de Fabiano, mas como seus causadores e mantenedores.

Desse modo, Fabiano é destituído de uma vida digna porque todos os seus direitos básicos como cidadão lhe foram negados e porque interessa a quem está no poder se manter no poder. Essas costas que sangram, animalizadas, além de representá-lo como vítima, denunciam quem o tornou vítima. O narrador deixa evidente que todas as faltas que esvaziam Fabiano de sua dignidade são de alguma forma resultado de uma violência histórica impetrada pelo Estado naquele período.

Mais adiante na narrativa, Fabiano e aquele policial se encontram por coincidência em meio à vegetação ressequida embrenhados na caatinga. Na ocasião Fabiano está munido de um facão, mesmo instrumento utilizado para espancá-lo na prisão. Essa cena é bastante simbólica porque ali o protagonista se vê em uma relativa posição de poder na qual seria possível vingar a tortura que sofreu. Mas mesmo que levante o facão em menção de ameaça, ele retrocede, e desiste de cometer um ato violento. O próprio Fabiano conclui o porquê de não revidar quando fala ao policial: “governo é

governo” (VIDAS SECAS, 1963, 84’24”). Fica evidente nesta cena que o narrador constrói uma imagem de homem totalmente inquieto, consciente da injustiça que sofreu e também de suas fragilidades diante do poder do Estado. Fabiano fica em silêncio porque, como ele sabe, foi historicamente silenciado, e qualquer tentativa de afronte será severamente punida.

Aqui abrimos um parênteses para lembrar que ambas as narrativas que ora trabalhamos, *Vidas secas* (1963) e *Morte e vida severina* (1977), são releituras de duas obras literárias homônimas da nossa literatura, respectivamente de Graciliano Ramos e João Cabral de Melo Neto. Nesse ínterim, é oportuno citar o estudo de SARMENTO-PANTOJA (2016). Sua tese traz contribuições importantes para compreendermos a questão do cinema produzido em contexto de ditadura no Brasil. À época, o cinema encontrou na transposição da obra literária para a cinematográfica uma possibilidade de continuar produzindo cinema apesar da censura, visto que se tratavam de obras já consagradas pela crítica literária. Trazer para a tela escritores afamados, mantendo os títulos dos livros e os textos originais nas falas das personagens foi uma estratégia eficiente para denunciar mazelas do governo, tendo o sertão como cenário, sem que o filme fosse censurado.

O cinema foi um campo profícuo da produção cultural do país trazendo à cena várias obras fílmicas importantes, inclusive premiadas como *Vidas Secas* (1963), que retrataram existências nordestinas em condição de pobreza. Podemos citar como exemplo outros filmes aclamados pela crítica como *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, *Os fuzis* (1964) e *Os deuses e os mortos* (1970), de Ruy Guerra, e ainda *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral, baseada na obra de Clarice Lispector.

Toda essa produção fílmica foi significativa para situar a imagem do nordestino nesse lugar de subalternidade e miséria, tangenciada por algum tipo de violência atravessada por questões de classe e denunciar, mesmo que de maneira indireta, o autoritarismo do Estado brasileiro. Sobre *Vidas Secas*, para Sarmiento-Pantoja: “o cenário seco e árido do sertão explode nas telas, como um signo da necessidade de trazer para perto da sociedade urbana o trágico retrato do interior nordestino” (SARMENTO-PANTOJA, 2016, p. 49).

Essa necessidade de interiorizar o olhar sobre o país promove a busca pelo retorno à cena traumática aclimatada pela seca para reinterpretar, por meio da narrativa fílmica, o cenário de violência como resultado da omissão do Estado, opressor e punitivo, diante da situação de miséria extrema de grande parte da população.

**Imagem 5:** Fabiano e Sinhá Vitória quando chegam à uma casa de vaqueiro abandonada

Fonte: *Vidas Secas* (1963) – *frame* de cena do filme

54

Fabiano é o retrato da subserviência emudecida. O filme apresenta Sinhá Vitória como seu duplo, um outro que não está em relação de oposição, mas de complementaridade. Sinhá Vitória é o outro que reclama e reivindica uma condição melhor de vida. Neste *frame*, um exemplo de como, pareados, olhando para a frente, fazem parte de um mesmo organismo. Ambos juntos são partes diferentes de uma mesma personificação de indivíduo subalternizado. Sinhá Vitória funciona, na narrativa, como a própria voz de Fabiano, pois o tempo todo interpreta e verbaliza o inferno de suas existências. Enquanto ele não consegue alcançar as palavras, é pelas palavras que ela exterioriza toda sua dor. À medida que avalia sua situação de pobreza e de subserviência Sinhá Vitória tenta elaborar um sentimento com xingamentos e críticas. No entanto, é também ela que consegue vislumbrar um futuro diferente e traduzir em palavras as esperanças que uma nova mudança lhes traria.

Para Seligmann-Silva, a linguagem é um “traço substituto” no ato testemunhal, implica uma falta, uma ausência. Um recurso que sugere uma possibilidade de dizer o indizível, mas nunca de forma satisfatória. Por isso é possível considerar a literatura, e toda forma de ficção por extensão do conceito, como narrativa carregada de um “teor testemunhal” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 48). A imagem na tela, então, imprime essa busca, nunca satisfeita, por retomar e entender esse trauma e seus efeitos da memória coletiva.

Quando Sinhá Vitória verbaliza a violência sofrida Fabiano tem na esposa a ancoragem de seu testemunho. Ela fala por todos eles. E todos eles podem ser milhões. Muitos corpos que são um. O teor testemunhal expresso na narrativa demonstra, porém, uma falta. A incompletude da linguagem que transita entre a mudez de Fabiano e a verbalização de Sinhá Vitória traduz uma impossibilidade de dizer o indizível pois, como afirma Seligmann-Silva, sempre existirá: “a cisão entre a linguagem

e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o “*real*”) com o verbal” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 46, grifo do autor). Nem a palavra consegue preencher os silêncios de um viver que é ralo.

## SEVERINO: UM CORPO QUE É TODOS

*É que “quem sou eu?” provoca necessidade.  
E como satisfazer a necessidade?*

Macabéa, a nordestina de Rodrigo S.M, consciente de ser uma existência “rala”, vive em constante indagação. As mínimas coisas lhe interessam porque sabe-se vazia de sentido e cheia de perguntas. Para seu narrador-criador, essa busca por respostas provoca a necessidade de elaborar outras perguntas: “quem se indaga é incompleto” (LISPECTOR, 2009, p. 16). A construção de uma dialética que nunca se finda é a própria essência do ser porque este indivíduo precisa saber o seu lugar. Somente entendendo seu lugar no mundo vai alcançar um entendimento de si mesmo. E o que ocorre quando, assim como Macabéa, o indivíduo não sabe seu lugar no mundo?

O filme *Morte e vida severina* (1977), de Zelito Viana, traz para as telas do cinema nacional outro retirante, corpo movente, desprovido de posses e compelido a abandonar sua terra em busca de um paradeiro seguro. Severino corporifica a imagem de um nordestino deslocado que, à procura de descobrir seu lugar no mundo, se indaga. Sua longa trajetória da caatinga ao litoral vai formando um rosário cujas contas são cidades, e o fio que as une é uma dialética sobre o caminho. Severino é uma imagem, a personificação de uma coletividade que precisou se deslocar compulsoriamente pelo país fugindo da seca. Ele não é o primeiro retirante projetado no cinema e também não é o último.

Severino é um corpo que é todos. Para Jacques Rancière, uma imagem não se reduz ao que é visível, sua construção se dá em um fluxo, em uma relação de alteridade. Isso porque, mesmo considerando sua dada autonomia, seu sentido imanente (trata-se de um personagem específico), terá seus significados produzidos em relação com outras imagens – em uma espécie de associação de sentidos, com imagens anteriores, exteriores e posteriores à narrativa. Assim, em relação à produção cinematográfica, “a imagem nunca é uma realidade simples. As imagens do cinema são antes de mais nada operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito” (RANCIÈRE, 2012, p. 14).

Segundo Rancière, as imagens já começaram a ser criadas antes mesmo de sua aparição na tela. Sendo parte da construção da narrativa podemos dizer, então, que os elementos imagéticos que compõem dada história já ajudaram a formular outras histórias. Os contornos das imagens retomam outros contornos, semelhantes ou diferentes, e é por meio dessa relação de aproximação e oposição

com outras imagens que seu sentido é construído. Severino enquanto personificação é, assim, uma imagem que conta a história de uma pré-história.

**Imagem 6:** Severino em sua trajetória de retirância



**Fonte:** Morte e vida severina (1977) – *frame* de cena do filme

A narrativa de Zelito Viana também principia pela trajetória já iniciada de um retirante sem paradeiro. Esse *frame* inicial dialoga bastante com o cenário projetado em *Vidas Secas* (1963): vegetação ressequida, um corpo que se move desprovido de posses ou de qualquer assistência. No filme *Morte e vida severina* (1977) também temos uma introdução longa do protagonista, exatamente para demonstrar a dureza de percorrer esse caminho inóspito pela caatinga.

Os sentidos das imagens são potencialmente construídos por meio das relações que elas estabelecem entre si, e fica evidente como esse quadro cênico evoca todo um coletivo de pertencimento do qual Fabiano e sua família também fazem parte. Fabiano não tem nada além de sua família, Severino nem isso. No *frame* acima vemos a composição visual de um homem que vai se confundindo com a paisagem à medida que segue seu caminho, um caminho mais claro que o de Fabiano porque sua partida tem um destino programado.

Severino e Fabiano não são as mesmas pessoas. Também não são a mesma imagem. Pelo contrário, cada um a seu modo, reflete uma pluralidade de percepções e representações do sujeito nordestino que transpõe a estereotipia – mesmo que a imagem pareça uma repetição, cada narrador a constrói com suas próprias metáforas para empreender a sua crítica. O fato é que não são os mesmos personagens, nem a representação de uma mesma pessoa, mas as semelhanças, enquanto imagens, sobressaem em relação às suas diferenças, por ajudarem a compor um panorama generalizado e com relativa estabilidade formal e temática que transita na cinematografia nacional.

Não são a mesma imagem mas, juntos, integram possibilidades de leitura imagético-discursiva de um mesmo coletivo. Severino, enquanto construção figurativa personificada do que é ser um nordestino retirante, nasceu antes. Nasceu em Fabiano e nasceu antes de Fabiano. Assim como Fabiano não morre quando o filme acaba. Ele renasce em Severino. E em outros tantos. E ambos, cada um à seu modo, renascem em Macabéa.

No caso de Severino, uma questão importante a considerar é a possibilidade de o homem se tornar um corpo metonímico para o próprio sertão e para o Nordeste como um todo, à medida que a fisionomia magra, e por vezes mórbida, espelha aquilo que falta ao lugar. Albuquerque Júnior (2011) explica que a excessiva repetição de uma imagem unificadora para região Nordeste como um grande sertão seco acabou por fazer com que, no imaginário coletivo, o Nordeste só pudesse ser lido como sinônimo de sertão. E isso porque a imagem que representa o homem que o habita é tão castigada quando a vegetação sempre seca. Nesse cenário discursivamente construído há sempre uma falta e uma busca. Falta morada, falta comida, falta água e o caminho de Severino, como o de tantos outros, é uma busca por suprir todas essas ausências. A imagem do homem é o reflexo da secura do lugar. Como Fabiano, Severino foge da fome e da morte. Mas o que ele encontra pelo caminho acaba sendo exatamente aquilo do qual tenta escapar.

**Imagem 6:** Severino se confronta com a morte de outros Severinos



**Fonte:** Morte e vida severina (1977) – frames de cenas do filme

Nesses *frames* temos dois dos momentos em que Severino se defronta com a morte de outros tais Severinos na narrativa. O filme retoma os encontros que Severino teve com a morte narrados por João Cabral de Melo Neto originalmente em seu poema. Em todas as situações temos uma *causa mortis* que é ao mesmo tempo socioeconômica e política. O primeiro *frame* mostra um corpo sendo velado com uma novena, apresentado na composição cênica como um homem coberto com um lençol

branco, sem caixão, visto por uma perspectiva externa ao ambiente. A novena é uma reza rimada que prevê como o finado será recebido após a morte. A cena cria uma espécie de jogral que intercala a reza pronunciada por mulheres à fala de Severino, que analisa a situação como quem responde o que o finado deve dizer quando lhe for perguntado, no pós-morte, o que ele leva da vida: “dize que levas somente coisas de não: fome, sede, privação” (MORTE E VIDA SEVERINA, 1977, 15’54”).

No segundo *frame* outro finado Severino. Este é um trabalhador de eito que será enterrado em uma cova no cemitério, também sem caixão. O narrador constrói uma composição cênica, comum a todos os momentos em que finados Severinos aparecem na narrativa, que mostram esses corpos sempre velados por outros, homens e mulheres. O corpo morto nunca está só. Há sempre outros, que funcionam como um espelhamento de si – tanto do Severino protagonista, como dos Severinos mortos com quem o protagonista se defronta.

Esses outros cantam a sua morte por meio de uma intercalação musical de vozes que hora rezam, hora questionam e explicam o porquê de seu falecimento. Nesse processo de espelhamento qualquer um daqueles corpos poderia ser Severino, assim como qualquer um daqueles personagens poderia estar na rede. Como metáfora do espelho, por meio da qual mais uma vez temos a questão coletiva retomada pelo cinema, o protagonista enxerga a si mesmo na relação de alteridade que estabelece com os finados Severinos que atravessam seu caminho até o Recife. E esses mortos são muitos.

**Imagem 7:** sequência da cena em que Severino observa o enterro de um trabalhador de eito



**Fonte:** Morte e vida severina (1977) – frames de cenas do filme

Nesta cena temos o momento em que o trabalhador de uma plantação é enterrado. Seu cortejo fúnebre é seguido por outros trabalhadores que carregam os instrumentos utilizados nas plantações.

Zelito Viana arquiteta uma composição cênica que intercala a performance dos personagens com atores, figurantes e cenas de trabalhadores reais (segundo frame da figura) em meio à plantações de cana-de-açúcar. Essa composição promove um efeito de atravessamento entre ficção e realidade que retoma a questão agrária e o problema do latifúndio no interior do Nordeste como o sintoma de uma política violenta de docilização dos trabalhadores sujeitados ao poder de grandes grileiros, posseiros e latifundiários.

O narrador mostra o enterro como resultado da abstenção do Estado no sentido de que o governo não garante a segurança e os direitos desses trabalhadores, abandonados à própria sorte e à mercê de se tornarem vítimas fatais em conflitos de terra na região. A atriz Tânia Alves, no terceiro *frame*, performa o refrão originalmente melodiado por Chico Buarque para uma produção teatral homônima de 1965. Nesta cena a atriz representa uma personagem que carrega uma enxada em seu ombro desvelando um corpo que, assim como o dos figurantes, tem a sua subjetivação totalmente integrada ao trabalho e à condição de classe de trabalhadores que denotam um coletivo historicamente explorado e ameaçado. Como se a enxada pudesse ser a sua cabeça, uma extensão de seus braços ou, metonimicamente, pudesse ser o seu corpo inteiro. Um corpo tratado como instrumento de trabalho, um simples equipamento que se usa para lavrar a terra ressequida.

Aqui Severino, homem-ferramenta, outra vez tem contato com a morte de outros que são os outros de si. O espelhamento desse corpo que se move em busca da vida reflete como essas imagens retomam o trauma histórico protagonizado pela seca no sertão, que, como vimos, é um efeito da violência de classe e também de Estado, já que o silenciamento desses sujeitos, sua condição de subalternidade e de pobreza, é um mecanismo de exploração e apagamento. À medida que Severino se move ele morre. Sempre morre. Vai morrendo no caminho, caminhando e morrendo, de muitas maneiras nos outros que se mostram como seu reflexo.

**Imagem 8:** Severino chega em Recife e se depara com a pobreza das palafitas do mangue



**Fonte:** Morte e vida severina (1977) – frames de cenas do filme

**Imagem 9:** Cena em que conversa com Mestre Carpina

Fonte: Morte e vida severina (1977) – frames de cenas do filme

Há ainda dois outros momentos importantes da narrativa que é necessário destacar. Nos frames acima temos recortes de cena que expressam a realidade com a qual Severino se defronta ao finalmente chegar em Recife; reencontrando a pobreza em outros moldes. Seu corpo movente finalmente chega, mas na chegada ele se encontra com aquilo do qual fugia. O trauma histórico provocado pela seca é resultado de violência, mas de uma violência emoldurada pela classe, pois ainda que o cenário de seca tenha sido deixado para trás a sua miséria é o que de fato coloca sua vida em risco. Neste primeiro *frame* vemos um homem engolido pelo mangue, em um horizonte de lama e palafitas que prenunciam seu futuro e retomam seu passado.

Em seu exercício dialético constante, e desprovido da esperança inicial que moveu sua jornada, o retirante questiona a viabilidade da própria existência. Se depois de tanto caminhar não se chega a lugar nenhum, para que continuar caminhando? Esse primeiro *frame* como sabemos é um recorte visual de uma narrativa ficcional, mas bem poderia simular a fotografia de um homem qualquer que reside às margens do Capiberibe e da sociedade. Mecanismos de linguagem de potencial metafórico tão amplo como os do filme possibilitam uma experimentação visual de teor testemunhal evidente na tentativa de compreensão do passado e do presente de uma realidade histórica.

No segundo *frame* temos a cena em que Severino questiona outro trabalhador sobre a vida. Seu José, Mestre Carpina, é para Severino também o seu outro. Um outro corpo também seu, Severino. Porém, nesse espelhamento do indivíduo, Seu José funciona como uma escuta. Ele ouve, avalia e tenta apontar um caminho a seguir diante do testemunho de violência vivida por Severino e da ameaça histórica de morte que assola a trajetória do retirante antes mesmo de sua saída do sertão.

Diferentemente de Fabiano, Severino não precisa ancorar o seu testemunho em um outro porque durante todo o seu percurso até a capital o protagonista verbaliza seus questionamentos sobre

a morte, a vida e seus significados. Temos na narrativa de Zelito Viana uma dialética construída em primeira pessoa e retomada em outras falas, musicadas, que reverberam em uníssono os mesmos questionamentos de Severino em busca de compreender seu lugar no mundo.

Mestre Carpina lhe oferece a escuta e elabora um entendimento da sua situação de fragilidade social porque a conhece de muito perto. Ele é também uma existência severina. O diálogo que estabelecem em torno da vida é uma troca de testemunhos que, no exercício da dialética, chega à conclusão de que independentemente de estar cercado pela caatinga seca ou pelo mar de água doce que se espalha em sua frente, é a pobreza que os mata um pouco por dia.

O exercício dialético de Severino e de seus outros, entretanto, sugerem um empenho, como para Macabéa, em elaborar as perguntas, mesmo que as respostas não sejam alcançadas. Isso porque suas vidas são na verdade o produto do poder e de decisões de outros que são o seu oposto. O Estado e os indivíduos que estão em posição de comando em relação à Severino e Fabiano é quem determina a realidade desses indivíduos, como serão subjetivados e que destino terão seus corpos coletivizados diante dessa relação de controle que se mantém pela exploração e pela violência no período histórico que as narrativas enunciam. Esses indivíduos de poder detêm respostas para perguntas que nem Severino, nem Fabiano, nem Macabéa conseguiriam elaborar devido à sua condição de classe.

O sertão e a seca compõem um cenário e trauma que as narrativas ficcionais ainda tentam ressignificar enquanto memória da violência histórica que vitimiza milhões de indivíduos no país. A cena traumática e, portanto, sua reelaboração enquanto cenário de violência, será reconstituída em um número incontável de vezes em narrativas as mais diversas, visto que a memória coletiva se valerá dessas leituras à medida que o tempo passa para compreender, denunciar e testemunhar a violência. O passado sempre retorna.

Para Seligmann-Silva, esse retorno se deve ao fato de o trauma ocasionar um “choque”, um desencontro com o real. Isso provoca uma incapacidade de simbolização e uma constante necessidade de reelaboração do vivido, que só se dará pela repetição, “a volta *après-coup* da cena” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 49, grifo do autor). Por isso como disse Rodrigo S.M. quem se indaga é sempre incompleto. As repetidas indagações sobre o passado é o que faz o indivíduo traumatizado e vazio tentar compreender o que significa ser quem é e seu lugar no mundo.

A imagem, como uma corporificação da memória, é um elemento da composição narrativa de teor testemunhal. E a narração, como assevera Sarlo (2007), é o que inscreve a experiência em uma temporalidade que não é a do seu acontecimento, mas da sua lembrança. Por isso a cena traumática é

retomada todas as vezes que o fato é narrado, pois “a narração também finda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar” (SARLO, p. 25).

Severino e Fabiano são personificações que corporificam toda uma história de violência que não foi esquecida no passado. Seus corpos apresentam contornos imagético-discursivos que retomam outros milhões de indivíduos silenciados mas não esquecidos, porque produções culturais como *Morte e vida severina* (1977) e *Vidas secas* (1963) fornecem o retorno à cena traumática traduzindo uma experiência circunscrita pelo testemunho.

## TUDO QUE RESTA É UMA FALTA

*Há os que têm.  
E há os que não têm.*

Para Rodrigo S.M., narrador criado por Clarice Lispector, que é na verdade Clarice Lispector, pois dessa forma é que se apresenta em sua dedicatória: “todos nós somos um” (LISPECTOR, 2009, p. 11). O narrador tem consciência de ser ele mesmo uma criação. Mas sendo narrador, portanto quem conta a história, também entende por uma criação a sua protagonista. No movimento narrativo que precede a aparição de Macabéa Rodrigo S.M. fala sobre os princípios que antecedem as histórias e como tudo começa antes mesmo de começar. Tudo, não somente as histórias, começa com um sim. E antes do sim havia já uma pré-história da história a ser contada.

*Vidas secas* (1963) e *Morte e vida severina* (1977) não são a mesma história. Também não começaram com o mesmo começo. Entretanto o que há de semelhante nessas histórias é o fato de, primeiramente, serem históricas, por isso são criações. Criações narrativas sobre indivíduos que “não têm” (que de alguma forma sucumbem diante de outros que têm e que, por isso, tudo podem) e a quem tudo que resta é uma falta. Fabiano e Severino, como Macabéa, são construções imagéticas personificadas que corporificam a possibilidade de o indivíduo enxergar em um *outro* o outro de si mesmo. Como imagens figuram a arte como um campo fecundo para se falar sobre existências subalternizadas em suas singularidades, interpretadas dentro de um coletivo de pertencimento sócio-histórico minado pela violência que é nada ter.

Todos somos *um* porque a subjetivação e a identidade do indivíduo são frutos de construções narrativas que estruturam a memória histórica de uma sociedade. Mas também somos *um* porque os coletivos são constituídos por cada um de seus membros, individualmente, em uma relação de similaridades e de oposições. Assim se alicerça a memória coletiva: com lembranças individuais e com lembranças compartilhadas. A memória é reelaborada em narrativas ficcionais de teor

testemunhal como se as histórias criadas fossem verdade, uma verdade possível e que pode inclusive contestar aquilo que foi postulado como uma memória oficial do passado.

As obras fílmicas estudadas carregam em seu cerne um teor testemunhal tangenciado pela ficção, e são, assim, visualidades da violência histórica produzida pela seca e pelo Estado brasileiro no século XX. Para Sarlo (2007), a narração da violência mediada por terceiros é também memória. O testemunho do trauma relatado pelas vítimas ou quem presenciou a violência, ou ainda seus contemporâneos, implica uma relação direta com o fato ocorrido, no entanto, para além dessa temporalidade e da espacialidade, também os que narram a experiência traumática de outros reelaboram a memória coletiva, pois na mediação produzem memória. Isso porque “se o passado não foi vivido, seu relato só pode vir do conhecido através das mediações e, mesmo se for vivido, as mediações fazem parte desse relato” (SARLO, 2007, p. 92).

No caso das narrativas de Nelson Pereira dos Santos e Zelito Viana, temos, portanto, uma mediação do testemunho traumático produzido por terceiros na posição de narradores que, inseridos na temporalidade da violência e podendo enxergá-la com relativa proximidade, criaram em suas obras um ambiente de teor testemunhal imanente. Esses narradores, como testemunhas daquele tempo, produziram com seus filmes uma possibilidade de ressignificar a memória histórica sobre uma violência vivida por milhões de pessoas no Brasil.

Não é possível dizer onde as imagens começam, mas suas relações de sentido são anteriores à própria narrativa e no momento que surgem na tela passam a existir como um retrato possível do passado traumático e como forma de resistir ao apagamento da violência. As imagens projetadas podem ser lidas em seu teor testemunhal porque de alguma forma já existem em outros universos narrados e porque promovem uma relação plurilateral de sentidos que culmina em uma experiência, uma experimentação visual da realidade.

As imagens da seca no cinema são, como construção narrativa, a personificação do homem que nada tem. Tudo que lhe resta é uma falta porque toda a linguagem empreendida no testemunho nunca será suficiente para traduzir como o trauma e a violência reverberam na memória coletiva. Nenhuma palavra, assim como nenhuma imagem, será suficiente para refletir o que aconteceu ou o que se sentiu no passado traumático. Mas a linguagem é um começo. É um *sim* para o entendimento da pré-história da história.

**REFERÊNCIAS**

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Diniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5ª Ed. São Paulo: Cortez, 2011.

DE ALCÂNTARA SILVA, Virgínia Mirtes et al. O desastre seca no nordeste brasileiro. In: **Polêmica**, [S.l.], v. 12, n. 2, p. 284-293, jun. 2013. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/6431/4857>. Acesso em: 20/07/20.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. In: **Revista Pós**. Belo Horizonte. V. 2. 4, p. 204 – 219. 2012.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: ROCCO, 2009 [1977].

MORTE e vida Severina. Direção: Zelito Viana. Roteiro: Zelito Viana. Baseado no poema de João Cabral de Melo Neto Morte e Vida Severina. Brasil. Mapa Filmes/Embrafilme. 1977. 88 min.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Netto. Organização de Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: a literatura do Trauma. In: **História, Memória, Literatura: o testemunho da era das catástrofes**. Org. SELIGMANN-SILVA, Márcio. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. Pag. 45-58.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad. Rosa Freire Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. **Performance e testemunho no cinema pós-64**. Tese de doutorado em Teoria e História Literária. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas. 2016.

VIDAS secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Baseado no romance de Graciliano Ramos Vidas Secas. Herbert Richards Produções Cinematográficas. Brasil.1963. 103 min.



Esta obra possui uma Licença

[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.

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



## 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)<sup>1</sup>

**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

<sup>1</sup> 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](mailto: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 desalinhas 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](https://pt.wikipedia.org/wiki/1978_no_Brasil). Acesso em 18 fev. 2021.



Esta obra possui uma Licença

[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/11217>

<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v16i27.11217>

Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | V. 16 | N. 27 | Dez, 2022, pp. 81-96.

Submissão: 03/11/2021 | Aprovação: 28/03/2022



## RESISTÊNCIA E CATÁSTROFE NA AMAZÔNIA CONTEMPORÂNEA: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DO CONTO *MAMÍ TINHA RAZÃO*, DE JOÃO MEIRELLES FILHO

*RESISTANCE AND CATASTROPHE IN THE CONTEMPORARY AMAZON: A DISCURSIVE ANALYSIS OF THE SHORT STORY MAMÍ TINHA RAZÃO, BY JOÃO MEIRELLES FILHO*

Irisvaldo (Iran) de SOUZA  

Universidade Federal do Pará (UFPA)<sup>1</sup>

Tânia SARMENTO-PANTOJA  

Universidade Federal do Pará (UFPA)<sup>2</sup>

**Resumo:** Este trabalho analisa o conto ficcional *Mamí tinha razão*, de João Meirelles Filho (2017), enquanto discurso literário que redarguiu o pensamento liberal, republicano e capitalista que prevalece historicamente na condução dos destinos da Amazônia brasileira. A primeira hipótese levantada para investigação é a de que essa narrativa curta põe o excluído no centro do processo simbólico, enformando um discurso de resistência à incorporação traumática da região pela civilização do capital. O eixo analítico é a representação da experiência espaço-temporal do sujeito amazônico oprimido por relações sociais injustas e conflituosas, impactadas e fraturadas no conto por uma enchente que submerge a cidade de Belém e parte das terras orientais da planície. *Leitmotiv* do conto, esse acidente hidrológico rompe o paradigma do desastre natural e configura-se como catástrofe sociopolítica. E esse movimento, de acordo com a segunda hipótese que levantamos, provê a *Mamí tinha razão* um regime diferenciado de escrita, o da catástrofe, que se articula discursivamente com a alegorização da realidade da Amazônia contemporânea. Os autores que referenciam as discussões são, dentre outros BOSI (2002), CANDIDO (2011), BENJAMIN (2016), GAGNEBIN (2013) e LOUREIRO (2001).

**Palavras-chave:** Ficção. Amazônia. Enchente. João Meirelles Filho.

**Abstract:** This paper analyzes the fictional short story *Mamí tinha razão*, by João Meirelles Filho (2017), as a literary discourse that restructured the liberal, republican and capitalist thinking that historically prevails in the conduct of the Brazilian Amazon's destinies. The first hypothesis raised for investigation is that this short narrative places the excluded at the center of the symbolic process, shaping a discourse of resistance to the traumatic incorporation of the region by the civilization of capital. The analytical axis is the representation of the space-time experience of the Amazonian subject oppressed by unfair and conflicting social relations, impacted and fractured in the story by a flood that submerges the city of Belém and part of the eastern lands of the plain. *Leitmotiv* of the short story, this hydrological accident breaks the paradigm of natural disaster and configures itself as a sociopolitical catastrophe. And this movement, according to the second hypothesis we raised, provides *Mamí tinha razão* with a differentiated writing regime, that of catastrophe, which is articulated discursively with the allegorization of the reality of contemporary Amazonia. The authors who reference the discussions are, among others, BOSI (2002), CANDIDO (2011), BENJAMIN (2016), GAGNEBIN (2013) and LOUREIRO (2001).

**Keywords:** Fiction. Amazon. Flood. João Meirelles Filho.

<sup>1</sup> Doutorando em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA. Bolsista Capes. E-mail: irandesouza@gmail.com

<sup>2</sup> Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), docente do Programa de Pós-graduação em Letras e da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Pará (UFPA) Bolsista produtividade em pesquisa 2 do CNPq. E-mail: nicama@ufpa.br

## INTRODUÇÃO

O texto literário que temos para análise, o conto *Mamá tinha razão*, é uma narrativa curta ficcional da literatura contemporânea da Amazônia. Muito recente e praticamente sem fortuna crítica, integra a coletânea *O abridor de letras*, pela qual o seu autor foi laureado nacionalmente com o Prêmio SESC de Literatura em 2017, na categoria contos. João Meirelles Filho, o autor, nasceu em São Paulo (SP) em 1960. É graduado em administração de empresas pela Fundação Getúlio Vargas (FGV). Desde 2004 vive em Belém (PA). Empreendedor ambiental, fundou e dirige a organização não-governamental Instituto Peabiru. Tem 18 obras publicadas, dentre elas *O livro de ouro da Amazônia* (2004) e *Grandes Expedições à Amazônia Brasileira* (2009; 2011), publicado em dois volumes. Em 2020 lançou *Aboio — Oito contos e uma novela*, seu segundo trabalho ficcional.

Assinalamos de início que na expressão literária amazônica o rio e a floresta são os dois grandes eixos simbólicos (LOUREIRO, 2001). *Mamá tinha razão* inscreve-se no primeiro diapasão. Trata-se de uma narrativa das águas. Porém o seu recorte diferencia-se da representação das águas feitas por autores de língua portuguesa e espanhola da Pan-Amazônia, na qual predomina a tematização do imaginário constituído em torno de lendas e mitos

— a da cobra grande e a do boto, por exemplo. E este recorte específico ao qual nos referimos é o de acidentes naturais representados em narrativas de ficção e que são decorrentes de diferentes modalidades de desastres hidrológicos verificadas entre as encostas andinas, onde nasce o Rio Amazonas, e o Oceano Atlântico, onde o grande caudal depõe suas águas depois de percorrer mais de sete mil quilômetros em sentido oeste-leste.

É relevante assinalar também que alguns dos desastres naturais típicos da Bacia Hidrográfica Amazônica são a *llocllada* — cheia dos rios provocada pelo deslocamento das encostas andinas, com grande mortandade de peixes; a terra caída — derrubada e alargamento das ribanceiras dos grandes caudais pela força da correnteza; a maré fluviomarina conhecida como pororoca — um embate violento e destruidor entre águas fluviais e oceânicas na foz do Amazonas; e a enchente propriamente dita, provocada tanto pelo intenso regime de chuvas à linha do Equador como pelo degelo na Cordilheira dos Andes (CUNHA, 2000; MIRANDA NETO, 2005; RUIZ, 2013; TOCANTINS, 2000). Cada um desses fenômenos tem características hidrológicas singulares e, via de regra, potência de destruição que costuma pôr em risco em maior ou menor grau a fauna, a flora e o próprio homem amazônico. Na tradição literária, relatos de tais fenômenos surgem primeiramente em escritos não-ficcionais de cronistas e viajantes como Charles-Marie de La Condamine (*Viagem na América*

*Meridional descendo o Rio das Amazonas*) e Alexandre Rodrigues Ferreira (*Viagem ao Brasil*), no século XVIII. Depois emergem ficcionalizados, dentre outras, em obras como *Inferno verde* de Alberto Rangel (2008), *A vingança do boto* de Arthur Engrácio (1995), *Ande y selva e Sinti, el viborero* de Francisco Izquierdo Ríos (2010) e *La llocllada* de Carlos Tafur Ruiz (2013) — os dois primeiros brasileiros, os dois últimos peruanos. No conto “A enchente”, Engrácio (1995) representa da seguinte forma uma grande cheia na região do Médio Amazonas:

As ondas, como línguas famélicas, infiltravam-se pelas rachaduras da ribanceira e, em pouco tempo, um bloco gigantesco de barro despencava-se no rio. Ao cair, as águas abriam-se como boca descomunal e, engolindo os pedaços despregados da barranca, provocavam estrondos violentos, ensurdecadores, que repercutiam como lancinantes uivos da terra mutilada.

[...]

Árvores possantes, tombadas pela enchente, passavam velozes ao sabor da correnteza; animais mortos, de bubuia, deslizavam sobre as águas, alguns urubus já lhe banqueteadando as carnes; touceiras de canarana corriam rio abaixo carregadas de garças, arirambas, marrecas e outras aves, que se valiam dos balcedos poupando energia de voo. Nada escapava à fúria das águas, que se agitavam e cresciam mais, atemorizando os seres vivos do misterioso mundo aquático. (ENGRÁCIO, 1995, p. 63-64)

*Mamá tinha razão*, por sua vez, mescla os fenômenos da pororoca e da enchente em sua unidade narrativa. Também se vale do modelo mimético de representação, mas, ao contrário do que ocorre em *A enchente*, em sua trama a alegoria prevalece sobre a metáfora, como veremos mais adiante. O enredo do conto de Meirelles Filho é construído sobre acontecimentos posteriores a um levante de águas na foz do Amazonas, uma grande maré fluviomarinha que inunda a cidade de Belém, e parte do interior paraense, com efeitos irreversíveis. No espaço-tempo do conto, a enchente não dá sinal de baixar — pelo contrário, sobe a cada dia, e já alcança os andares mais altos dos edifícios. São milhares os mortos, embora eles estejam fora do foco narrativo. Esse está concentrado em um punhado de sobreviventes. Canoas e lanchas são os únicos meios de transporte. E quem teve a sorte de não morrer afogado logo se convence de que precisa partir para outras regiões em busca de terra firme.

Você sabe, não minto, me enrolo todo pra contar uma lorotazinha, a mais pobrinha que seja. Isso, pra mim, de morar igual peixe, glub- glub, em cidade de água? Pra mim, não. Qual a vantagem? Não vou ficar aqui! É muito impossível, muitíssimo impossibilíssimo!

Nada me convencia a esperar o último pau de arara. Pra quê? Todos sabiam, a água só subia. Já falavam pra gente deixar Belém. O Marajó já era... Pra mim, era tempo perdido ver a água crescer a cada dia... (MEIRELLES FILHO, 2017, p. 73-74)

O narrador do conto, que tomamos por confiável em sua autodeclarada recusa à mentira, é um personagem secundário que presenciou o desastre das águas em Belém. Entretanto ele não

participou de todos os fatos narrados e os relata em segunda mão a um ouvinte oculto — uma mulher —, quase sempre em terceira, mas eventualmente em primeira pessoa também. Colhera-os pessoalmente de um dos sobreviventes, um rapaz chamado Neto. Netinho, como o jovem também era chamado, contara-lhe que ao convencer-se de que a cidade ficaria submersa para sempre, Mamí, mãe de santo já idosa, alugou uma lancha na qual partiu com ele e Juce, que também fazia parte de seu círculo mais próximo, para o sudeste paraense, continente adentro, em busca de terras mais altas que tivessem escapado à fúria cega das águas. A cidade “aquariada” já não era lugar de viver. Mamí bem que pressentira e vaticinara a enchente a tempo, mas ninguém lhe dera ouvidos. Uma vez instalada a catástrofe, somente ela, em sua sabedoria cabocla, compreendera que o novo estado das coisas não era transitório. Era definitivo. Belém estava para sempre perdida, assim como as terras mais baixas do sudeste paraense.

Para efeito de análise, dividimos o conto em cinco partes. A primeira, com o caos da enchente já instalado em Belém, repassa os acontecimentos anteriores à maré grande que dizimou a cidade e quase todos os seus moradores (p. 73-82). A segunda, ainda na cidade, retrata a precária subsistência dos sobreviventes sobre os escombros de uma urbe já sem chão para pisar (p. 83-91). Na terceira dá-se o deslocamento do grupo de Mamí, acrescido do piloto Mestre Gilberto e do marujo Pé-de-lancha, rumo às terras mais altas do sudeste paraense, até Marabá (p. 91-98). Na quarta, mais um difícil deslocamento de Mamí, desta vez de barca, entre Marabá e Parauapebas, percorrendo uma região semidestruída e convulsionada socialmente (p. 98-103). E na quinta e última parte do conto Mamí sobe a Serra dos Carajás, seu destino final (p. 103-104).

Neste trabalho levantamos duas hipóteses. A primeira é a de que *Mamí tinha razão* enforma um discurso de resistência que redargue o pensamento liberal, republicano e capitalista que prevalece historicamente na condução dos destinos da Amazônia brasileira, e que levou a uma incorporação traumática da região pela civilização do capital. Esse empreendimento discursivo se concretiza pondo o excluído no centro do processo simbólico, como propõe Alfredo Bosi (2002). A segunda hipótese levantada é a de que na narrativa de Meirelles Filho o acidente hidrológico que a alavanca rompe o paradigma do desastre natural e configura-se como catástrofe sociopolítica, abrindo caminho para a barbárie. Movimento que provê a *Mamí tinha razão* um programa diferenciado de escrita — o da catástrofe — cuja análise literária nos levará a investir na alegorese como procedimento hermenêutico, de acordo com a proposta de Walter Benjamin (2016).

## REPOSICIONAMENTO DO OPRIMIDO NO TEXTO LITERÁRIO E RECUSA DO IDEÁRIO LIBERAL COMO DISCURSO DE RESISTÊNCIA

Observando o movimento dialético entre forma social (contexto) e forma literária (texto) em sua escritura, como prescreve Antônio Cândido (2011), inferimos que *Mamí tinha razão* oferece uma primeira hipótese de investigação — a de reconfiguração do papel dos excluídos na narrativa. E para fazer esta reflexão recorreremos diretamente ao pensamento de Alfredo Bosi (2002). Segundo o crítico,

Há pelo menos duas maneiras de considerar a relação entre a escrita e os excluídos. A primeira [...] consiste em ver o excluído social ou o marginalizado como *objeto da escrita*. Objeto compreende temas, personagens, situações narrativas. [...] Há uma segunda maneira de lidar com a relação entre o excluído e a escrita. Em vez de tomar a figura do homem sem letras como objeto, procura-se entender o polo oposto: *o excluído enquanto sujeito do processo simbólico*. (BOSI, 2002, p. 257, 259) [grifos do autor]

Na opinião de Bosi (2002) a crítica de base sociológica, como a de Antonio Cândido, é especialmente inclinada e estimulada a discutir a exclusão e a marginalidade no texto literário. Porém ele recomenda cautela com as ciladas ideológicas e com o risco constante da redução a esquemas e tipos como o do sertanejo, o do caipira e o do inconformista, dentre outros. Pensa que se deve ouvir com mais acuidade o texto literário, auscultando-lhe vozes narrativas que, “quando vivas e densas, reclamam a atenção para o que é complexo, logo singular” (BOSI, 2002, p. 259). O crítico reitera assim a necessidade de deslocar o excluído do papel de objeto (passivo) para o de sujeito (ativo) do processo simbólico. Não se trata de uma operação simples, decerto, mas começa necessariamente com a elevação da cultura popular e de seu imaginário, historicamente relegados à oralidade, para o limiar da escrita.

Inferimos a ocorrência dessa elevação do oral para o escrito e do popular para o “erudito”, em dinâmica dialética, no conto em análise. Entendemos inclusive que ela tem como força propulsora o próprio movimento que se dá com a personagem principal do conto, Mamí. Ela é idosa, pobre, semiletrada, obesa, tem “sangue cearense” e professa o candomblé. Do ponto de vista da cultura dominante, com seus parâmetros de mérito e classe, é uma “perdedora”. Porém a grande pororoca e a enchente apocalípticas aniquilam a ordem vigente — na qual o papel que cabia a Mamí era o de maldita e marginal — e o *status quo*. E no novo estado das coisas — caos, penúria material e barbárie à vista —, Mamí logo deixa de ser percebida como “bruxa” e passa à condição de “sábua” e “guru” daqueles que, evadindo-se da cidade submersa, tentam sobreviver ao desastre das águas. Porém “de fato, de primeira, quem é que acreditava em Mamí?” (MEIRELLES FILHO, 2017, p. 74), pergunta

o narrador, lembrando que até a grande enchente não havia quem levasse a sério aquela maria-ninguém, nem mesmo a família. Segundo Netinho relatara ao narrador, Mamí previa desde cedo que

[...] a imensidade de casas e comércios sumiria como em jogo de dominó. Tudo viraria um grande rio, o rio-mar, e aquilo iria lá pro fundo, pra ficar escondido. Escafandrado, como brincava Netinho. O Amazonas invertendo seu curso, milhões de anos depois. Pra sempre. Sim, pra todo o sempre! E, arrematava, como ponto final e finalíssimo. Dito e feito. A Mamí acertou mais esta. A cartomante. A adivinheira! A charadista, a pitonisa. (MEIRELLES FILHO, 2017, p. 80)

A primeira leitura que fazemos do conto em tela é a de que ao tomar o oprimido/vencido não exatamente como novo opressor/vencedor — à maneira das oposições dialéticas recorrentes na crítica de Antonio Candido (2011) —, mas esperança de salvação num mundo derruído, Meirelles Filho vaticina que a liberdade redentora dos homens virá não do alto da pirâmide social, ou seja, dos estratos dominantes da sociedade sequiosos por preservar privilégios e poderes. Virá das classes desfavorecidas e oprimidas, as únicas que podem, para ele, reescrever a história e reordenar o mundo.

Ouvindo desde já as primeiras vozes e escavando mais adiante os substratos alegóricos de *Mamí tinha razão*, como propõe Bosi (2002), inferimos que nessa narrativa os excluídos emergem repositados, principalmente na figura de Mamí, não mais como os velhos ignorantes do corpo social, porém como os seus novos sábios. Em outras palavras, os seus saberes é que precisam ser levados em conta caso se queira, por exemplo, desenvolver sustentavelmente a Amazônia e prevenir desde já a sua destruição num futuro cada vez menos distante. Não é à toa, portanto que Mamí, mãe de santo, ialorixá, mulher do povo, figura na narrativa dotada de um saber empírico, telúrico e messiânico. Como ninguém, ela tem ciência e consciência do “apocalípsio” irreversível das águas.

[...] ela come a gente só de olhar. E... faz a gente mudar de ideia na hora, ali mesmo, no urgente.

Por conta desta aguaceira toda, taí um estirão de vontade imensa, pra desenrolar uma vida inteira. E ela ainda convenceu muita gente. Isso eu sei. E como? Eu vi. Eu vi o Netinho aprendendo o que ela sabia — como se deveria proceder no caso de enchente. Como é que se nada, se boia, e como se leva a roupa em tempo de inverno longo, e se mantém a roupa sequinha, no saco plástico, a trouxa de salva-vidas, na frente, pra descansar os braços, até achar um trapichezinho que seja... Que mato pode comer, o que é bom de remédio. E o mais importante — como convencer as pessoas de que ela, Mamí, estava certa. Que não era doideira dela não. Que o mundo ia naufragar e seria preciso buscar algum refúgio. Teria que ser longe dali, em lugar mais alto. Asneira da grande ficar naquela planície aguada e sem futuro de Belém. Pra quê? (MEIRELLES FILHO, 2017, p. 79)

É deste modo que, consumada a catástrofe das águas em Belém e na hinterlândia paraense, os saberes autóctones de Mamí prevalecem sobre a ciência, a tecnologia e a geopolítica exógenas que

orientaram o desenvolvimento da Amazônia, e das quais as elites regionais foram e ainda são historicamente cúmplices. Para ter aonde ir na falta de chão para pisar, para saber o que fazer depois que o mundo se “aquariou” e até para descobrir novos veios de ouro em áreas de mineração todos querem ouvir Mamí. Antes discriminada por sua religião africana, idade e condição social, o novo estado das coisas — a barbárie em progresso — fez dela um oráculo.

Ele [seu Dimas] se simpatizou com a velhinha e até deveria pensar — se ela em algum transe localiza o ouro pra nós, aí sim que esta viagem sai no lucro.

[...]

Depois dessas conversas e de umas tantas indiretas que o Dimas jogava na Mamí, ficou claro que ele a queria lá, no alto da Serra [de Carajás], pra encontrar a tal mina. Que jeito? (MEIRELLES FILHO, 2017, p. 99-103)

Para além do conto propriamente dito — com sua trama, personagens, espaço e tempo etc. —, a análise discursiva que fazemos da narrativa em tela é de que Mamí, com seus velhos saberes e novos poderes, constitui o contradiscurso literário de Meirelles Filho para redarguir o pensamento liberal, republicano e capitalista que, germinado nos primórdios da República, definiu a plataforma ideológica, geopolítica e econômica sobre a qual a Amazônia adentrou os séculos XX e XXI. Com as devidas variantes, esse discurso atravessou a República Velha (1889-1930), o ciclo autoritário de Getúlio Vargas [1930-1945], a ditadura civil-militar [1964-1985] e prevalece desde a redemocratização do país em 1985 na definição dos destinos da Amazônia — isto é, o pensamento de que a riqueza material (e com ela o patrimônio simbólico e imaterial) da região deve ser gerida por instâncias de poder e de saber que são externas, portanto estão estabelecidas ao largo e ao longe das populações locais (SOUZA, 2020). Em *Inferno verde*, publicado em 1908, um dos livros fundadores da moderna literatura amazônica, o narrador naturalista de Alberto Rangel (2008) já expunha esse ideário sem meios-termos na narrativa curta que dá título à obra:

... Mas enfim, o inferno verde, se é a geena das torturas, é a mansão de uma esperança: sou a terra prometida às raças superiores, tonificadoras, vigorosas, dotadas de firmeza, inteligência e providas de dinheiro; e que, um dia, virão assentar no meu seio a definitiva obra da civilização, que os primeiros imigrados, humildes e pobre *pionniere* do presente, esboçam confusamente entre blasfêmias e ranger de dentes. (RANGEL, 2008, p. 163)

Mas por outro lado, como lembra Lúcia Sá (2012, p. 19-20), “desde os primeiros momentos de contato, os povos da Floresta Amazônica e das planícies da América do Sul resistiram à invasão, registrando, como podemos ver em vários depoimentos, um claro ceticismo em relação à suposta superioridade cultural dos europeus”. Compreendemos que essa resistência ao domínio das “raças superiores e providas de dinheiro” também está no cerne do (contra)discurso de *Mamí tinha razão*.

Ou seja, em sua escrita literária, Meirelles Filho recusa a solução exógena, bem como a ideologia política e o pensamento econômico liberal que sustentam a plataforma desenvolvimentista imposta historicamente à região amazônica. Também rejeita o seu agenciamento como matéria ensaística e ficcional, um movimento recorrente, como se pode observar no excerto de Rangel, no *infernismo/edenismo* fundante da expressão literária regional. Note-se que o contradiscurso do autor de *Mamí tinha razão* é radical nesse sentido: se Amazônia chegou aonde chegou — à destruição irreversível por águas revoltosas e sobretudo por sua inserção precária na civilização do capital — é porque gente como Mamí (sujeito amazônico paradigmático) nunca foi ouvida, por exemplo, sobre a conveniência de construir Mega hidrelétricas que impactam a vida de comunidades ribeirinhas sem beneficiá-las diretamente, sobre a pertinência de explorar minérios em reservas indígenas, sobre a (geo)política de abrir estradas de rodagem ao invés de investir em vias fluviais ou ainda sobre a necessidade de preservar intactas ou fazer uso sustentável de áreas de floresta. Em síntese, para Meirelles Filho os saberes e competências do amazônida, e não os dos porta-vozes da civilização do capital, é que devem consubstanciar a construção de seu próprio destino como sujeito histórico e — tomando de empréstimo o vocabulário pluralizado da menina Juce, personagem de *Mamí tinha razão* — de seus próprios “futuros”.

Quando voltar ao normal... Juce começou. Para com isso, menina. Não volta mais. É como o passado. Mamí a interrompia sempre que Juce entrava por este igarapé do pensamento. E, se voltar, será outro mundo. Imagina o tanto de lama em cima do que tem lá no fundo. Deve ter mais visagens que coisas pra se usar. Se quer mesmo recomeçar, tem que migrar, maninha. Ir pra algum lugar alto. Bem alto. Lá pra Brasília. Pra Chapada dos Veadeiros, até praqui pertinho, Carajás, pra qualquer serra, Martírios. Bem, até o Tumucumaque, que não é serra, serve. Mamí não falava de esperança. Quando Mamí suspirava, era o fim de alguma longa reflexão, e Juce espreitava pra ver se a maninha soltava, sem querer, alguma previsão nova. Ela, a Mamí com as suas adivinhações. Nada mais interessava a Juce que espreitar o futuro. Os futuros, como dizia Juce. Os futuros são nossos, sempre pluralizando tudo. (MEIRELLES FILHO, 2017, p. 85-86)

Todavia, o vaticínio de *Mamí tinha razão*, ou melhor, a sua dolorosa sugestão alegórica, é que o futuro da Amazônia é não ter futuro nem “futuros”.

## **ALEGORIA, O FIO QUE TECE A ESCRITA DA CATÁSTROFE**

O segundo aspecto sobre o qual nos propomos a refletir em *Mamí tinha razão* é o da catástrofe. Lembramos que o conceito de catástrofe, concebido na tradição filosófica como exceção à regra vigente, isto é, como acontecimento fora da curva da normalidade, converte-se na Modernidade em regra da Exceção, como propôs Walter Benjamin (2016). Mas antes de prosseguir

com essa discussão precisamos cotejar brevemente os conceitos de desastre e de catástrofe. O desastre é um evento localizado em um tempo- espaço específico e que impõe risco de destruição a uma comunidade — os fenômenos hidrológicos da Bacia Amazônica, por exemplo. Já a catástrofe reúne as mesmas características do desastre, mas o seu grau de magnitude é tão exacerbado que desregula, em definitivo, o mundo tal qual ele era (SARMENTO-PANTOJA, 2014). Em outras palavras, no desastre existe a possibilidade de reversão dos impactos provocados por rupturas localizadas da normalidade, porém na catástrofe já não há solução ou reversão possíveis: as vidas são viradas pelo avesso com muito sofrimento, trauma e morte impostos aos sujeitos (SOUZA, 2020). Em síntese, a catástrofe, cuja dimensão é sociopolítica, portanto humana e coletiva, generaliza e pereniza a destruição.

A Catástrofe, [...] um fenômeno ora silenciosamente sorrateiro, ora violentamente dramático, jamais é tão somente um agravo que do nada se levanta, provocado por uma força abstrata ou invisível, pressupondo, dessa forma, a ausência de responsabilidade. Muito pelo contrário: por trás de toda Catástrofe há sempre uma potência — de poder, de destruição ou de desestabilização, pela qual respondem seus agentes. Os desastres naturais, geradores de catástrofes, constituem o primeiro paradigma. Mas, afora a Natureza, o outro maior agente da Catástrofe é decerto o desejo humano. (SARMENTO-PANTOJA; MORAES, 2019, p. 1)

Como veremos adiante, a linha de força que transmuda desastre natural (*primeiro paradigma*) em catástrofe sociopolítica (*paradigma ulterior*) está presente em *Mamí tinha razão*. E de tal modo que alcança o limiar da barbárie, isto é, um ponto de ruptura em que a vida humana, precarizada ao extremo, perde completamente o valor devido à instrumentalização da morte como estratégia de domínio de territórios e populações (LÖWY, 2000). Agenciada para a texto literário em sua dimensão coletiva, a experiência da morte conduz ao que compreendemos como escrita da catástrofe. E reiteramos que esse, em última análise, é o regime de escrita vigente no conto em análise. Primeira e extraliterariamente falando porque, fenômenos naturais à parte, na Amazônia contemporânea, como de resto na civilização do capital segundo a noção de Benjamin (2012), a catástrofe também adentrou o cotidiano e, em seu rastro, a barbárie. A “normalidade” da planície, antes regulada tão somente pelos ciclos cosmológicos e por avanços antrópicos que já lhe impunham fraturas mas ainda não colocavam em risco sua sustentabilidade socioambiental, foi solapada pela exploração crescente e cada vez mais sofisticada de seus recursos naturais pelo agronegócio, pela mineração, pela produção energética, pela industrialização e pela urbanização crescentes. E nesse contexto a vida humana, ao invés de engrandecer-se, precariza-se e perde o próprio valor.

Vem ocorrendo na Amazônia a prevalência progressiva das relações fundadas da exploração do trabalho, no agravamento da desigualdade entre os homens, no

desapossamento cultural. Emerge, no conjunto dessas mudanças, uma cultura de exclusão, que se nutre de uma racionalidade linear e prática [...] A concentração de terras e a formação de oligopólios (minerais e multinacionais) tornam-se condição de progresso e, portanto, tolerada. O fundamental passa a ser injetar capital a qualquer preço na região. [...] Mantendo o velho sistema de transferência de matérias-primas, sem beneficiar a população regional proporcionalmente e degradando a sua cultura, a exploração mineira e madeireira na Amazônia consolidou o modelo em que a ferrovia entre a mina e o porto representa simbolicamente uma artéria de escoamento de sangue dessa riqueza, num verdadeiro “ataque ao coração da Amazônia”. (LOUREIRO, 2001, p. 403-407)

Essa é a Amazônia da modernidade tardia. E é a sua representação ficcional que se delinea como o projeto literário de Meirelles Filho (2017). Tomando como referência a teoria hermenêutica de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2017), para os quais a máquina de expressão literária opera como articuladora de protocolos de experiência e repertórios de vida (SCHOLLHAMMER, 2013), inferimos que os contos do autor, particularmente *Mamí tinha razão*, resultam de conexões e agenciamentos de relações materiais mediadas para ficcionalizar a vida social amazônica na contemporaneidade. Um empreendimento literário demarcado a montante pelo modelo mimético de representação adotado por Meirelles Filho e, a jusante, por uma vigorosa e contundente proposta alegórica: encenar a aniquilação definitiva do sujeito, do meio natural e da própria civilização na Amazônia (SOUZA, 2020). E neste ponto das nossas considerações precisamos fazer uma inflexão e refletir um pouco sobre o conceito de alegoria.

Marginalizada por séculos no pensamento ocidental, a exegese alegórica da escrita foi reabilitada por Walter Benjamin em seu estudo sobre o drama barroco (ou trágico) alemão, depois estendida às análises que o crítico e filósofo também fez sobre a modernidade tomando como objeto de reflexão a poesia de Charles Baudelaire (GANEGBIN, 2013). Segundo Benjamin (2016, p. 178), “a expressão alegórica nasceu de uma curiosa combinação de natureza e história”. Portanto ao contrário do símbolo, vocacionado para a beleza, a harmonia e a permanência no tempo, a alegoria deve ser tomada como elemento de precariedade, tensão e contingência temporal nas obras de arte. Ou seja, “enquanto o símbolo aponta para a eternidade da beleza, a alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de preservar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias”, comenta Jeanne Marie Gagnebin (2013, p. 38). A propósito, João Batista Pereira e Stélio Torquato Lima (2013) também observam que

Na simbiose entre a estética e o social, para além de uma visão mecanicista da arte, enfatiza-se a principal função da leitura alegórica: valorar a arte, inserindo-a no curso do tempo histórico, revelando como os seus procedimentos desnudam as ruínas e escombros culturais que a atitude simbólica tende a ocultar, imaginando-as atemporais, como se portassem valores eternos, imutáveis e universais. [...]

Em franca oposição ao símbolo, que tende a apresentar a arte atemporalmente, a alegoria opera em intimidade com o elemento deslocado, ignorado, perscrutando a contingência e o que foi esquecido na versão dos vencedores na escrita da história. (PEREIRA; LIMA, 2013, p. 152)

Diante da vocação preferencial da alegoria para a história, a temporalidade e a morte, a interpretação alegórica (alegorese) oportuniza a ressignificação do texto literário, a exemplo deste que tomamos como objeto de reflexão, como escrita da catástrofe. Daí o vínculo constitutivo existente entre alegoria, ruínas e destroços, o que faz do alegorista um colecionador de escombros, melancólico e entregue ao trabalho de luto, como lembra Márcio Seligmann-Silva (2007). Seguindo o mesmo raciocínio, Idelber Avelar (2003) observa que por isso o tempo da alegoria é necessariamente póstumo. E nós também anotamos que não por acaso o *post mortem* é o tempo do discurso em *Mamí tinha razão*, diferentemente do tempo da história, que é o pretérito:

Eu posso te garantir que ela cansou de avisar as irmãs, seus parentes, enfim, quem ela conhecia, quem a visitava sempre. E na rua também, eu vi Mamí pedindo licença e contando suas histórias. As pessoas riam que só. Depois ela parou, viu que não adiantava. Aqui em casa? Quantas vezes? Mais pra minha mãe que ela falava. Minha mãe até que acreditava nela, mas, mole do jeito que era, não mexeu um pau! Talvez por isso. Foi a primeira que desapareceu. Deve ter sido na onda forte, a Pioneira. (MEIRELLES FILHO, 2017, p. 81)

Como dissemos anteriormente, ao contrário de outros ficcionistas que representam ou representaram a vida social amazônica em suas obras, particularmente da perspectiva dos fenômenos das águas — Alberto Rangel, Francisco Izquierdo Ríos e Arthur Engrácio, dentre outros —, e em cujas narrativas prevalecem os jogos metafóricos (SOUZA, 2020), Meirelles Filho faz da representação alegórica a principal linha de força de seu discurso ficcional, ao menos em *Mamí tinha razão*. Ao refletir sobre a textualidade dessa narrativa, observamos que seus esteios pragmáticos são as ruínas e os escombros de um projeto fracassado de civilização na Amazônia. E além disso, como já assinalamos anteriormente, *Mamí tinha razão* também escreve a narrativa dos vencidos, alçando-os ao centro do processo simbólico e cerzindo a escrita da catástrofe com o fio da alegoria. Um grau de escritura possível tão somente em temporalidades, como a vigente, nas quais imperam a barbárie e o trauma, o desencantamento do mundo, as decepções e as distopias, o niilismo e a negatividade (GANEGBIN, 2018; PEREIRA; LIMA, 2013).

Reiteramos, pois, que o tempo do discurso de *Mamí tinha razão* é o *post mortem* do sujeito, do meio natural e da civilização na Amazônia. E sustentamos essa assertiva levando em conta em primeiro lugar que, no espaço-tempo do conto em tela, Belém está definitivamente perdida como sítio urbano e lugar de viver. No mais, o seu desaparecimento do mapa também alegoriza o fracasso da

cidade (*pólis*) como corpo político e como modelo de ocupação do espaço amazônico imposto pelo conflito modernizador (RAMA, 2008). E como assinalamos anteriormente, mais do que um desastre natural o que a última pororoca engendra é uma catástrofe sociopolítica. Irreversível, sim, porque a água

Vai cobrir o lençol do mundo! [...] O Ver-o-Peso, a Catedral, os dois palácios, as praças. A prediada que o povo desandou a vender e construir. Os shopinhos, como gostava de chamar aquele poleiral de lojas e lojas sem graça. A água vai entrar terra adentro... Demolição! Pelas estradas, pelos canais, pelos bueiros, pelos canos, por todo buraco que encontrar vai surgir e ressurgir. (MEIRELLES FILHO, 2017, p. 80-83)

Note-se que o próprio narrador, irônico, dá conta de que antes mesmo de ser engolfada pelas águas Belém já era um lugar mal-ajambrado e mal- construído por empreiteiros gananciosos que sempre fizeram mais o errado do que o certo para “[...] pra aproveitar cada metro quadrado” (MEIRELLES FILHO, 2017, p. 84). Portanto o que a alegorese do texto nos permite entrever no sentido da historicidade é que esta vocação para a usura foi o que levou a Amazônia ao “fim final”. Em outras palavras, a ganância, o oportunismo, o individualismo exacerbado que grassam no tecido social, e denotam a corrupção dos valores do sujeito numa cultura em que as relações humanas foram mercantilizadas (SOUZA, 2020).

Para avançar um pouco mais na análise, assinalamos que as ruínas e os destroços no espaço-tempo de *Mamí tinha razão* não se limitam a Belém. Além da capital do Pará, as águas também avançam, irredutíveis, da costa para o interior onde, em vista do acelerado processo de desagregação socioambiental, a barbárie aos poucos triunfa. E é neste percurso que a narrativa de Meirelles Filho nos oferece uma cartografia mais ampla e precisa da catástrofe amazônica: a massa líquida informe que um dia fora o Rio Tocantins; a carcaça do paredão da hidrelétrica de Tucuruí vertendo cachoeiras espetaculares e às proximidades das quais pouco, quase nada resta da cidade homônima; a rodovia Transamazônica ainda mais difícil de trafegar, porque semidestruída; a cidade de Marabá “ainda mais caótica que Tucuruí. As pessoas dormindo na rua, nas áreas públicas” (MEIRELLES FILHO, 2017, p. 96); as cidades de Parauapebas, Eldorado e Canaã dos Carajás convulsionadas socialmente, com “mais gente que moradia, trabalho e comida” (Ibid., p. 97); pistoleiros e sicários a imperar de armas em punho num labirinto de garimpos; e por fim a Serra de Carajás, última escala da sina trágica de Mamí, onde a velha mineradora que explorava o subsolo da região não mais existe — tudo e todos já “[...] debaixo d’água, falidos e desrumados, igualinho se passou com Serra Pelada” (Ibid., p. 90).

Foi a isso que levou, em síntese, o modelo de desenvolvimento que o grande capital impôs à Amazônia, com seus projetos extrativistas de escala industrial, suas mega hidrelétricas e seus desvarios geopolíticos. E que, para além do levante das águas *per se*, é o verdadeiro embrião da catástrofe instalada no espaço-tempo da narrativa de Meirelles Filho, em vista da implosão de seu sistema de produção e da derrocada de seu modelo de organização social. E se ampliarmos um pouco mais a perspectiva alegórica com a qual empreendemos esta leitura de *Mamí tinha razão*, podemos tomar o conto de Meirelles Filho como o próprio epitáfio da região amazônica na contística das águas. Crônica da morte anunciada, como já foi dito, o conto termina, de fato, com a morte de Mamí, agônica e simbólica, no alto da Serra de Carajás, e com ela, paradigmaticamente, morre o próprio sujeito amazônico. E se já não há possibilidade de recomeçar a vida na Amazônia, de reinventá-la, é porque o preço de incluí-la na civilização do capital decerto foi alto demais. Foi o custo de conectá-la a um mundo regido pelo fetiche da mercadoria, de erigir cidades desumanizadas, de constituir um corpo social fraturado pela desigualdade e pela exclusão, e de fustigar o equilíbrio do meio natural até um limite sem retorno (SOUZA, 2020).

É com esses elementos históricos e “factuais”, ou seja, agenciados da cena amazônica pretérita e atual, que se consuma, no plano alegórico da narrativa de Meirelles Filho, “a ligação entre significação e historicidade, temporalidade e morte” (GAGNEGBIN, 2013, p. 43). São eles que enfeixam a textualidade de *Mamí tinha razão*, ao fim e ao cabo, como escrita da catástrofe e da morte. Atingida a jusante do processo civilizatório, do qual o elemento de implosão no conto é a grande pororoca que faz submergir a Amazônia Oriental, resta-nos o espectro de um anfiteatro amazônico em apagamento progressivo do espaço e em subtração da história. E é preocupante, para não dizer desesperador, que a distância entre a dimensão ficcional de *Mamí tinha razão* e a Amazônia real do século XXI seja cada vez menor.

## CONCLUSÃO

Neste artigo fizemos uma análise discursiva do conto *Mamí tinha razão*, de João Meirelles Filho (2017). Trata-se de um relato ficcional sobre acontecimentos posteriores a um levante de águas na foz do Rio Amazonas, uma grande maré fluviomarinha que inunda a cidade de Belém, e parte do interior paraense, com danos irreversíveis para a vida humana, o meio ambiente e a infraestrutura da região.

Levantamos duas hipóteses para investigação: a primeira, a de que em sua textualidade *Mamí tinha razão* desloca o excluído para o centro do processo simbólico, e ao fazê-lo constitui-se como

(contra)discurso que redargue o pensamento liberal-capitalista dominante na definição dos destinos da região amazônica. Essa construção discursiva está delineada principalmente na representação da personagem principal do conto, a mãe de santo Mamí, uma mulher do povo que em função da ruptura do *status quo* provocada pela catástrofe das águas deixa de ser marginalizada e passa a ser vista como oráculo dos poucos sobreviventes da tragédia. Concluimos que isso enforma a narrativa de Meirelles Filho, segundo a teoria crítica de Alfredo Bosi (2002), como um discurso de resistência.

A segunda hipótese que levantamos foi a de que o acidente hidrológico que alavanca a narrativa de *Mamí tinha razão* rompe o paradigma do desastre natural e configura-se como catástrofe sociopolítica. Movimento que decorre de um programa diferenciado de escrita — o da catástrofe —, ancorado na alegorização da cena amazônica contemporânea. Empreendemos essa discussão a partir do conceito de alegoria articulado por Walter Benjamin (2016), e concluimos que a narrativa estudada não apenas representa alegoricamente, mas vaticina a morte do sujeito, do meio natural e da civilização na Amazônia.

## REFERÊNCIAS

94

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. 2. ed. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CUNHA, Euclides da. **Um paraíso perdido**: reunião de ensaios amazônicos. Sel. e coord. Hildon Rocha. Brasília: Senado Federal, 2000.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. 1. ed. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

ENGRÁCIO, Arthur. **A vingança do boto**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1995.

FERREIRA, Alexandre Rodrigues. **Viagem ao Brasil**. 3 vols. Petrópolis: Kapa Editorial, 2008.

GANEGBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LA CONDAMINE, Charles-Marie de. **Viagem na América Meridional descendo o rio das Amazonas**. Brasília: Senado Federal, 2000.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário**. In.: \_\_\_\_. **Obras reunidas: poesia I**. São Paulo: Escrituras, 2001.

LÖWY, Michael. Barbárie e modernidade no século XX. In: BENSÄID, Daniel; LÖWY, Michael. **Marxismo, modernidade e utopia**. São Paulo: Xamã, 2000. p. 46-57.

MEIRELLES FILHO, João. **O abridor de letras**. Rio de Janeiro: Record, 2017.

MEIRELLES FILHO, João. **Aboio** — Oito contos e uma novela. São Paulo: Laranja Original, 2020.

MIRANDA NETO, Manoel José de. **Marajó: desafio da Amazônia** — aspectos da reação a modelos exógenos de desenvolvimento. Belém: EDUFPA, 2005.

PEREIRA, João Batista; LIMA, Stélio Torquato. **Alegoria benjaminiana**. Revista FSA, v. 10, n. 3, art. 9, Teresina, Jul.- Set. 2013, p. 137-158.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. 2. ed. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

RANGEL, Alberto. **Inferno Verde. Cenas e Cenários do Amazonas**. Org. Tenório Telles. 6. ed. Manaus: Valer, 2008.

RÍOS, Francisco Izquierdo. **Chove em Iquitos**. São Paulo: Clube do Livro, 1975.

RÍOS, Francisco Izquierdo. **Cuentos**. Obra completa. Tomo I. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2010.

RUÍZ, Carlos Tafur. **La lloclada: relatos**. Lima: Trazos, 2013.

SÁ, Lúcia. **Literatura da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana**. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2012.

SARMENTO-PANTOJA, Tânia. **Catástrofe: manual do usuário**. In: SARMENTO-PANTOJA, Augusto; UMBACH, Rosani. SARMENTO-PANTOJA, Tânia (Orgs.). **Estudos de Literatura e Resistência**. Campinas: Pontes Editores, 2014. p. 159-183.

SARMENTO-PANTOJA, Tânia; MORAES, Viviane Dantas. **“Vidas viradas pelo avesso”**. Catástrofe e política na literatura. Literatura e Autoritarismo. In: **Catástrofe e biopolítica na literatura: contribuições para a crítica literária**. Dossiê, n. 21. Santa Maria: Jul., 2019. p. 1-4.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo**. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Walter Benjamin: o estado de exceção entre o político e o estético. **Estudos de Literatura Contemporânea**, nº. 29., Brasília, jan.-jun. 2007, p. 205-230.

SOUZA, Irisvaldo Laurindo de. **A contística das águas como escrita do desastre e da catástrofe: vidas viradas pelo avesso na Pan-Amazônia**. 128 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários)—**Programa de Pós-Graduação em Letras**, Universidade Federal do Pará, Belém, 2020.

TOCANTINS, Leandro. **O rio comanda a vida: uma interpretação da Amazônia**. 9. ed. Manaus: Editora Valer; Edições Governo do Estado, 2000.



Esta obra possui uma Licença

[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/11884>  
<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v16i27.11884>

Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | V. 16 | N. 27 | Dez, 2022, pp. 97-112.

Submissão: 28/01/2022 | Aprovação: 15/05/2022



## CINEMA E REPRESSÃO: A VONTADE DE VERDADE DE JAFAR PANAHI

### CINEMA AND REPRESSION: THE WILL OF TRUTH OF JAFAR PANAHI

Ramisés ALBERTONI  

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo analisa o filme *In film nist* (2011), do cineasta iraniano Jafar Panahi, como forma de resistência ao silenciamento imposto pelo governo do Irã à sua produção artística, pois, em 2009, o cineasta desagradou as autoridades do seu país ao apoiar Mir Hussein Mussavi, o candidato opositor na eleição presidencial. Dessa forma, Panahi foi condenado a 6 anos de prisão domiciliar e proibido de filmar por 20 anos, contudo, o cineasta chamou o amigo cinegrafista Mojtaba Mirtahmasb para registrar a sua rotina em um dia dentro do seu próprio apartamento e produziu um filme questionador. O cinema iraniano contemporâneo inaugurou uma nova modalidade de realismo, cujos cineastas constroem “ficções documentais”, em que os roteiros são inspirados em histórias reais. O realismo restitutivo do cinema iraniano procura restituir à complexa realidade uma plenitude que só o cinema seria capaz de alcançar, utilizando, para isso, a retomada de episódios acontecidos no mundo histórico e social. Deve-se considerar que a produção de discursos, em qualquer sociedade, é controlada com o desígnio de conjurar-lhe os poderes e os perigos, enfraquecendo a eficácia de eventos incontroláveis, no intuito de ocultar as forças que materializam a constituição social. Para que a “vontade de verdade” seja exercida satisfatoriamente, são utilizados, portanto, procedimentos externos e internos ao discurso. Enquanto os procedimentos externos ao discurso limitam a produção de discursos, interditando a palavra, e definindo o que pode ser dito/não-dito em cada circunstância, através do “tabu do objeto” e do direito privilegiado ou exclusivo de quem fala; os procedimentos internos ao discurso possuem a função de classificar, ordenar e ditar sua distribuição.

**Palavras-chave:** Cinema iraniano. Censura. Vontade de verdade. Discurso.

**Abstract:** The article analyzes the film *In film nist* (2011), by the Iranian filmmaker Jafar Panahi, as a form of resistance to the silencing imposed by the government of Iran on his artistic production, since, in 2009, the filmmaker displeased the authorities of his country by supporting Mir Hussein Mussavi, the opposition candidate in the presidential election. Thus, Panahi was sentenced to 6 years of house arrest and banned from filming for 20 years, however, the filmmaker called his cameraman friend Mojtaba Mirtahmasb to record his routine in one day in his own apartment and produced a questioning film. Contemporary Iranian cinema has ushered in a new modality of realism, whose filmmakers build “documentary fictions”, in which screenplays are inspired by real stories. The restitutive realism of Iranian cinema seeks to restore to the complex reality a fullness that only cinema would be able to achieve, using, for this, the resumption of episodes that took place in the historical and social world. It must be considered that the production of speeches, in any society, is controlled with the aim of conjuring its powers and dangers, weakening the effectiveness of uncontrollable events, in order to hide the forces that materialize the social constitution. In order for the “will to truth” to be exercised satisfactorily, procedures external and internal to the discourse are therefore used. While procedures external to discourse limit the production of discourses, interdicting the word, and defining what can be said/unsaid in each circumstance, through the “object taboo” and the privileged or exclusive right of the speaker; the procedures internal to the discourse have the function of classifying, ordering and dictating its distribution.

**Keywords:** Iranian cinema. Censorship. True will. Discourse

<sup>1</sup> Doutorando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Arte, Cultura e Linguagem (PPGACL), da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). E-mail: ramses.albertoni@ich.ufjf.br

## O CINEMA NO IRÃ

O cinema iraniano é uma das 12 maiores produções no mundo, de acordo com Meleiro (2006), sendo que o Irã é o país que mais produz no Oriente Médio. Conquanto cineastas como Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, Majid Majidi e Jafar Panahi tenham seus filmes distribuídos pelo mundo, as produções de jovens cineastas como Alireza Risian, Ebrahim Hatamikia, Ebrahim Forouzesh e Abolfazl Jalili circula apenas entre o público falante de pársi. A produção cinematográfica iraniana contemporânea é marcada por elementos da própria sociedade em diálogo com a história, a política e a cultura islâmica e iraniana. Essa filmografia se distingue pelas saídas encontradas pelos cineastas para burlar as forças repressoras do Estado. Segundo Meleiro,

A cultura sobre a qual falamos não é algo abstrato imposto ao homem e separado dele, mas são as normas ocultas que governam as pessoas, não apenas em sua retórica, mas na forma como essas pessoas realmente atuam. Embora a cultura iraniana possa ser considerada uma cultura formal, no sentido de ser estável e de se identificar com processos de sua própria natureza, modos alternativos de comportamento hoje são vistos como possíveis na sociedade iraniana. (MELEIRO, 2006, p. 13)

O cinema tem início no Irã em 1900, durante a viagem de Mozaffar ed-in Shah, quinto soberano da dinastia Qadjar, à Europa. O soberano comprou uma câmera de cinema e seu fotógrafo oficial, Mirza Ebrahim Khan Akass Bashi, filmou uma exposição de flores em Oostende, na Bélgica, em 18 de agosto de 1900. No entanto, as primeiras salas de cinema só começarão a ter importância no país a partir da década de 1920, e em 1928 uma sala de cinema exclusivamente reservada ao público feminino foi aberta em Teerã.

É preciso ressaltar que o Irã é um Estado teocrático, cuja Constituição é o *Alcorão*. Dessa forma, os líderes religiosos, conscientes do poder das imagens, ficaram divididos entre o receio e a sedução do cinema, pois os filmes vindos do Ocidente poderiam vincular valores contraditórios com os do Islã. Assim, em vez de se oporem ao cinema, os líderes decidiram estimular o desenvolvimento do cinema “à maneira iraniana”, para que os filmes pudessem estar disponíveis para a pedagogia do ensino da moral e da identidade nacional para uma população, na sua maioria, analfabeta.

Em 1932 foi realizado o primeiro longa-metragem iraniano, *Hadji Agha, ator de cinema*, do cineasta iraniano-estadunidense Ovanes Ohanian, único filme mudo conservado até hoje, em que o diretor denuncia a hostilidade que o cinema iria sofrer no país. Ohanian foi formado pela Academia de Cinema de Moscou e emigrou de volta para seu país de origem. Percebendo a precariedade da indústria cinematográfica iraniana, o cineasta fundou, em Teerã, o Parvareshghahe Artistiye Cinema

(Centro de Educação de Artistas de Cinema). Devido à descrença de que cineastas e atores poderiam ser classificados como profissionais, o centro atraiu apenas 16 estudantes e 2 professores, um deles o próprio Ohanian.

*A mulher da tribo Lor*, dos cineastas iranianos Ardeshir Irani e Abdol Hossein, foi gravado em 1933 e é considerado o primeiro filme falado e o primeiro a ser censurado pelas autoridades iranianas. As autoridades impuseram ao realizador do filme um final em que um vidente anuncia que uma estrela irá tirar o país do caos e do banditismo, devolvendo-lhe, assim, a glória do passado.

Entre 1938 e 1948 a produção cinematográfica iraniana quase foi interrompida completamente e o mercado passou a ser dominado pelas realizações estadunidenses, indianas e egípcias. Deste modo, com apenas 13 filmes produzidos até 1950, a produção cinematográfica iraniana se desenvolveu graças aos filmes do tipo “chanchada” e policiais, filmes de divertimento inspirados nos filmes indianos e egípcios, mas que tiveram o mérito de atrair o capital privado necessário à criação e ao desenvolvimento de uma indústria cinematográfica. Em 1963 já havia 300 salas de cinema em todo o país e 33 milhões de ingressos foram vendidos apenas em Teerã. Os filmes seriados e *djahel*, com heróis e ladrões, tornaram-se muito populares, abordando, inclusive, temas como a pobreza e injustiça social.

Foi a partir do final da década de 1950 que o cinema iraniano começou a criar uma identidade própria com as produções dos cineastas Farokh Gaffary – cujo filme *Sul da cidade*, de 1958, ficou proibido durante 5 anos –, Ebrahim Golestan – diretor de *O ladrilho e o espelho*, de 1965 – e Forough Farrokhzad – diretora de *A casa é negra*, de 1962.

Em 1969, o filme *A vaca*, de Dariush Mehrjui, mostrou o mundo rural sob um enfoque realista, provocando uma mudança no cinema iraniano que deu início ao movimento *Cinamay-e Motofavet* (Cinema Diferente), que se contrapôs aos filmes *farsi*, inaugurando a Nova Onda do Cinema Iraniano, influenciado pelo Neo-Realismo italiano. Essa proposta cinematográfica introduziu poesia na vida cotidiana, apresentando personagens comuns sob uma nova perspectiva. Segundo Egan, esses filmes foram importantes

in the sense that they challenged the formulaic and indulgent escapism of the Iranian commercial cinema, increased the profile of Iranian cinema abroad, and sought to develop new and experimental forms in seeking to critically engage with and explore the social, political and cultural realities of the Iranian past and present. (EGAN, 2005, p. 32)<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Tradução livre: “no sentido de que desafiaram o escapismo formular e indulgente do cinema comercial iraniano, aumentaram a recepção do cinema iraniano no exterior e buscaram desenvolver formas novas e experimentais na busca de se envolver criticamente e explorar as realidades sociais, políticas e culturais do passado e presente iraniano”

Dessa época em diante, o compromisso político marcou profundamente o cinema iraniano e estará sempre presente até a Revolução Islâmica de 1979. Os cineastas utilizavam suas câmeras para denunciarem a miséria da população. Os artistas do movimento *Cinema-e Motofavet*, apesar das dificuldades com a censura, conseguiram se exprimir, cujas contundentes contestações foram dirigidas com muita delicadeza, ampliando os níveis de interpretação, jogando continuamente com a realidade e com a ficção, procurando evidenciar o mal-estar e a incapacidade da sociedade para funcionar num país onde o modernismo parece nascer das cinzas do passado.

Entretanto, ao contrário do que se acreditava, em 11 de fevereiro de 1979, no início da Revolução Islâmica, o Aiatolá Khomeini fez uma declaração surpreendente, afirmando que não iria tomar nenhuma posição contra o cinema, mas, pelo contrário, iria dar-lhe estímulo, traçando as linhas estéticas e ideológicas de um cinema “islamicamente correto”, impondo uma série de regras não escritas:

- ✓ o espectador não pode jamais achar simpático um criminoso ou alguém que tenha pecado;
- ✓ o tráfico de drogas não pode nunca aparecer;
- ✓ o casamento e a família devem ser respeitados;
- ✓ o adultério não deve ser evocado;
- ✓ os gestos sugestivos são proibidos;
- ✓ homens e mulheres não podem se tocar (mesmo entre marido e mulher);
- ✓ os temas “vulgares” ou “desagradáveis” devem ser evitados;
- ✓ a blasfêmia é estritamente proibida;
- ✓ os religiosos não podem ser mostrados como personagens cômicos ou desonesto.

As restrições impostas aos cineastas não se limitavam apenas ao roteiro, mas eram relativas também para a organização das filmagens, pois era preciso ter maquiadores dos dois sexos para se ter certeza de que não haveria contato ilícito. Entretanto, alguns jovens cineastas realizaram filmes denunciando o antigo regime e enaltecendo os valores da Revolução Islâmica.

A islamização artística da sociedade iraniana teve início com a criação do Ministério da Cultura e da Orientação Islâmica, cuja prioridade foi o desenvolvimento de um estilo cinematográfico que fugisse aos padrões hollywoodianos, alicerçando-se na liberdade intelectual, formal e econômica, afastando-se da influência comercial estadunidense. Segundo Sadr,

This cinema aimed to tell the truth, to search for another language capable of sending a social message to the spectator. The work of revolutionary cinema, it was claimed,

should not limit itself to negative denunciation, nor to appealing for reflection; it must be a summons for action. (SADR, 2006, p. 173)<sup>3</sup>

Os filmes produzidos procuravam mover os espectadores a seguir os princípios do Islã, lutando pela sua propagação, por isso, as narrativas renunciavam à intriga individual e ao herói isolado, pois se uma personagem se destaca, como tipo social, ela seria representante de determinado grupo.

Dessa forma, o cinema iraniano conseguiu, em 1997, ganhar a Palma de Ouro em Cannes pelo filme *O gosto da cereja*, de Abbas Kiarostami, que conta a história de Badii, um homem rico de meia-idade que pensa em cometer suicídio, por isso, procura desesperadamente alguém que possa ajudá-lo. Ele já fez a sua cova embaixo de uma cerejeira nas montanhas, mas precisa que alguém enterre o seu corpo.

Em virtude disso, o cinema iraniano alcançou o sucesso com excelentes filmes que, no entanto, não ofereciam uma imagem idílica do país. O Estado resolveu apoiar a distribuição desses filmes, mesmo que alguns sejam proibidos no Irã, mas que possuem autorização para serem exportados, pois é uma forma de reconhecer o país no exterior.

Conforme Pereira (2009), o cinema iraniano contemporâneo inaugurou uma nova modalidade de realismo, cujos cineastas constroem “ficções documentais”, em que os roteiros são inspirados em histórias reais, utiliza-se locações naturais com escolhas estéticas simples, ocorrendo uma relação ambígua entre o real e o ficcional com ênfase em valores humanos. Pereira (2009) classifica esses filmes como “realismo restitutivo”, distinto do proposto por Bazin, pois não procuram

[...] revelar algo do mundo, mas sim restituir a ele uma plenitude que só o cinema seria capaz de alcançar. Tal restituição se dá a partir da retomada de episódios acontecidos no mundo histórico e social. Para isso, os cineastas não funcionam como humildes testemunhas desse mundo, como apregoado por Bazin no Neo-Realismo. Eles não estão apenas por trás das câmeras, eles também aparecem diante delas, ora com seus corpos, ora apenas com suas vozes. [...] não almejam produzir uma neutra transparência. [...] a retomada de episódios do mundo histórico e social feita pelo cinema e com a presença do aparato cinematográfico em cena tem como resultado uma obra que retira o espectador do seu lugar habitual no qual ele domina toda a situação narrada. [...] O que esses filmes retiram do espectador são os marcos tradicionais que os filmes realistas lançam mão para contar uma história retirada do mundo histórico e social, o que gera uma tensão máxima nos polos da dúvida e da crença que Comolli caracteriza como sendo a postura do espectador frente ao cinema. (PEREIRA, 2009, p. 59)

Uma das características mais marcantes dessa filmografia é a habilidade em assimilar, imitar e copiar códigos cinematográficos estabelecidos, modelando-os em novos formatos.

<sup>3</sup> Tradução Livre: “Este cinema visava dizer a verdade, buscar outra linguagem capaz de enviar uma mensagem social ao espectador. A obra do cinema revolucionário, dizia-se, não deveria se limitar à denúncia negativa, nem ao apelo à reflexão; deve ser uma intimação para a ação”.

## O CINEMA DE JAFAR PANAHI

O cineasta iraniano Jafar Panahi nasceu em 11 de julho de 1960, no Azerbaijão Oriental, e estudou cinema na Universidade de Cinema e Televisão de Teerã. Em 1995 recebeu o prêmio da Câmera de Ouro do Festival de Cannes pelo filme *O balão branco* que narra as desventuras de uma menina que tenta comprar peixinhos dourados para o Ano Novo, conforme a tradição de seu país. Em 2000, Panahi obteve o Leão de Ouro de melhor filme, no Festival de Veneza, por *O círculo*, que trata das dificuldades de mulheres diante das restrições impostas pelo Estado islâmico.

Durante a eleição presidencial de junho de 2009, no Irã, Panahi desagradou as autoridades iranianas ao apoiar Mir Hussein Mussavi, o candidato opositor. Portanto, o presidente da época, Mahmoud Ahmadinejad, articulou a prisão do cineasta, acusando-o de fazer propaganda contrária ao seu governo. Posteriormente, Panahi teve a sua casa invadida e a sua coleção de filmes, tachada de “obscena”, foi apreendida. Em março de 2010, o cineasta foi preso e após um mês na cadeia fez uma greve de fome que durou 88 dias. Mais tarde, ele foi impedido de comparecer ao Festival de Cinema de Veneza, em setembro, o que intensificou a pressão da comunidade internacional e permitiu sua liberação mediante pagamento de fiança. A sentença foi diminuída a uma prisão domiciliar de 6 anos e uma interdição de filmar por 20 anos, além da impossibilidade de sair do país. Mesmo assim, contrariando as ordens judiciais e apesar de vigiado e tendo a família ameaçada, Panahi dirigiu três filmes após a condenação.

Em 2011, o cineasta filmou, dentro de seu apartamento, *In film nist*, com uma equipe anônima, para não sofrer a represália do governo, e equipamentos caseiros, retratando justamente a sua clausura e a pressão das autoridades iranianas. Após um *pen drive*, com as imagens, ser escondido dentro de um bolo para passar despercebido pelos policiais e conseguir sair do país, o filme foi apresentado no Festival de Cannes. A partir disso, com a boa recepção da crítica e da imprensa, a situação de Panahi e de outros diretores iranianos ganhou visibilidade, e o cineasta preparou um novo filme, *Cortinas fechadas*, de 2013, um documentário que mistura ficção com História. Narra-se a história de um homem preso em sua casa, mas recebendo uma visita inesperada que pode colocá-lo em risco. Esse filme foi premiado com o troféu de melhor roteiro no Festival de Berlim.

Em *Táxi Teerã*, de 2015, Panahi força ainda mais os limites de sua liberdade, já que o cineasta sai de seu apartamento, contrariando novamente as ordens judiciais. A maior parte da narrativa se passa dentro de um táxi, explorando o potencial narrativo e estético da filmagem dentro de um carro. Neste “falso documentário”, Panahi interpreta um taxista que interage com os mais diversos

passageiros ao longo de um dia, escancarando as fissuras da sociedade local como o machismo e o peso da religião. O filme recebeu o Urso de Ouro, prêmio máximo do Festival de Berlim.

Em 2019, Panahi lançou o seu quarto filme pós-condenação, *3 faces*, um estudo sobre o peso das imagens e da liberdade das mulheres. O ponto de partida dialoga com a nossa época de mídias sociais, narrando a história de uma jovem que sonha em ser atriz e envia um vídeo secreto a uma celebridade local, revelando estar presa pela família em sua casa, e pedindo ajuda. A atriz famosa, Behnaz Jafari, pede ajuda de Jafar Panahi, ambos interpretando a si mesmos, para encontrar a vítima e salvá-la. O vídeo caseiro mostra uma garota desesperada e a conclusão do vídeo sugere a possibilidade de uma tragédia. No entanto, Jafari e Panahi duvidam da veracidade da gravação. O filme ganhou o prêmio de melhor roteiro em Cannes.

### SERÁ ISTO UM FILME?

No filme *In film nist* (PANAHI, 2011), impedido de sair de casa pelas autoridades iranianas, Panahi iniciou a filmagem do seu cotidiano, mas ao perceber que estava encenando para a câmera, resolveu chamar o amigo cinegrafista Mojtaba Mirtahmasb para que ele fizesse as filmagens. Segundo o cineasta, “não posso filmar, escrever roteiros ou dar entrevista, mas ninguém me impediu de atuar ou de ler roteiros”.

Panahi se encontra sozinho em seu apartamento e em raros momentos tem a presença ocasional do iguana de sua filha, uma vizinha e seu cão de estimação, e o primo do zelador do prédio, que aparece por acaso, fazendo um serviço de limpeza. O cineasta conversa ao telefone com sua advogada, que luta para reverter a decisão judicial que o mantém em cárcere, e com os familiares.

Sempre inquieto, Panahi começa a leitura de um roteiro de cinema já pronto, mas ainda não adaptado, decidindo contar como seria o filme. O tapete da sala de seu apartamento se transforma numa casa perdida em um vilarejo qualquer, e o cineasta recria as personagens dessa história hipotética. Porém, a tessitura narrativa diante da câmera do amigo revela o mundo particular de um cineasta impedido de criar, o que lhe provoca momentos de euforia, depressão, alegria, angústia e dúvida.

Ao invés de se limitar a ler o roteiro de um filme possível, Panahi faz a encenação quase abstrata do filme, pois “os espectadores ficariam entediados”, ele explica. Nessa *mise en abyme* cinematográfica, a narrativa se passa integralmente num domicílio, com uma garota presa pelos pais por insistir em fazer carreira nas artes. Assim, o cineasta delimita um espaço na sua sala, marca a presença de cada objeto com fita crepe sobre o tapete e interpreta, dentro destes espaços fictícios, a

ação das personagens que deveriam ali existir. Para exemplificar sua proposta, Panahi mostra referências de outros filmes, em DVD, contudo, diante da inevitável frustração ele desiste para, no dia seguinte, renovar suas energias e reiniciar a encenação. A sala do apartamento é o estúdio onde Panahi traça cenários e desenha degraus de escadas que acedem aos outros espaços, cujos enquadramentos são definidos pelos dedos do cineasta e pela leitura do roteiro.

Mais adiante, Panahi exhibe cenas do seu filme *Talaye sorkh* (2003) e nos dá uma aula sobre cinema, utilizando a sequência em que Hossein é humilhado na ourivesaria. O cineasta nos apresenta cenas de outro filme de sua autoria, *Ayereh* (2000), em que uma mulher corre numa zona fechada por grades. Conforme Panahi, ele abriu o plano, pois, ao contrário de Hossein, a atriz não precisava de nenhum sublinhado do rosto, já que as linhas verticais do gradeamento acentuariam o seu estado mental. Esse filme narra várias histórias de mulheres, de rejeição, de desespero, de desigualdade, que são acompanhadas pela câmera do cineasta que varre em *travelling* os edifícios e as ruas de Teerã.

O cinegrafista Mirtahmasb diz a Panahi que precisa ir embora, buscar o filho. Assim, ele coloca a câmera sobre a mesa da cozinha, porém, diz ao amigo sobre a importância de registrar as imagens do confinamento. Panahi acompanha o amigo ao elevador, filmando-o com o seu *smartphone*. Nisso, chega Hasan, que foi pegar o lixo dos apartamentos do prédio e é filmado pela câmera que se encontra sobre a mesa. O jovem pergunta ao cineasta porque filmar com um *smartphone* quando possui uma câmera profissional em casa. O diálogo é constantemente interrompido pela recolha dos sacos de lixo e por um fluxo notável de histórias e diálogos que nos chegam dos apartamentos, que só termina no portão do prédio, onde vislumbramos clarões e ouvimos explosões, ecos dos festejos de ano novo, mas que parecem, igualmente, o barulho de protestos e de conflitos de rua.

Posto isto, é possível constatar que Panahi retorna, em seu filme, aos primórdios do “primeiro cinema” (COSTA, 2006), especificamente ao “cinema de mostraçãõ” (GAUDREAUULT, 1989). Conforme Costa,

no começo do século XX, o cinema inaugurou uma era de predominância das imagens. Mas quando apareceu, por volta de 1895, não possuía um código próprio e estava misturado a outras formas culturais, como os espetáculos de lanterna mágica, o teatro popular, os cartuns, as revistas ilustradas e os cartões-postais. Os aparelhos que projetavam filmes apareceram como mais uma curiosidade entre as várias invenções que surgiram no final do século XIX. Esses aparelhos eram exibidos como novidade em demonstrações nos círculos de cientistas, em palestras ilustradas e nas exposições universais, ou misturados a outras formas de diversão popular, tais como circos, parques de diversões, gabinetes de curiosidades e espetáculos de variedades. (COSTA, 2006, p. 17)

Esses primeiros filmes possuem uma narratividade precária, com numerosas descontinuidades e rompem constantemente a diegese. GAUDREAULT & JOST (2009) desenvolvem uma teoria que estabelece dois modos fundamentais para a comunicação narrativa, a mostraçãõ e a narraçãõ, sendo que “[...] a mostraçãõ está ligada à encenaçãõ e apresentaçãõ de eventos dentro de cada plano (filmagem); já a narraçãõ está ligada à manipulaçãõ de diversos planos, com o objetivo de contar uma história (montagem)” (GAUDREAULT & JOST, 2009, p. 24).

Enquanto a mostraçãõ estaria ligada ao relato cênico, baseado na diegese mimética, a narraçãõ estaria ligada ao relato escritural e à figura tradicional do narrador, seria a diegese simples. Dessa forma, os filmes do primeiro cinema estariam ligados ao regime de mostraçãõ, situaçãõ que aos poucos vai sendo movimentada em direçãõ à narraçãõ e ao modo clássico e hegemônico de fazer cinema. É preciso ressaltar que o processo fílmico implica diversas formas de significado, como a encenaçãõ, o enquadramento e o encadeamento. A sobreposiçãõ dessas camadas é o que constrói a narratividade fílmica. No regime de mostraçãõ o meganarrador fílmico é a instância responsável pela manipulaçãõ de toda materialidade significativa, o narrador filmográfico é a instância que manipula o encadeamento de planos para a composiçãõ do tempo narrativo, o mostrador fílmico é a instância que controla o ponto de vista/escuta sem manipular o tempo discursivo e o mostrador profílmico é a instância que encena.

O filme de Panahi, cujo gênero é de difícil definiçãõ, pois transita entre vários discursos, agencia sua diegética a partir do procedimento da quebra da quarta parede, ou seja, uma barreira imaginária que separa as personagens do público, cuja diegese acontece dentro de quatro paredes. O cinema usa constantemente esse método como um exercício de questionamento da própria linguagem, cujo recurso tem origem na teoria do “teatro épico”, ou “teatro não aristotélico”, de Brecht (2005), desenvolvida para contrastar com a teoria do drama de Stanislavski, e se refere a uma personagem dirigindo a sua atençãõ para a plateia, ou tomando conhecimento de que as personagens e ações não são reais. Enquanto o teatro naturalista é ilusionista com relaçãõ à encenaçãõ, pois, conforme Benjamin (1994), deve-se reprimir sua consciênciã de ser teatro, porquanto sua finalidade é retratar a realidade, o teatro épico possui uma consciênciã vital que lhe permite

ordenar experimentalmente os elementos da realidade, e é no fim desse processo, e não no começo, que aparecem as “condições”. Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele. Ele as reconhece como condições reais, não com arrogância, como no teatro naturalista, mas com assombro. Com este assombro, o teatro épico presta homenagem, de forma dura e pura, a uma prática socrática. É no indivíduo que se assombra que o interesse desperta; só nele se encontra o interesse em sua forma originária. (BENJAMIN, 1994, p. 81)

Portanto, o alcance do “efeito de distanciamento” (*Verfremdungseffekt*), característica do teatro épico, característica efetiva do filme analisado, envolve, maiormente, o trabalho do ator, certa caracterização do espaço cênico e a forma de utilização da música. O efeito causado é que a plateia se lembra de que está assistindo a uma ficção e isso pode eliminar a “suspensão de descrença”. Muitos artistas usaram esse efeito para incitar a plateia a ver a ficção sob outro ângulo e assisti-la de forma menos passiva. Brecht estava ciente de que derrubar a quarta parede iria encorajar a plateia a assistir a peça de forma mais crítica, anulando, assim, o “efeito de alienação”. Conforme o dramaturgo,

a identificação é uma das vigas-mestras sobre as quais repousa a estética dominante. Na sua admirável Poética, Aristóteles já descreve como, por meio da *mimesis*, é produzida a *catarsis*, isto é, a purificação da alma do espectador. O ator imita o herói (Édipo ou Prometeu) com uma tamanha força de sugestão e uma tal capacidade de metamorfose, que o espectador imita o imitador e toma para si o que vive o herói. [...] O que gostaria de dizer-lhes, agora, é que toda uma série de tentativas no sentido de fabricar, com os meios do teatro, uma imagem manejável do mundo, conduziram a suscitar a questão perturbadora de saber se, por isso, não seria necessário abandonar de alguma forma a identificação. É que, se não se considera a humanidade (suas relações, seus processos, seus comportamentos e suas instituições) como alguma coisa de dado e imutável, e se se adota em relação a ela a atitude que se teve, com tanto sucesso desde alguns séculos, em relação à natureza, essa atitude crítica que procura transformar a natureza, com o objetivo de a dominar, então não se pode recorrer à identificação. Impossível identificar-se com seres transformáveis, participar de dores supérfluas, abandonar-se a ações evitáveis. (BRECHT, 2005, p. 135)

De acordo com Vilaça (1966), o teatro épico não tem a pretensão de eliminar ou destruir a emoção, se opondo à catarse, mas apenas à catarse como único objetivo do drama, e que nem todas as peças épicas são não- naturalistas; além disso, o autor pondera que a diversão faz parte do teatro épico e que a peça épica não se confunde com a “peça de tese” ou “peça de propaganda”; assim, “o desafio lançado pelo teatro épico é, em última análise, a criação de um teatro responsável socialmente enquanto conteúdo e ousado artisticamente enquanto forma” (VILAÇA, 1966, p. 273).

A criação épica, segundo Barthes (2007), aprofunda-se nos problemas sociais, cujos

males dos homens estão entre as mãos dos próprios homens, isto é, que o mundo é manejável; que a arte pode e deve intervir na história; que ela deve hoje concorrer para as mesmas tarefas que as ciências, das quais ela é solidária; que precisamos de agora em diante de uma arte de explicação, e não mais somente de uma arte de expressão; que o teatro deve ajudar resolutamente a história desvendando seu processo; que as técnicas cênicas são elas próprias engajadas; que, afinal, não existe uma “essência” da arte eterna, mas que cada sociedade deve inventar a arte que melhor a ajudará no parto de sua libertação. (BARTHES, 2007, p. 130-131)

Dessa forma, o espectador do filme *In film nist* (PANAHI, 2011) assume uma posição analítica perante os acontecimentos narrados nas cenas, pois a proposta não é reproduzir condições dadas, mas

desvendá-las, haja vista que o efeito de distanciamento ativa uma reação no espectador, tirando-o da passividade e colocando-o no movimento da reflexão, questionando o caráter de diversão adjudicado ao cinema, abalando sua validade social e privando-o de sua função específica no sistema capitalista. É possível afirmar, nesse sentido, que a quebra da quarta parede produz o efeito contrário da empatia.

A diegese do filme *In film nist* (PANAHI, 2011) se constrói na teatralidade da encenação que determina as composições de quadro e as orientações dos planos, principalmente os longos planos-sequência (BAZIN, 2002), valorizando-se a fala do diretor que questiona a câmera e o espectador sobre a arte e a vida.

Bazin (2002) definiu o plano-sequência como a filmagem de uma ação contínua com longo período de duração, no qual a câmera realiza um movimento sequencial, sem ocorrência de cortes e em apenas um *take*. O autor defendia a ideia de que este recurso dava mais realismo ao cinema, evitando a ruptura da realidade, o que acontece normalmente através das montagens de takes em uma película.

O autor postula uma espécie de progresso triunfal do realismo cinematográfico, distinguindo entre os cineastas da “imagem”, que dissecaram a integridade do *continuum* espaço-temporal do mundo e o segmentaram em fragmentos, e os cineastas da “realidade” que se utilizam do plano-sequência em conjunto com a encenação em profundidade para criar uma sensação em múltiplos planos da realidade em relevo. A partir disso, a proposta baziniana valoriza os enredos simples e sem grandes acontecimentos, as motivações instáveis das personagens e os ritmos cotidianos relativamente lentos, características dos cineastas Neo-realistas, buscando penetrar no cerne do real, comprometendo-se com a honestidade de testemunho da *mise-en-scène* e o respeito à integridade espaço-temporal da narrativa. Segundo Bazin,

o que deve ser respeitado é a unidade espacial do acontecimento no momento em que sua ruptura transformaria a realidade em sua mera representação imaginária. [...] Enfim, no filme de puro relato, equivalente do romance ou da peça de teatro, é provável ainda que certos tipos de ação recusem o emprego da montagem para atingir sua plenitude. A expressão da duração concreta é evidentemente contrariada pelo tempo abstrato da montagem. Mas, sobretudo, certas situações só existem cinematograficamente na medida em que sua unidade espacial é evidenciada. (BAZIN, 2002, p. 62-64)

A proposição de Bazin se vincula a uma noção política de democratização da percepção cinematográfica, porquanto o espectador sente-se livre para explorar os múltiplos planos do campo da imagem em busca de sentidos. O crítico é a favor do que conceitua de “cinema impuro”, ou seja, um misto de teatro e cinema, uma vez que,

na verdade, as imagens da tela são, em sua imensa maioria, implicitamente de acordo com a psicologia do teatro ou do romance de análise clássica. Elas supõem, junto com o senso comum, uma relação de causalidade necessária e sem ambiguidade entre os sentimentos e suas manifestações; postulam que tudo está na consciência e que a consciência pode ser conhecida. Se entendemos, já com mais sutileza, por “cinema” as técnicas de relato aparentadas com a montagem e com a mudança de plano, as mesmas observações continuam sendo válidas. (BAZIN, 2002, p. 90)

Bazin, contudo, jamais foi um “realista ingênuo” como o acusaram, porquanto sempre foi consciente dos artifícios exigidos para a construção da imagem realista, dessa forma, o crítico é um formalista que refletiu sobre a *mise-en-scène* cinematográfica. Segundo Xavier,

há um ilusionismo legítimo que constitui a base para o verdadeiro realismo, [...] tal mundo íntegro e intocável que se projeta na tela, construído à imagem do real, é um mundo de representação, imaginário [...] Bazin considera legítima a manipulação que salva a inocência do cinema. (XAVIER, 2008, p. 83-84)

Em vista disso, é necessário ressaltar que Pereira (2009) classifica o realismo iraniano como realismo restitutivo, distinto da proposta baziniana, pois os filmes dessa tendência procuram restituir à complexa realidade uma plenitude que só o cinema seria capaz de alcançar, utilizando, para isso, a retomada de episódios acontecidos no mundo histórico e social. Os cineastas do realismo restitutivo iraniano aparecem diante das câmeras, porquanto não almejam produzir uma transparência neutra, mas procuram retirar o espectador do seu lugar habitual de inércia, gerando uma tensão máxima nos polos da dúvida e da crença.

Assim sendo, no filme de Panahi os planos-sequência servem como questionamento da temporalidade narrativa e da *mise-en-scène*, aproximando-se da estética do “cinema de fluxo”, onde ocorre o abandono da perspectiva narrativa em prol de outras estratégias de relação espectral, privilegiando a imagem e o som em estado puro, cujos significante e significado estão amalgamados, não estando a serviço do enredo.

Posto isto, conjectura-se que parte significativa da visibilidade concedida ao filme *In film nist* (PANAHI, 2011) decorre de sua inegável importância política, cuja prisão domiciliar documentada pelas imagens é uma alegoria da censura como tentativa de restrição das formas de contato com o mundo. De acordo com a atriz Behnaz Jafari,

O filme é dele, que mais uma vez dá seu testemunho sobre a sociedade iraniana. Todo esse movimento internacional para que seja libertado é muito forte, mas é necessário que, enquanto isso, Jafar continue produzindo. Sou das que continuam que não podemos prescindir do olhar generoso de Jafar. Mesmo na adversidade, ele faz um cinema solidário, para entender o mundo das pessoas. (JAFARI, 2019).

O cineasta problematiza o que está em jogo na criação cinematográfica e na relação entre a

virtualidade prevista do roteiro e a atualidade imprevisível das imagens. É possível ponderar, assim, que, no cinema, a imagem-tempo comporta o cinema de ficção e o cinema de realidade, confundindo as suas diferenças, e, no mesmo movimento, as narrações tornam-se falsificantes e as narrativas tornam-se simulações, pois

é todo o cinema que se torna um discurso indireto livre operando na realidade. O falsário e sua potência, o cineasta e sua personagem, ou o inverso, já que eles só existem por essa comunidade que lhes permite dizer, nós, criadores de verdade. (DELEUZE, 1990, p. 88)

Conforme Deleuze, rompeu-se o vínculo do homem com o mundo, e é esse vínculo que deve tornar-se objeto de crença, pois só ela poderá religá-lo com o que ele vê e ouve. O cinema deverá filmar a crença no mundo, pois a natureza da ilusão cinematográfica é a de restituir-nos a crença no mundo. Todos,

cristãos ou ateus, em nossa universal esquizofrenia precisamos de razões para crer neste mundo. É toda uma conversão da crença. Já foi feita uma grande guinada da filosofia, de Pascal a Nietzsche; substituir o modelo do saber pela crença. Porém, a crença substitui o saber tão-somente quando se faz crença neste mundo, tal como ele é. (DELEUZE, 1990, p. 207-208)

Dessa maneira, o cinema se torna a percepção tornada linguagem integradora do homem-discurso ao mundo natural, retratando, por conseguinte, o drama homem/mundo. Portanto, o filme não deve ser analisado apenas do ponto-de-vista semiológico, estético ou histórico, mas sim, como uma imagem-objeto, cujas significações ultrapassam o mero cinematográfico, pois autoriza uma análise sociohistórica. A crítica deve, portanto, se integrar ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica, buscando compreender a realidade que representa, já que o acontecimento, no caso, o filme, “[...] testemunha menos pelo que traduz do que pelo que revela, menos pelo que é do que pelo que provoca; ele não é senão um eco, um espelho da sociedade, uma abertura” (NORA, 1988, p. 188).

Desse modo, a imagem-objeto do filme de Panahi, cujas significações ultrapassam a mera criação artística, passa pelo formular heideggeriano que aborda a obra artística como um ente cujo caráter peculiar se propõe a des-vendar. Ao adotar um método próprio de investigação, o filósofo procura descobrir um útil sem teoria filosófica alguma, o seu texto mesclará a descrição com interpretação, a fenomenologia com a hermenêutica. Para Heidegger (2001), a obra-de-arte existe de modo tão natural como uma coisa, esse caráter de coisa é o primeiro com que nos esbarramos ao enfrentarmos uma criação. No entanto, a obra é algo mais que uma simples coisa. Na análise da pintura de Vincent van Gogh, em vez da mera exegese estética-histórica do quadro das botas do camponês, Heidegger (2001) tentará descobrir a essência do utensílio, que reside no servir para algo, no seu ser de confiança. Assim, o que o quadro nos apresenta é uma vida e um mundo que não

havíamos suspeitado anteriormente, porquanto a criação artística não é completa por si mesma, separadamente, só existe dentro de um conjunto de relações que transcendem sua entidade concreta, para integrá-la no mundo que a rodeia; preexiste à sua aparição um conjunto de seres sobre os quais a obra projeta uma espécie de luz, convertendo-se em seu centro unificador e constituinte de seus mundos. A reflexão heideggeriana concerne ao enigma da arte, ao enigma que é a arte mesma, já que o fazer artístico faz emergir algo que só se mostraria através da obra e que constitui a essência poética da arte.

Panahi (2011), partindo-se dessa reflexão, produziu um filme questionador, já que não se pode falar de tudo em qualquer conjuntura, pois não se tem o direito de dizer tudo, porquanto a “vontade de verdade” exerce poder de coerção sobre outros discursos, conforme Foucault (2007). A produção de discursos, em qualquer sociedade, é controlada com o desígnio de conjurar-lhe os poderes e os perigos, enfraquecendo a eficácia de eventos incontrolláveis, no intuito de ocultar as forças que materializam a constituição social. Dessa forma, para que a vontade de verdade seja exercida satisfatoriamente, são utilizados, portanto, procedimentos externos e internos ao discurso. Enquanto os procedimentos externos ao discurso limitam a produção de discursos, interditando a palavra, e definindo o que pode ser dito/não-dito em cada circunstância, através do “tabu do objeto” e do direito privilegiado ou exclusivo de quem fala; os procedimentos internos ao discurso possuem a função de classificar, ordenar e ditar sua distribuição.

De acordo com Foucault (2019), a liberdade não é uma essência, mas um elemento estratégico para a própria existência de relações de poder, um componente fundamental ao seu exercício. Portanto,

a liberdade aparecerá como condição de existência do poder (ao mesmo tempo sua precondição, uma vez que é necessário que haja liberdade para que o poder se exerça, e também seu suporte permanente, uma vez que se ela se abstraísse inteiramente do poder que sobre ela se exerce, por isso mesmo desapareceria, e deveria buscar um substituto na coerção pura e simples da violência); porém, ela aparece também como aquilo que só poderá se opor a um exercício de poder que tende, enfim, a determiná-la inteiramente. (DREYFUS & RABINOW, 1995, p. 244)

A liberdade estabelece uma relação agonística com as relações de poder, ela o desestabiliza, interrompe-o, provoca-lhe alterações. Por isso, ao travar uma discussão sobre o Irã, Foucault argumenta que

toutes les formes de liberté acquises ou réclamées, tous les droits qu'on fait valoir, même à propos des choses apparemment les moins importantes, ont sans doute là un point dernier d'ancrage, plus solide et plus proche que les “droits naturels”. Si les sociétés tiennent et vivent, c'est-à-dire si les pouvoirs n'y sont pas “absolument absolus”, c'est que, derrière toutes les acceptations et les coercitions, au-delà des

menaces, des violences et des persuasions, il y a la possibilité de ce moment où la vie ne s'échange plus, où les pouvoirs ne peuvent plus rien et où, devant les gibets et les mitrailleuses, les hommes se soulèvent. (FOUCAULT, 2019)<sup>4</sup>

Por conseguinte, Panahi (2011), em seu filme desafiador, tem consciência que as lutas se deparam com o risco, sempre presente na relação de poder, porque, em seus mecanismos, o poder é infinito, mas não todo-poderoso, por isso, ao poder é sempre preciso opor as leis intransponíveis e os direitos sem restrições (FOUCAULT, 1994). Se o poder só existe em ato, a liberdade também só se constrói da mesma forma, pois a ação das relações de poder pressupõe a liberdade, a ação de sujeitos livres. A analítica foucaultiana introduz a liberdade como um imperativo das relações de poder, por isso, a “relação de poder” e a “insubmissão da liberdade” não podem ser apartadas, pois no cerne da relação de poder encontra-se a recalcitrância do querer e a intransigência da liberdade.

No filme *In film nist* (2011), Panahi assume, dessa forma, o caráter de experiência e de vivência da liberdade a partir do que filma, provocando o poder do Estado, haja vista que a liberdade é vida ética de constituição de si e do mundo.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007. BAZIN, A. *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris: Les Éditions du Cerf, 2002.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRECHT, B. **O pequeno organon para o teatro**. Rio de Janeiro Nova Fronteira, 2005.
- COSTA, F. C. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, F. (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.
- DELEUZE, G. **A imagem-tempo – cinema II**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DREYFUS, H.; RABINOW, P. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1995.
- EGAN, E. **The films of Makhmalbaf**. Cinema, politics and culture in Iran. Washington: Mage Publishers, 2005.

<sup>4</sup> Tradução livre: “todas as formas de liberdade adquiridas ou reivindicadas, todos os direitos que se afirmam, mesmo no que diz respeito às coisas aparentemente menos importantes, sem dúvida têm aí um ponto de ancoragem final, mais sólido e mais próximo do que os “direitos naturais”. Se as sociedades se mantêm unidas e vivem, ou seja, se os poderes ali não são “absolutamente absolutos”, é porque, por trás de todas as aceções e coerções, para além das ameaças, da violência e das persuasões, existe a possibilidade deste momento quando a vida não é mais trocada, quando os poderes não podem mais fazer nada e quando, diante de forcas e metralhadoras, os homens se levantam”.

FOUCAULT, M. Inutile de se soulever?. **Le Monde**, N° 10661, 11- 12 mai 1979, p. 1- 2. Disponível em: <http://libertaire.free.fr/MFoucault154.html>. Acesso em: 2 nov. 2019.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2007.

GAUDREAU, A. **Du littéraire au vilique**: système du récit. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.

GAUDREAU, A; JOST, F. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora da UnB, 2009.

HEIDEGGER, M. **Arte y poesia**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

JAFARI, B. [Entrevista concedida no] **Festival de Cannes**. 2019.

MELEIRO, A. **O novo cinema iraniano**: arte e intervenção social. São Paulo: Escrituras, 2006.

NORA, P. O retorno do fato. In: LE GOFF, J; NORA, P. (orgs.). **História**: novos problemas. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

PANAHI, J. **In film nist**. 75 minutos. Irã, 2011.

PEREIRA, S. C. P. **Entre a vida e a encenação**: o novo realismo no cinema iraniano. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social. 111 fl. Programa de Pós-graduação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

SADR, H. R. **Iranian cinema**: a political history. New York: I. B. Tauris, 2006.

VILAÇA, M. Do teatro épico. In: **Vértice** – Revista de Arte e Cultura, Coimbra, N° 271-272, p. 261-281, abr.-mai, 1966.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico** – a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2008.



Esta obra possui uma Licença

[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/13445>

<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v16i27.13445>

Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | V. 16 | N. 27 | Dez, 2022, pp. 113-

Submissão: 26/10/2021 | Aprovação: 13/03/2022



## MARGUERITE DURAS E O TESTEMUNHO DO IMPOSSÍVEL EM HIROSHIMA MON AMOUR

### MARGUERITE DURAS AND THE TESTIMONY OF THE IMPOSSIBLE IN HIROSHIMA MON AMOUR

Isabela Magalhães BOSI  

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)<sup>1</sup>

Resumo: Um casal de amantes se conhece em Hiroshima, em agosto de 1957. Ele, japonês. Ela, uma atriz francesa, na cidade para gravação de um filme sobre a paz. Deitados na cama de um hotel, ela conta tudo o que viu em Hiroshima, os museus, as imagens, os sobreviventes, os rastros. Ao que ele responde, taxativo: Tu n'as rien vu à Hiroshima. Assim, inicia Hiroshima Mon Amour, texto de Marguerite Duras, escrito como roteiro para o filme homônimo de Alain Resnais, no qual ela cria um diálogo entre esses dois personagens, marcados de diferentes formas pelos horrores da guerra. Sua escrita revela a impossibilidade de se falar de catástrofes como a de Hiroshima – e tudo o que se pode fazer é falar dessa impossibilidade. Duras põe em relevo o caráter intestemunhável da tragédia enquanto, ao longo da narrativa, sua personagem tenta elaborar os próprios traumas de guerra, provocada pelo interesse do amante japonês. Nosso objetivo, portanto, é analisar como o texto de Duras constrói um testemunho do impossível, estirando os limites da literatura, e do cinema, para além de uma tentativa de representação. Para tanto, dialogamos com pensadores como Jacques Derrida e Márcio Seligmann-Silva, cujas teorias sobre testemunho e literatura, ou mesmo literatura de testemunho, ajudam a aprofundar essa reflexão.

**Palavras-chave:** Testemunho. Marguerite Duras. Cinema. Hiroshima mon amour.

**Abstract:** A couple of lovers meet in Hiroshima in August 1957. He is Japanese. She, a French actress, is in town to shoot a film about peace. Lying in bed in a hotel, she tells everything she saw in Hiroshima, the museums, the images, the survivors, the tracks. To which he replies, emphatically: Tu n'as rien vu to Hiroshima. Thus begins Hiroshima Mon Amour, a text by Marguerite Duras, written as a script for the homonymous film by Alain Resnais, in which she creates a dialogue between these two characters, marked in different ways by the horrors of war. Her writing reveals the impossibility of talking about catastrophes like the one in Hiroshima – and all one can do is talk about this impossibility. Duras highlights the unavoidable character of the tragedy while, throughout the narrative, her character tries to elaborate on her own war traumas, provoked by the interest of her Japanese lover. Our objective, therefore, is to analyze how Duras' text builds a testimony of the impossible, stretching the limits of literature, and cinema, beyond an attempt at representation. In order to do so, we dialogue with thinkers such as Jacques Derrida and Márcio Seligmann-Silva, whose theories about testimony and literature, or even testimonial literature, help to deepen this reflection.

**Keywords:** A testimony. Marguerite Duras. Movie theater. Hiroshima mon amour.

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura e Crítica Literária na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP/bolsista CAPES). Mestra em Memória Social, na linha de pesquisa Memória e Linguagem, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO/bolsista CAPES), com pesquisa selecionada para publicação pela Editora UFMG. Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: isabelabosi@gmail.com

## VOCÊ NÃO VIU NADA

Marguerite Duras (1914-1996) foi uma romancista, roteirista, diretora e dramaturga francesa, nascida na antiga colônia na Indochina, nos subúrbios de Saigão. Em 1932, aos dezoito anos, ela se muda para a França, para estudar em Paris. Poucos anos depois, em 1939, começaria a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), que deixa marcas profundas na vida e na escrita de Duras, das quais falaremos um pouco mais adiante. É importante, porém, contextualizar, aqui, esses primeiros anos de sua vida, para compreender de forma mais clara sua obra intitulada *Hiroshima mon amour*, de que trataremos neste artigo.

Escrito em 1959, a convite do diretor Alain Resnais, como roteiro de seu filme homônimo, *Hiroshima mon amour* se passa em Hiroshima, em agosto de 1945, pouco mais de vinte anos após a explosão da bomba atômica na cidade. O texto inicia com um diálogo entre dois amantes, após passarem uma primeira noite juntos: um japonês, ex-combatente de guerra, e uma atriz francesa, que está na cidade para gravação de um filme sobre a paz. Nas primeiras cenas, vemos o casal, nu, em uma cama de hotel. Eles conversam sobre Hiroshima – palavra que, no roteiro de Duras, aparece quase sempre em maiúsculas, como um grito: HIROSHIMA. Enquanto a personagem conta tudo o que viu na cidade, nós, leitores-espectadores, vemos assistimos às imagens dos museus, dos corpos mutilados, dos sobreviventes, crianças, idosos, os rastros de todo o horror.

Elle: Quatre fois au musée... Lui: Quel musée à Hiroshima?

Elle: Quatre fois au musée à Hiroshima. J'ai vu les gens se promener. Les gens se promènent, pensifs, à travers les photographies, les reconstitutions, faute d'autre chose, à travers les photographies, les photographies, les reconstitutions, faute d'autre chose, les explications, faute d'autre chose. Quatre fois au musée à Hiroshima. J'ai regardé les gens. J'ai regardé moi-même pensivement, le fer. Le fer brûlé. Le fer brisé, le fer devenu vulnérable comme la chair. [...] (DURAS, 1960, p. 23-24)<sup>2</sup>

A francesa segue narrando tudo o que viu, em detalhes. Após escutá-la, o japonês responde, taxativo, muito sério: "Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien" (DURAS, 1960, p. 22)<sup>3</sup>. O roteiro foi publicado como livro, em 1960. No prefácio da primeira edição francesa, Duras diz ser "Impossible de parler de HIROSHIMA. Tout ce qu'on peut faire c'est de parler de l'impossibilité de parler de

<sup>2</sup> Tradução nossa: "Ela: Quatro vezes no museu... / Ele: Qual museu em Hiroshima? / Ela: Quatro vezes no museu em Hiroshima. Eu vi pessoas andando. As pessoas caminham, pensativas, pelas fotografias, pelas reconstruções, por falta de outra coisa, pelas fotografias, as fotografias, as reconstruções, por falta de outra coisa, as explicações, por falta de outra coisa. Quatro vezes no museu de Hiroshima. Eu olhei para as pessoas. Eu me olhei pensativamente, o ferro. O ferro queimado. O ferro quebrado, o ferro se torna vulnerável como a carne."

<sup>3</sup> Tradução nossa: "Você não viu nada em Hiroshima. Nada."

HIROSHIMA. La connaissance de Hiroshima étant a priori posée comme un leurre exemplaire de l'esprit". (DURAS, 1960, p. 10)<sup>4</sup>

Diante disso, ela opta por falar justamente sobre a *impossibilidade de falar* de uma tragédia como a de Hiroshima, de representar isso que não cabe na palavra nem na imagem. Ainda no prefácio, Duras diz que sua escolha, ao colocar os dois amantes, falando de Hiroshima, deitados nus em uma cama de hotel, não é arbitrária, mas uma decisão consciente e voluntária: "On peut parler de HIROSHIMA partout, même dans un lit d'hôtel, au cours d'amours de rencontre, d'amour adultères" (DURAS, 1960, p. 10)<sup>5</sup>. Ela completa, dizendo que não devemos ser hipócritas. Não há sacrilégio em falar de Hiroshima na cama de um hotel. Se existir algum sacrilégio, é Hiroshima em si.

A personagem francesa, insistente em narrar tudo o que viu na cidade – mesmo com o amante lhe respondendo, repetitivamente, que ela não viu nada – está em Hiroshima para gravação de um filme edificante sobre a paz, que não chega a ser um filme ridículo, mas somente "um filme a mais", como qualquer outro: "un film DE PLUS, c'est tout" (DURAS, 1960, p. 14)<sup>6</sup>. E esse *a mais* é precisamente o que não interessa a Duras como autora, em *Hiroshima mon amour*. Ela não tem intenção de representar o impossível da guerra, muito menos de falar de uma paz – ali, onde paz nenhuma pode existir. Sua intenção, pelo contrário, é ampliar, e intensificar, a ausência dessa paz e tudo o que *não* se pode ver em Hiroshima. Para isso, ela traz essa personagem, insistente em provar para o amante – este, japonês, que perdeu toda a família na explosão da bomba atômica, enquanto lutava na guerra – ter visto tudo em Hiroshima:

les reconstitutions ont été faites le plus sérieusement possible. Les films ont été faits le plus sérieusement possible. L'illusion, c'est bien simple, est tellement parfaite que les touristes pleurent. On peut toujours se moquer mais que peut faire d'autre un touriste que, justement, pleurer? (DURAS, 1960, p. 26)<sup>7</sup>

Ela narra, então, as repetitivas visitas ao museu, atenta às imagens dos corpos feridos, dos ferros queimados, dessas reconstituições que fazem com que os turistas chorem – e o que pode um turista, senão chorar? Tudo isso que ela diz ter visto, contraditoriamente, apenas atesta o que *não viu* em Hiroshima, da mesma forma que já não é possível ver Auschwitz, pois esses lugares de barbárie foram transformados em lugares de cultura – ilusões –, como escreve George Didi-Huberman, em

<sup>4</sup> Tradução nossa: "Impossível falar de HIROSHIMA. Tudo o que podemos fazer é falar sobre a impossibilidade de falar sobre HIROSHIMA. O conhecimento de Hiroshima sendo a priori posto como uma ilusão exemplar da mente."

<sup>5</sup> Tradução nossa: "Pode-se falar de HIROSHIMA em qualquer lugar, mesmo numa de hotel, durante um encontro amoroso, do amor adúltero."

<sup>6</sup> Tradução nossa: "um filme A MAIS, é tudo."

<sup>7</sup> Tradução nossa: "as reconstituições foram feitas o mais seriamente possível. Os filmes foram feitos o mais seriamente possível. A ilusão, é muito simples, é tão perfeita que os turistas choram. Podemos sempre zombar disso, mas o que mais um turista pode fazer do que, justamente, chorar?"

seu texto *Cascas* (2017). Após visitar Auschwitz – hoje, museu – e se deparar com estandes comerciais e espaços de exposição ocupando os galpões, o autor, então, (se) pergunta: “o que dizer quando Auschwitz deve ser esquecido em seu próprio lugar, para constituir-se como um lugar fictício destinado a lembrar Auschwitz?” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 108)

Para ver Auschwitz, seria preciso, pois, ver apesar da supressão de tudo, nos espaços submersos, naquilo que não está (ex)posto e que escapa ao lugar de cultura, apontando para o passado, esse lugar de barbárie – como as bétulas de Birkenau, contornando Auschwitz, testemunhas de todo o massacre.

Além de um olhar escavador, outro elemento, crucial, se mostra como aliado na tarefa de *ver apesar de tudo*: a imaginação. Para Didi-Huberman, se algo é inimaginável – como Auschwitz, Hiroshima e tantas outras catástrofes – devemos, paradoxalmente, “imaginá-lo apesar de tudo”, buscando “representar alguma coisa pelo menos, um mínimo do que é possível saber” (2017, p. 111). Esse é o gesto, poético e político, de Duras: imaginar Hiroshima, no impossível dessa memória. Se não se vê nada – *Tu n’as rien vu à Hiroshima* –, é esse *nada* o que vemos, a todo momento, em sua obra. Um nada que ocupa o lugar do inimaginável, que devemos, todavia, imaginar.

## UM DEVIR NO PRESENTE

Depois de tentar contar tudo isso, que acredita ter visto em Hiroshima, a francesa, provocada pelo amante japonês, começa a falar dos próprios traumas de guerra, na pequena cidade de Nevers, na França, onde viveu sua primeira história de amor com um soldado alemão que, após a liberação da França, é morto, na sua frente, pelos aliados. Enquanto o país comemorava a vitória, ela estava agarrada a esse corpo, que aos poucos morria em seus braços.

Seus pais, envergonhados pelo envolvimento da filha com um soldado inimigo, lhe raspam o cabelo em praça pública e a trancam no porão de casa, onde ela experimenta a loucura – essa da qual tenta falar, vinte anos depois, em Hiroshima, ainda que falhe. Somos deslocados, assim, da impossibilidade de *ver* Hiroshima à impossibilidade de *narrar* dessa personagem, o que nos lembra dos combatentes mudos no retorno dos campos de batalha, de que fala Walter Benjamin em *O narrador* (2012, p. 214). Essa população, desabrigada no final da Primeira Guerra, em que nada havia restado, chega ao extremo da pobreza de experiência no fim da Segunda Guerra – sobre a qual Benjamin, judeu, não pôde escrever.

Enquanto a personagem tenta falar de seu passado ao amante japonês, sempre falhando, em uma narrativa oscilante, Duras nos revela um testemunho do impossível, dos traumas de guerra dessa personagem. Não se pode ver Hiroshima, assim como não se pode falar de Nevers. Márcio Seligmann-Silva, em *Narrar o trauma: a questão dos testemunhos em catástrofes históricas* (2008), diz que todo testemunho se dá no presente, que na situação testemunhal o tempo passado é tempo presente. [...] o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69).

Mas esse presente do testemunho aponta também, e incessantemente, para o que Gilles Deleuze, em *Crítica e Clínica*, chama de “um devir sempre contemporâneo”, que se manifesta na narrativa de um “fragmento anônimo infinito” (DELEUZE, 1997, p. 129). Importante destacar que, nesse trecho, Deleuze se refere, sobretudo, à obra de Samuel Beckett, escritor que, como Duras, participou da Resistência Francesa, durante a ocupação nazista na Segunda Guerra. Tanto na obra de Beckett como na de Duras – e de muitos outros autores do mesmo período –, cada um à sua maneira, pode-se notar a presença de uma narrativa fragmentária, de um *eu* debilitado, partido, mas que aponta para o devir sempre contemporâneo, de que fala Deleuze, no presente– futuro – dessa escrita-testemunho.

Se, em Beckett, nunca estamos seguros da voz que fala, muitas vezes despersonalizada, sem um corpo cognoscível, em *Hiroshima mon amour* não nos é dado conhecer o nome dos amantes. Ficamos diante de duas pessoas que não dizem como se chamam em momento algum, a não ser no fim da narrativa, quando cada personagem assume, como nome próprio, os nomes de suas cidades. Sobre isso, Duras escreve:

Simplement, ils s'appelleront encore. Quoi? NEVERS, HIROSHIMA. Ils ne sont en effet encore personne à leurs yeux respectifs. Ils ont des noms de lieu, des noms qui n'en sont pas. C'est, comme si le désastre d'une femme tondue à NEVERS et le désastre de HIROSHIMA se répondaient EXACTEMENT. Elle lui dira: 'Hiroshima, c'est ton nom.' (DURAS, 1960, p. 17)<sup>8</sup>

Eles possuem nomes de lugar ou, como ela diz: *nomes que não são*. Talvez esse seja, também, um modo de dizer que não importa as identidades dessas pessoas, mas aquilo que elas dizem, seja com palavras ou silêncios. Assim, Duras não pretende diferenciar, muito menos hierarquizar, as tragédias dessa mulher e desse homem, da França e do Japão, de um primeiro amor perdido e de uma cidade inteira perdida, porque são, todas elas, resultado de uma mesma barbárie, essa guerra infinita.

<sup>8</sup> Tradução nossa: "Eles se chamam novamente. O quê? NEVERS, HIROSHIMA. Na verdade, eles ainda não são ninguém aos olhos um do outro. Eles têm nomes de lugares, nomes que não são. É como se o desastre de uma mulher de cabeça raspada em NEVERS e o desastre de HIROSHIMA se correspondessem EXATAMENTE."

## OUTRA MEMÓRIA (IM)POSSÍVEL

Como já dissemos, Duras viveu em Paris durante a ocupação nazista alemã, integrando a Resistência Francesa e o Partido Comunista. Em 1944, ela escapou de uma emboscada na qual seu marido, Robert Antelme, foi preso e enviado ao campo de concentração Buchenwald. Ele só voltaria depois do fim da guerra, em maio de 1945, irreconhecível, extremamente magro, quase sem vida. Duras escreveu, durante e sobre essa espera, em seus diários à época. Apenas quatro décadas depois, porém, ela publicaria o livro *La douleur* (1985), em que recupera esses textos, colocando a memória dessa dor em contraste com uma memória oficial, nacional, de uma vitória que não incluiu a dor do povo, como ela mesma diz:

De Gaulle ne parle pas des camps de concentration, c'est éclatant à quel point il n'en parle pas, à quel point il répugne manifestement à intégrer la douleur du peuple dans la victoire [...] De Gaulle a décrété le deuil national pour la mort de Roosevelt. Pas de deuil national pour les déportés morts. Il faut ménager l'Amérique. La France va être en deuil pour Roosevelt. Le deuil du peuple ne se porte pas. (DURAS, 1985, p. 45, p. 46)<sup>9</sup>

118 Não interessa à Duras a memória dessa paz, que governo e militares se esforçaram para construir. Interessa-lhe, ao contrário, desfazer essa memória, organizada e institucionalizada, que, como diz Michael Pollak, em *Memória, esquecimento, silêncio* (1989), resume a imagem que o Estado deseja passar e impor à população. Em oposição a isso, como forma de preservar as memórias subterrâneas, Pollak propõe a ideia de um “trabalho de gestão de memória”, a partir do qual seja possível estabelecer uma noção de pertencimento, de integridade da memória dos sujeitos (POLLAK, 1989, p. 13). Notamos um trabalho similar na escrita de Duras, tanto em *La douleur* como em *Hiroshima mon amour*, ambos com uma crítica tenaz à postura do Governo e das mídias diante dessas catástrofes, insistentes em celebrar e comemorar uma vitória, uma paz, enquanto tantas e tantos ainda estavam – e seguem – lidando com uma dor insuportável, que não passa.

*La douleur* termina com Duras contando do momento em que soube da explosão da bomba atômica em Hiroshima, no verão de 1945. A notícia lhe impacta profundamente, como as primeiras fotografias da Shoah divulgadas, os judeus mortos, nus, empilhados. Todos os horrores de uma guerra que não tem fim. Portanto, sua revolta maior, como já aludimos, e que podemos ler em muitos momentos de *La douleur*, é contra a insistência em se comemorar uma vitória, essa falsa paz,

<sup>9</sup> Tradução nossa: "De Gaulle não fala dos campos de concentração, é estrondoso o quanto não fala deles, até que ponto ele obviamente reluta em integrar a dor do povo à vitória [...] De Gaulle decretou luto nacional pela morte de Roosevelt. Nenhum luto nacional pelos deportados mortos. A América deve ser poupada. A França ficará de luto por Roosevelt. O luto do povo não é lamentado."

enquanto o horror continua vivo, presente, no seu corpo e no corpo dos sobreviventes judeus, japoneses, e tantos outros.

Por isso a importância, para ela, de não escrever um filme *a mais* sobre a paz, mas reforçar essa dor que permanece, vinte anos após a guerra, no relato de sua personagem e naquilo que vemos sem ver em Hiroshima. O empenho maior de Duras é justamente em não deixar que uma memória oficial, institucionalizada, apague as memórias subterrâneas – esses testemunhos impossíveis.

## IMAGINAR PARA NARRAR

Márcio Seligmann-Silva, em *Literatura do trauma* (1999), analisa o papel da chamada literatura de testemunho na história dos gêneros literários, e as possibilidades de se fazer literatura após Auschwitz<sup>10</sup>, propondo a criação de uma ética da memória, a partir da obra de sobreviventes da Shoah, como Primo Levi, Jorge Semprún, Robert Antelme, entre outros. Seligmann-Silva defende que a literatura de testemunho se articula sobre um campo de forças onde, de um lado, há uma

necessidade premente de narrar a experiência vivida; do outro, a percepção tanto da insuficiência da linguagem diante de fatos (inenarráveis) como também e com um sentido muito mais trágico a percepção do caráter inimaginável dos mesmos e da sua consequente inverossimilhança (1999, p. 40).

Nesse trecho, ele está aludindo ao livro *A espécie humana*, de Robert Antelme – ex-marido de Duras, que, como já dissemos, foi preso no campo de concentração Buchenwald durante o último ano da guerra. Antelme escreve na busca por narrar a própria experiência no campo, mas consciente da impossibilidade desse testemunho, como diz:

Essa desproporção entre a experiência que nós havíamos vivido e a narração que era possível fazer dela não fez mais que se confirmar em seguida. Nós nos defrontávamos, portanto, com uma dessas realidades que nos levam a dizer que elas ultrapassam a imaginação. Ficou claro então que seria apenas por meio da escolha, ou seja, ainda pela imaginação, que nós poderíamos tentar dizer algo delas. (ANTELME, 1947 apud SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 40)

A guerra permanece, portanto, nos corpos sobreviventes, nos silêncios, na memória, esse passado que não passa, em tudo que jamais conseguirão contar, e que impulsiona Duras a escrever justamente *no impossível* da linguagem, não deixando que prevaleça uma vitória que não inclui a dor do povo, a sua dor. Segundo Seligmann-Silva, o testemunho, para o sobrevivente, mistura memória

<sup>10</sup> É Theodor W. Adorno quem formula a célebre frase: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de porque hoje se tornou impossível escrever poemas” (ADORNO, 1998, p. 26). O que ele defende, ao contrário do que pode parecer, não é que se deixe de escrever poesia, mas que tomemos cuidado para não, apenas, lembrar de Auschwitz, e sim nos esforçar para que algo parecido não aconteça outra vez.

e esquecimento. Primo Levi, por exemplo, não sabe se os testemunhos são feitos por uma espécie de obrigação moral para com os emudecidos ou, então, para nos livrarmos de sua memória: com certeza o fazemos por um impulso forte e duradouro. (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 45)

É Primo Levi, sobrevivente de Auschwitz, quem também defende que há uma impossibilidade em dar um testemunho completo dessa experiência. Para ele, quem melhor pode escrever sobre os campos são os que não estiveram lá, mas entraram pelas portas da imaginação. Seligmann-Silva reforça essa ideia, em *Narrar o trauma*, dizendo que

A imaginação é chamada como uma arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço. (2008, p. 70)

Duras escreve, assim, por meio da imaginação e *no limite da literatura*, como diz Jacques Derrida, em *Morada. Maurice Blanchot* (2004). Para Derrida, o testemunho seria, antes, uma promessa de *fazer a verdade*, e não de *dizer* uma verdade, como se pode pensar, normalmente. Ou seja, o testemunho, em vez de ser um relato real, e do real, seria antes um *fazer* da verdade como busca. Assim, podemos ler em *Hiroshima mon amour* também um testemunho da própria impossibilidade de Duras escrever sobre o horror – e, apesar disso, e por isso, escreve-se. Enquanto o trabalho de memória oficial se aproxima mais de um trabalho de esquecimento, o seu esforço, como autora, é também por construir novas memórias, sem cair em uma representação banal do horror, em uma repetição do mesmo – esse *filme a mais*.

## O TESTEMUNHO É AQUILO QUE FALTA

Depois de negar que a amante francesa viu tudo em Hiroshima, o japonês lhe pergunta: “Et pourquoi voulais-tu voir tout à Hiroshima?” (DURAS, 1960, p. 41)<sup>11</sup>. Ela responde: “Par exemple, tu vois, de bien regarder, je crois que ça s’apprend” (DURAS, 1960, p. 41)<sup>12</sup>. É preciso, pois, olhar para aprender, e mais: não esquecer para não repetir o passado. Mas esse não-esquecimento, que não se dá de forma pacífica, é antes, e sempre, uma luta, um esforço por escavar, por imaginar, e por resistir à celebração.

A francesa, quando começa a contar o próprio passado ao japonês, diz que lutou, com toda força, e a cada dia, contra o horror da possibilidade de, algum dia, deixar de entender o porquê de se

<sup>11</sup> Tradução nossa: “E por que você queria ver tudo em Hiroshima?”.

<sup>12</sup> Tradução nossa: “Por exemplo, você vê, se olharmos bem, eu acho que isso pode ser aprendido”

lembrar. Diante de sua dor insuportável, desse luto proibido, da própria loucura, lembrar se torna uma luta constante para não deixar que se apague a memória que não quiseram contar, desse amor, das múltiplas violências da guerra. A luta da personagem contra o esquecimento, ciente de uma necessidade evidente da memória, também está presente nos sobreviventes da Shoah, segundo Giorgio Agamben, em *O que resta de Auschwitz*: “o sobrevivente tem a vocação da memória, não pode deixar de recordar” (AGAMBEN, 2008, p. 36).

Para Agamben, o que resta de Auschwitz é justamente a lacuna, a falta de testemunhas, pois, pensando com Primo Levi, as únicas testemunhas possíveis são as que não resistiram, enquanto “os sobreviventes davam testemunho de algo que não podia ser testemunhado” (AGAMBEN, 2008, p. 21). O testemunho, nesses casos, vale por aquilo que lhe falta, pelo que se constrói entre o possível e o impossível do dizer. Assim, ele diz: “os poetas – as testemunhas – fundam a língua como o que resta, o que sobrevive em ato à possibilidade – ou à impossibilidade – de falar” (AGAMBEN, 2008, p. 160). Assim, Agamben põe, lado a lado, testemunha e poeta, ou mesmo poeta como testemunha e testemunha como poeta. Pensamento também presente em Derrida, quando este diz que o ato testemunhal é poético “a partir do momento em que deve inventar a sua língua e formar-se num performativo incomensurável” (DERRIDA, 2004, p. 89). Ou ainda, como diz Seligmann-Silva, “se o indizível está na base da língua, o sobrevivente é aquele que reencena a criação da língua” (1999, p. 45).

A testemunha, portanto, seria como o poeta, no momento em que deve inventar uma língua com aquilo resta do (im)possível da experiência do horror, que escapa à palavra e que, portanto, precisa ser reencenado, performado, num gesto incomensurável – o que vemos é o que não se pode ver. Assistimos a um filme sobre Hiroshima que reforça a Hiroshima impossível de ser vista, e também escutamos o testemunho de uma mulher que diz ter enlouquecido de tanta dor, que quase não consegue dizer, mas que encena – ela, atriz – a própria memória. Diante de toda a impossibilidade, a escrita de Duras parece reforçar a linguagem-escrita que “nasce de um vazio”, como Seligmann-Silva diz (1999, p. 41).

Para nos ajudar a finalizar este artigo – que não se propõe a concluir nada, mas, sim, a deixar questões suspensas e, quem sabe, provocar novas leituras – trazemos mais uma vez Derrida, para quem

a literatura serve de testemunho real. A literatura finge, por um acréscimo de ficção, outros diriam de mentira, passar por um testemunho real e responsável sobre a realidade histórica – sem, todavia, o assinar, porque trata-se de literatura e o narrador não é o autor de uma autobiografia. (DERRIDA, 2004, p. 75)

Em *Hiroshima mon amour*, Duras assume precisamente esse lugar da literatura, servindo como testemunho real do impossível, por um acréscimo de ficção.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Crítica cultural e sociedade**. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ANTELME, R. **L'Espèce humaine**. Paris: Cité Universelle, 1947.

BENJAMIN, W. **Imagens de pensamento**. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, J. **Morada. Maurice Blanchot**. Tradução de Silvina Rodrigues Lopes. Lisboa: Edições Vendaval, 2004.

DIDI-HUBERMAN, G. **Cascas**. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

DURAS, M. **La douleur**. Paris: Éditions Gallimard, 1985.

DURAS, M. **Hiroshima mon amour**. Paris: Éditions Gallimard, 1960.

SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos em catástrofes históricas. **Revista Psicanálise Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SELIGMANN-SILVA, M. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. **Projeto História**, São Paulo, v. 30, p. 71-98, jun. 2005.

SELIGMANN-SILVA, M. A literatura do trauma. **Revista Cult**, São Paulo, Dossiê Literatura de Testemunho, n. 23, p. 40-47, jun. 1999.



Esta obra possui uma Licença

Submissão: 08/07/2021 | Aprovação: 13/11/2021

[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/10699>

<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v16i27.10699>



Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | V. 16 | N. 27 | Dez, 2022, pp. 123-148.



## RESISTÊNCIA, CONTRACULTURA E SOBREVIVÊNCIA: ARTISTAS BRASILEIROS EXILADOS EM LONDRES NOS ANOS 1970

*RESISTANCE, COUNTERCULTURE AND SURVIVAL:  
EXILED BRAZILIAN ARTISTS IN LONDON IN THE 1970's*

Paulo BUNGART NETO  

Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo discute aspectos relacionados ao exílio durante a ditadura civil-militar brasileira dos anos 1960 e 1970, a partir da análise de testemunhos, cartas e contos de artistas e escritores como Antonio Bivar (*Verdes vales do fim do mundo*, 1984); Caetano Veloso (*Verdade tropical*, 1997); e Caio Fernando Abreu (*Estranhos estrangeiros*, 1996; *Cartas*, 2002; e *Ovelhas negras*, 2009, dentre outros), a respeito de suas experiências como exilados em Londres. Com o apoio de diversos textos teóricos e críticos, tais como MACIEL (1987); VIÑAR (1992); ROLLEMBERG (1999); PIZARRO (2006a; 2006b); SZNAJDER, RONIGER (2009); RIDENTI (2014); GASPARI (2014), e buscando inter-relacionar história, psicanálise, política e literatura memorialística, a intenção é demonstrar de que maneira a condição do autoexílio ou exílio forçado levou os artistas brasileiros a vivenciarem intensos processos de despersonalização, crises de identidade e depressão, que interferiram em suas vidas pessoais e carreiras artísticas.

**Palavras-chave:** Exílio em Londres. Depoimentos sobre ditadura. Memorialística brasileira contemporânea.

**Abstract:** *The paper discusses aspects related to exile during the 1960s and 1970s Brazilian civil-military dictatorship, from the analysis of testimonies, letters and short stories produced by artists and writers such as Antonio Bivar (*Verdes vales do fim do mundo* [Green valleys at the end of the world], 1984); Caetano Veloso (*Verdade Tropical* [Tropical truth], 1997); and Caio Fernando Abreu (*Estranhos estrangeiros* [Strange foreigners], 1996; *Cartas* [Letters], 2002; and *Ovelhas negras* [Black sheep], 2009, among others), about their experiences as exiles in London. With the support of many theoretical and critical texts, such as MACIEL (1987); VIÑAR (1992); ROLLEMBERG (1999); PIZARRO (2006a; 2006b); SZNAJDER, RONIGER (2009); RIDENTI (2014), GASPARI (2014), and intermingling history, psychoanalysis, politics and memoirs, the intention is to demonstrate how the condition of self-exile or forced exile led Brazilian artists to live intense processes of depersonalisation, identity crisis and depression that interfered in their personal lives and artistic careers.*

**Keywords:** *Exile in London. Testimonies about dictatorship. Contemporary Brazilian memoirs.*

<sup>1</sup> Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Docente de Literatura da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), e do PPG-Letras da FACLE / UFGD e Professor Visitante na University College London (UCL), Londres-Inglaterra. E-mail: pauloneto@ufgd.edu.br

## INTRODUÇÃO - CONTEXTO HISTÓRICO DA DITADURA BRASILEIRA

Tendo durado vinte e um anos, de 1964 a 1985, a ditadura brasileira, como se sabe, originou-se de um golpe apoiado pelo governo norte-americano e pelo empresariado nacional, que destituiu o presidente João Goulart em 31 de março de 1964, quando tropas lideradas pelo General Olympio Mourão Filho marcharam de Juiz de Fora para o Rio de Janeiro. O regime militar brasileiro teve, ao todo, cinco presidentes<sup>2</sup>, sendo que o período mais repressivo se estendeu de 1968 a 1975, os chamados “anos de chumbo”, nos quais milhares de brasileiros foram exilados, presos, torturados, assassinados ou considerados “desaparecidos”. Em 13 de dezembro de 1968, o decreto do Ato Institucional número 5 (AI-5), após um ano de inúmeras passeatas e manifestações populares a favor da democracia<sup>3</sup>, oficializou a censura aos meios de comunicação e às artes, e, na esfera política, implementou decisões como: o fechamento do Congresso Nacional, da Assembleia Legislativa e das Câmaras Municipais; a cassação de mandatos e direitos políticos de opositores; a eliminação do direito ao *Habeas Corpus*; a extinção de partidos políticos de oposição; e a instauração de julgamentos por tribunais militares.

124

Nesse período, houve três categorias de exilados políticos no Brasil – aqueles que deixaram o país voluntariamente (“autoexílio”); os que foram obrigados pelo governo a se asilarem (“exílio forçado”, geralmente com direito à passaporte); e os que foram banidos através de Atos Institucionais, considerados “apátridas” e sem direito a passaporte ou documento oficial, sobretudo aqueles que fizeram parte de organizações armadas e/ou participaram de sequestro de embaixador. Dentre aproximadamente trinta grupos que promoviam a luta armada contra a ditadura, dois foram mais atuantes – a Ação Libertadora Nacional (ALN) e a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR). A ALN, que teve como líderes Carlos Marighella, Joaquim Câmara Ferreira e Carlos Eugênio Paz, planejou os sequestros do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick, em setembro de 1969, realizado com o apoio do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8); e do embaixador alemão Ehrenfried von Holleben, em junho de 1970. A VPR, liderada por Carlos Lamarca, além de ter participado do sequestro do alemão, também manteve em cativeiro o cônsul japonês Nobuo Okuchi, em março de 1970, e o embaixador suíço Giovanni Enrico Bucher em dezembro do mesmo ano.

<sup>2</sup> Marechal Humberto de Alencar Castello Branco (1964-1967); Marechal Arthur da Costa e Silva (1967-1969); General Emílio Garrastazu Médici (1969-1974); General Ernesto Beckmann Geisel (1974-1979); e General João Baptista de Oliveira Figueiredo (1979-1985).

<sup>3</sup> Ver *1968 – o ano que não terminou* (1988), de Zuenir Ventura, que contextualiza importantes acontecimentos nacionais, como as manifestações de repúdio à morte do estudante Edson Luís Souto, ocorrida a 28 de março, e a Passeata dos Cem Mil, em 26 de junho, ambas no Rio de Janeiro; e internacionais, tais como a oposição à Guerra do Vietnã, o “Maio de 68” em Paris e a Primavera de Praga.

Todos os diplomatas foram soltos em troca da libertação e envio para o exílio de presos políticos, variando estes entre apenas cinco (no caso do cônsul) e setenta (no caso de Bucher)<sup>4</sup>. Para alguns analistas, o sequestro de embaixadores e a libertação de prisioneiros políticos foi o ponto alto da luta armada brasileira. Na opinião de Elio Gaspari,

O sequestro de Elbrick foi a mais espetacular das ações praticadas pela luta armada brasileira. Seu efeito político foi desmoralizante para o regime, tanto pela publicidade que a audácia do lance atraiu como pela humilhação imposta aos chefes militares, que, tendo atropelado a Constituição, viram-se encurralados por alguns jovens de trabuco na mão (GASPARI, 2014, p. 99).

Apesar da “audácia”, possuindo um poder de fogo muito inferior ao dos militares, as organizações armadas foram totalmente dizimadas durante os anos de repressão, como aponta Marcelo Ridenti:

Houve várias tentativas de organizar uma oposição armada. A começar pelas iniciativas nacionalistas, logo depois do golpe, comandadas por Leonel Brizola, no exílio no Uruguai, e frustradas em 1967, após a prisão de militantes que treinavam para uma eventual guerrilha na serra de Caparaó. Depois vieram as ações de guerrilha urbana da ALN, VPR e de muitos outros pequenos grupos. Finalmente, houve a Guerrilha do Araguaia, promovida pelo PCdoB e derrotada militarmente no começo de 1974. Todas foram aniquiladas. O governo não hesitou em prender, torturar, matar e exilar seus adversários, especialmente aqueles ligados a organizações clandestinas, armadas ou não (RIDENTI, 2014, p. 34).

A maioria daqueles que não foram mortos sob tortura conseguiu se exilar no exterior, de onde alguns militantes continuaram a participar da articulação da resistência ao regime, já que grupos como a VPR mantinham células em cidades como Santiago, Havana e Paris. De acordo com o levantamento feito por Gaspari, girava em torno de duzentos o número de “(...) exilados que continuavam militando ativamente nas organizações armadas. Nela estava boa parte dos veteranos de ações terroristas, os principais combatentes e quadros teóricos, quase todos trocados nos sequestros” (GASPARI, 2014, p. 343). Na capital francesa, esboçou-se a resistência intelectual ao regime brasileiro, através da criação de um órgão que repercutia as notícias censuradas pelo governo:

Enquanto em Cuba os exilados brasileiros prosseguiam seu treinamento militar, em Paris, onde era maior a colônia de esquerdistas desarmados, a militância contra o regime passou a girar em torno da divulgação de seus crimes. Duas semanas depois da morte de Marighella [em 4 de novembro de 1969] nascera a Frente Brasileira de Informações (GASPARI, 2014, p. 276).

<sup>4</sup> Sobre a biografia de Carlos Marighella, ver MAGALHÃES (2008), e de Carlos Lamarca, MIRANDA e JOSÉ (1980). Acerca do sequestro de Elbrick, ver GABEIRA (1982); de Okuchi, VIEIRA (2008); e de Holleben e Bucher, SISKIS (2008). Ver também os dois volumes de memórias escritos por Carlos Eugênio Paz, *Viagem à luta armada* (1996); e *Nas trilhas da ALN* (1997).

Os exilados brasileiros se espalharam por três continentes – África, América e Europa – dependendo do tipo de resistência adotada: armada (Cuba e Chile, durante o governo Allende); intelectual (Argélia e França, principalmente); e contracultural, sobretudo em São Francisco e Nova Iorque, nos Estados Unidos, e em Londres, na Inglaterra. Roberto Schwarz comenta que já no final da década de 1960 “(...) os seus melhores cantores e músicos estiveram presos e estão no exílio, os cineastas brasileiros filmam em Europa e África, professores e cientistas vão embora, quando não vão para a cadeia” (SCHWARZ, 1978, p. 89).

Cenário da contracultura que marcou a geração jovem daquela época<sup>5</sup>, Londres foi o destino escolhido por escritores como Caio Fernando Abreu e Antonio Bivar para fugir da repressão do Estado brasileiro. Para Luiz Carlos Maciel, a cidade atraía a atenção de todos aqueles que viviam ideais de liberdade artística e individual, a chamada “contracultura”, que não se enquadrava no sistema capitalista apregoado pelo governo norte-americano e pelas ditaduras do Cone Sul, e nem no comunismo ou no socialismo reivindicados por grande parte da esquerda armada. Maciel destaca que a ideia essencial da contracultura foi “(...) contestar a visão de mundo que prevalece na sociedade ocidental como um todo, além das possíveis diferenças políticas” (1987, p. 9). Em sua opinião,

A contracultura contestou essa concepção na medida em que abriu a possibilidade de uma verdadeira liberdade para as pessoas. Não o fez contestando o pretense objeto em favor da pura indeterminação subjetiva, mas simplesmente reivindicando, por razões afetivas, obscuras e pessoais, uma liberdade individual mais ampla (MACIEL, 1987, p. 9).

Não apenas membros de partidos clandestinos ou de grupos armados foram perseguidos durante a ditadura. Muitos segmentos da sociedade foram considerados “inimigos”, a saber: professores universitários, estudantes, psicólogos, sociólogos, cientistas políticos, padres, advogados e, como aqui pretendo discutir, escritores e artistas que não se encaixavam no “perfil” imposto pelos militares. Vigiados de perto, tendo suas obras censuradas, muitos foram presos ou “convidados” a se retirar do país<sup>6</sup>. Segundo Bruce Gilman (2002), a repressão pós-1964 atizou ainda mais a resistência cultural, “nutrindo a criatividade artística”<sup>7</sup>. Caetano Veloso e Gilberto Gil foram detidos no dia 27

<sup>5</sup> “Uma cidade foi o símbolo dos saltos qualitativos operados nos costumes, no lazer, no comportamento, nas artes populares, durante a década de 60. Refiro-me naturalmente a Londres, a *swinging city* daqueles anos pródigos em novidades. (...) Nos 60, quem podia ir a Londres, não era apenas a cidade da moda, *where the action is*; parecia, também, um lugar meio mágico” (MACIEL, 1987, p. 41).

<sup>6</sup> Para Sznajder e Roniger, foram perseguidos principalmente “(...) artists and forms of art that expressed protest against social injustice and oppression” (2009, p. 142). [“(...) artistas e formas de arte que protestavam contra a injustiça social e a opressão”. Todas as traduções feitas ao longo do artigo são de minha responsabilidade].

<sup>7</sup> Ver: “Repression after the 1964 military coup turned Brazil into a creative desert. Ironically, these deplorable measures nurtured artists’ creativity”. [“A repressão após o golpe militar de 1964 transformou o Brasil em um deserto criativo. Ironicamente, estas medidas deploráveis nutriram a criatividade dos artistas”. Tradução livre].

de dezembro de 1968, em São Paulo, tendo permanecido reclusos, por dois meses, em diversas cadeias militares do Rio de Janeiro, e por quatro meses em prisão domiciliar em Salvador, antes de partirem para o exílio forçado na Europa. Caio Fernando Abreu e Antonio Bivar, adeptos da contracultura, optaram pelo autoexílio após terem tido problemas com a censura brasileira, devido ao caráter controverso de suas obras.

As experiências desses escritores como exilados em Londres estão relatadas em volumes de memórias, como *Verdade tropical* (Caetano Veloso, 1997) e *Verdes vales do fim do mundo* (Antonio Bivar, 1984:2006); bem como em diversos contos e cartas de Caio Fernando Abreu. Nessas obras, os artistas brasileiros discutem a relação conflituosa entre exílio, vazio existencial e saudade, em meio aos desafios da sobrevivência e da necessidade de se adaptarem a um país muito diferente da terra natal.

## **DRAMAS DO EXÍLIO: CRISE DE IDENTIDADE, DESPERSONALIZAÇÃO E ANONIMATO**

De acordo com Marcelo Godoy, dez mil brasileiros se exilaram durante a ditadura civil-militar (2014, p. 27). Apesar de ser um número significativo, é preciso considerá-lo dentro de um contexto maior, envolvendo a soma de exilados de todas as ditaduras de países latino-americanos na segunda metade do século XX, oriundos de países como Chile, Argentina, Uruguai, Paraguai, Bolívia, Guatemala, El Salvador e República Dominicana, dentre outros, o que demonstra que expedientes autoritários, tais como prisão arbitrária, tortura, desaparecimento e ocultação de cadáver, foram relativamente comuns em todo o continente. No Brasil, entre meados dos anos 1960 e toda a década de 1970, milhares de vidas foram afetadas, principalmente de pessoas relacionadas à resistência ao regime e seus familiares<sup>8</sup>.

Expressões como “desaparecido” e “exilado” se tornaram parte da rotina de países assolados por uma severa repressão política e ideológica, como afirma a chilena Ana Pizarro em *O Sul e os trópicos*, ao sugerir a existência de “(...) um novo personagem que o continente tristemente incorporou à linguagem legislativa internacional: o desaparecido. O exílio foi outra prática que se reatualizou, tornando-se comum” (PIZARRO, 2006a, p. 21).

<sup>8</sup> Em *The politics of exile in Latin America* (2009), Mario Sznajder e Luis Roniger afirmam que entre dez e quinze mil brasileiros se exilaram entre 1964 e fins da década de 1970 (p. 196), sendo que, dentre estes, treze são considerados desaparecidos no exterior, em consequência da ação da chamada Operação Condor (p. 198). As maiores comunidades de exilados brasileiros se estabeleceram no Uruguai (entre 1964 e 1968), e, a partir do AI-5, em países como Chile, México, Bolívia, Argélia e França (p. 197-199).

Marcelo Viñar e Maren Viñar acreditam que o exílio representa não somente uma sensação de desgaste no presente e de incertezas quanto ao futuro, mas sobretudo o sentimento de nostalgia de um passado idealizado: “O antigo, a nostalgia de uma paisagem materna, se oferece à memória como cadáver e como lugar privilegiado do êxtase. A nostalgia – dor do retorno – reproduz o modelo da perda do primeiro objeto mítico” (VIÑAR, 1992, p. 64). Afirmam também que o exílio começa antes mesmo de a pessoa deixar o país (“O tempo do exílio, na sua dimensão subjetiva, inicia e fere bem antes de sua efetivação”, 1992, p. 65), uma vez que “É um tempo de experiências inéditas, de recolhimento para alguns, de rebelião para outros, de exaltação do narcisismo e das pequenas diferenças para todos” (idem). Assim, as características psicológicas mais marcantes do exilado são a *despersonalização* e o *anonimato* (VIÑAR, 1992, p. 110). Uma profunda sensação de estranhamento emerge, acrescida de uma extenuante necessidade de adaptação a uma nova língua e cultura completamente diferentes (VIÑAR, 1992, p. 140). Para Sznajder e Roniger, “Exiles are caught between the present and the past, and they try to reinterpret and reframe the past events and frameworks in terms of the new experience” (2009, p. 22)<sup>9</sup>. Tal reestruturação, dolorosa e complexa, lida com a dicotomia passado (evocado e reinventado) vs. esperanças e planos distantes<sup>10</sup>.

128

Pizarro também considera o exílio como um passado idealizado. Todavia, ela não concebe o presente em termos de uma simples “sensação desgastante”, mas antes como uma forma de suspensão no tempo, em que apenas duas dimensões temporais permanecem – as recordações do passado e a esperança de um futuro retorno. Esses dois aspectos se combinam a ponto de fazerem o exilado “(...) rejeitar o presente, ignorar a generosidade da gente que nos acolhe, experimentar a incapacidade de sentir a beleza, de olhar com interesse esse ‘outro’ lugar no qual estamos e ao qual nenhum futuro pode ser associado” (PIZARRO, 2006b, p. 46). O retorno é idealizado e o presente é apenas um longo e penoso gesto instintivo de sobrevivência:

O presente do exilado – esta terceira dimensão da vida – não existe senão como âmbito da sobrevivência que permite acolher a memória e o futuro. A negação do presente nasce da expatriação imposta e, nesta negação, vai-se abrindo um espaço de avaliação, de síntese, de enfrentamento de si mesmo que pode ser aterrador. Ainda que resistamos, o caminho da transformação (...) é também fonte de dor (PIZARRO, 2006, p. 46).

<sup>9</sup> “Os exilados estão presos entre o presente e o passado, e tentam reinterpretar e reestruturar os eventos passados e seus enquadramentos em termos da nova experiência” (Tradução livre).

<sup>10</sup> Ver, no original: “They also all move across temporal frameworks from past to present, and backward in remembrance and imagination, while preserving hopes and plans for the future” (SZNAJDER; RONIGER, 2009, p. 22).

Essa sensação de desconforto é perfeitamente compreensível, pois o exilado, tendo sido, anteriormente, um cidadão útil à sua sociedade, na qual se sentia ativo e participativo, é, de repente, relegado a um plano secundário, passando a desempenhar um papel anônimo e culturalmente deslocado no novo país que passa a habitar, geralmente contra sua vontade, o que resulta em uma profunda crise identitária.

Para o exilado, a ruptura da ancoragem narcísica se faz em um conflito violento, sobretudo para quem outrora tinha um papel social reconhecido por ele e pela comunidade. Perde o espelho múltiplo a partir do qual criava e nutria sua própria imagem, seu personagem. No exílio, ninguém o conhece, ninguém o reconhece. Aquele que eu era não existe mais. O personagem está morto, o cenário não é mais o mesmo, os atores tampouco. E nos encontramos ali, sem olhar, sem palavra: comoção e crise radical da identidade (VIÑAR, 1992, p. 71).

“Comoção e crise radical da identidade” sentidas, por exemplo, por Caetano Veloso, o “Narciso” que de fato perdeu o “espelho múltiplo a partir do qual criava”, quando foi obrigado a “sair de férias”, como se verá mais adiante.

## O AUTOEXÍLIO CONTRACULTURAL DE ANTONIO BIVAR

Antonio Bivar foi um escritor e dramaturgo brasileiro que morreu vítima de complicações causadas pelo Coronavírus, em São Paulo, em julho de 2020. Nascido em 1939 na cidade paulista de Ribeirão Preto, Bivar recebeu em 1970 o Prêmio Molière de Teatro por sua peça *Cordélia Brasil*, cuja montagem foi censurada em 1969. Sua experiência como artista autoexilado em Londres no início dos anos 1970 é relatada em dois volumes de memórias – *Verdes vales do fim do mundo* (1984; edição consultada: 2006); e *Mundo adentro vida afora: Autobiografia do berço aos trinta* (2014).

O segundo enfoca suas recordações da infância e da juventude, narrando o início de seu engajamento na produção teatral brasileira durante os anos 1960. Embora nele não esteja presente uma descrição detalhada de seu exílio, o leitor encontra alusões a pessoas e lugares com os quais Bivar teve contato na Inglaterra, tais como uma vila de pescadores na Cornualha (2014, p. 69) e a Ponte de Waterloo, em Londres (2014, p. 54).

Além de *Cordélia Brasil*<sup>11</sup>, Antonio Bivar teve outra peça proibida pela censura federal - *A passagem da rainha*, de 1969. Na primeira, a protagonista é uma artista que, após ter se envolvido com a luta armada no Brasil, exilou-se na Europa, onde vem a desaparecer muitos anos depois, sem deixar pistas. De acordo com o autor, a peça foi censurada porque, além do enredo em si, continha

<sup>11</sup> O título original da peça é *O começo é sempre difícil, Cordélia Brasil, vamos tentar outra vez* (1968), tendo sido, depois, reduzido para referir apenas o nome da personagem principal.

inúmeros palavrões e, para os censores, “expressões pornográficas (...) consideradas imorais” (BIVAR, 2014, p. 156). Na Introdução escrita para a primeira edição de *Verdes vales do fim do mundo*, em 1984, Antonio Bivar já havia afirmado que o conjunto de suas peças foi considerado “de uma amoralidade sem precedentes na história da dramaturgia brasileira” (2006, p. 7). Certamente, esse é o motivo principal de o escritor ter sido tão perseguido pela censura e pelo fato de o governo militar ter vigiado seus passos.

A *passagem da rainha* descreve uma visita da rainha Elizabeth II e do príncipe Philip a São Paulo durante os anos 1960, ocasião na qual a polícia paulista “escondeu” mendigos, prostitutas e moradores de rua com o intuito de disfarçar a enorme desigualdade social.

A rainha Elizabeth e o príncipe Philip em viagem ao Brasil estavam com visita marcada para São Paulo. Para deixar a cidade apresentável para a visita real, o prefeito mandou a polícia limpar as ruas por onde a rainha passaria. A polícia e suas viaturas repentinamente deram sumiço em mendigos, prostitutas, marginais e na gentinha que circulava pela área na costumeira batalha diária. Só voltaram às ruas depois que a rainha foi embora. Daí tudo voltou à bagunça de sempre (BIVAR, 2014, p. 172).

Além da perseguição do setor de censura do governo federal, outro motivo que fez Bivar se decidir pelo autoexílio na Inglaterra foi o seu envolvimento com o consumo de L.S.D. Ele foi preso porque dividia um apartamento com pessoas que o vendiam, fato que por pouco não o impediu de receber o supracitado Prêmio Molière na categoria de “Melhor peça do ano de 1968”. Embora não tenha sido torturado, Bivar ficou atrás das grades durante um final de semana, aguardando ser interrogado em uma manhã de segunda-feira.

Os agentes, sem agressão e até cavalheiros, mostraram a carteira policial e com suave voz de prisão disseram que eu ia com eles na viatura. Passava da meia-noite de uma sexta para sábado. Um dos agentes disse: - Você vai ficar detido até segunda-feira, quando deverá ser entrevistado pelo delegado. A cela ficava no porão. Uns trinta já estavam dentro e outro tanto chegaria depois. Foi um fim de semana atrás das grades (BIVAR, 2014, p. 207).

Consciente do perigo que corria por ser um autor censurado e por ter produzido peças teatrais de forte apelo contracultural, a detenção foi a gota d’água que o levou a tomar a decisão de ir para a Inglaterra, como afirma no parágrafo que encerra *Mundo adentro vida afora*:

Exílio forçado ou voluntário estava na moda. E os exilados eram todos, por diversos motivos, exilados políticos. Meu próprio exílio não deixava de ser político. Os exilados mais ligados à contracultura se exilavam em Nova York ou Londres. Escolhi Londres. Sobre a aventura desse ano no exílio escrevi um livro, *Verdes vales do fim do mundo*, o qual, embora escrito e publicado décadas antes deste, começa exatamente onde este termina (BIVAR, 2014, p. 213).

*Verdes vales do fim do mundo* foi lançado no período conhecido como “transição democrática”, em 1984, nos estertores do regime militar, e descreve os anos que Bivar passou na Europa, 1970 e 1971, morando em Londres e viajando a maior parte do tempo para diferentes cidades do Reino Unido. Alguns capítulos foram redigidos na forma de diário, contendo datas e locais precisos. Bivar adorou a experiência em território britânico, considerando-a “o clímax de uma nova utopia” e “o ano mais feliz” da sua vida (BIVAR, 2006, p. 8).

Tendo chegado em março de 1970, Bivar foi bem recebido na casa de Guilherme Araújo, produtor musical de Caetano Veloso e Gilberto Gil (2006, p. 11), onde conheceu dezenas de artistas e intelectuais brasileiros, exilados ou de passagem por Londres. Ao longo das páginas de *Verdes vales do fim do mundo*, constata-se a presença de uma significativa comunidade brasileira ali transitando, toda uma talentosa geração de artistas que se notabilizaria anos mais tarde, como os cineastas Rogério Sganzerla e Júlio Bressane; os dramaturgos José Vicente e Antônio Abujamra; o escritor, compositor e filósofo Antonio Cicero; o pintor Antonio Peticov; o produtor musical Ezequiel Neves; os músicos Jorge Mautner e Péricles Cavalcanti, além dos três mencionados no início do parágrafo, e das visitas esporádicas de intelectuais como Haroldo de Campos, Fernando Gasparian, Celso Furtado e Paulo Freire, e de “celebridades” como o cantor Roberto Carlos.

O livro de Bivar é uma mescla de subgêneros memorialísticos no qual se enredam formas literárias como memórias, diário e relato de viagem, recurso utilizado para narrar suas excêntricas aventuras ao redor de Inglaterra, Escócia e Irlanda, durante um período de aproximadamente um ano, em que esteve em cidades como Oxford, Stratford-upon-Avon, Birmingham, Yorkshire, Lancashire, Glasgow, Edinburgh e Dublin. Em Salisbury, chegou a morar em uma comunidade “druida” (BIVAR, 2006, p. 81).

Marcante é o capítulo em que o escritor descreve a participação dos músicos brasileiros no Festival da Ilha de Wight, em um evento do qual também participaram ícones da música popular, do rock e do jazz, tais como Jimi Hendrix, Miles Davis, Joan Baez, Jethro Tull, The Who e The Doors, dentre outros. Os músicos brasileiros, incluindo Caetano, Gil e Gal Costa, apresentaram-se duas vezes, antes das atrações principais, e foram saudados pelo jornal norte-americano *Rolling Stone* como “(...) a única novidade de todo o festival” (BIVAR, 2006, p. 65).

Mas a vida em Londres, mesmo na “era hippie”, não era somente viagens, música e drogas para Bivar e seus companheiros brasileiros. Vários deles tomaram a decisão de buscar exílio na Europa, enquanto muitos outros, tendo ficado no Brasil, envolveram-se diretamente com a luta armada, arriscando suas vidas e as de seus familiares. Não apenas líderes ou membros de organizações

armadas foram mortos à queima-roupa, como Marighella e Lamarca, ou torturados e assassinados, como Stuart Angel Jones (ver POLARI, 1982), mas até mesmo pais de família com emprego e endereço fixos, tais como o engenheiro e ex-deputado federal Rubens Beyrodt Paiva e o jornalista Vladimir Herzog<sup>12</sup>.

Questionado sobre sua posição por um grupo de exilados politizados, Bivar admite, em um gesto sincero de autoanálise, que ele era “apolítico por natureza”, “um vagabundo sonhador” e um “explorador de sensações peregrinas” (2006, p. 81), muito mais envolvido com arte e contracultura do que com política. A descrição do contexto no qual o escritor foi interpelado e a tensa discussão que tiveram são sintomáticas da pesada atmosfera daquele momento, não apenas para os que continuaram no país, mas também para os exilados, vistos, muitas vezes, como alienados.

O sol se punha e caí em depressão. Ouvi vozes de uma certa facção brasileira me cobrando análise da realidade de meu país vista de fora: o que foi que levou gente como eu (...) e outros a nos mandarmos pelo mundo? Foi apenas a política? Foi apenas o sufoco do regime? Por que foi? Diziam, essas vozes, que era essencial que eu respondesse isso. Que, é certo, o regime não estava para peixe; e que saiu do Brasil quem militou clandestinamente; e que saíram também os que estavam em outra; e nós, os que queriam viver a liberdade imediata. Que tipo de liberdade imediata, essa? Seria só isso? Como vemos o Brasil, o regime, o sistema? O que pretendemos? Como nos inserimos dentro da realidade brasileira e por que pulamos fora dela? (BIVAR, 2006, p. 87).

São perguntas e cobranças sem respostas objetivas, que ecoariam na cabeça de tantos brasileiros, por décadas, mesmo após a Lei da Anistia e o retorno dos exilados.

## CAIO FERNANDO ABREU NÃO CONHECEU O PARAÍSO

Nascido em 1948 em Santiago do Boqueirão, cidade localizada no centro-oeste do Rio Grande do Sul, não muito distante da região de Sete Povos das Missões, Caio Fernando Abreu é um dos mais importantes escritores da literatura brasileira contemporânea, tendo se notabilizado principalmente pela produção de inúmeras coletâneas de contos, além de peças de teatro, poemas, cartas, crônicas, traduções e dois romances<sup>13</sup>. Seu livro de contos *Morangos mofados* (1982; edição consultada: 1983)

<sup>12</sup> O primeiro foi preso no dia 20 de janeiro de 1971, torturado e morto no dia seguinte, nas dependências do Destacamento de Operações Internas (DOI) do Quartel da Polícia do Exército, no Rio de Janeiro. O segundo, que exercia à época o cargo de Diretor de Telejornalismo da TV Cultura, em 25 de outubro de 1975, na sede do DOI-CODI do II Exército, em São Paulo. Sobre o calvário dos torturados e de suas famílias, ver, respectivamente, o testemunho de Marcelo Rubens Paiva (*Ainda estou aqui*, 2015) e a obra organizada por Paulo Markun e intitulada *Vlado: Retrato da morte de um homem e de uma época* (1992).

<sup>13</sup> *Limite branco* (1971); e *Onde estará Dulce Veiga?* (1990).

é uma das obras mais icônicas da nova geração de ficcionistas brasileiros e diz muito sobre sua vivência, estilo literário e influência da cultura pop, no caso, a música dos Beatles, fato que se insinua já a partir do título da coletânea – como o “sonho acabou”, o que resta são “morangos mofados”, e não mais os “strawberry fields forever” do delírio de “paz e amor” de fins da década de 1960.

Tendo descoberto ser HIV-positivo em agosto de 1994, Caio Fernando Abreu faleceu de pneumonia um ano e meio depois, em 25 de fevereiro de 1996. Uma série de crônicas sobre o tema, publicadas originalmente no jornal *O Estado de S. Paulo*, durante os meses de agosto e setembro de 1994, estão entre os mais belos e realistas textos sobre a chegada da AIDS ao Brasil e sobre o preconceito da sociedade de então acerca do paciente infectado com o vírus da imunodeficiência humana<sup>14</sup>.

Caio não escreveu memórias, no entanto, suas impressões do exílio em Londres estão disseminadas ao longo de alguns de seus contos e em diversas cartas endereçadas a seus familiares e amigos mais próximos. Assim como Bivar, Abreu optou pelo autoexílio, praticamente pelos mesmos motivos que o dramaturgo paulista: perseguido pela censura devido à veiculação de obras polêmicas, possuindo em alguns enredos a caracterização de personagens homoafetivos, Caio foi “fichado” no DOPS e observado de perto pelos militares.

Parte então para a Europa no primeiro semestre de 1973, tendo visitado Madrid e Estocolmo – nesta, passou três meses – antes de entrar no Reino Unido. O contista morou em Londres em duas ocasiões: primeiramente, entre 1973 e 1974, e, depois, entre 1990 e 1991, momento completamente diferente do contexto dos anos 1970, pois, além do fim da ditadura e do início do processo de redemocratização, nessa época Caio já era reconhecido como um dos principais escritores brasileiros.

Apesar do grande número de exilados brasileiros vivendo em Londres nos primeiros anos da década de 1970, Caio Fernando Abreu não conviveu com Antonio Bivar – que, como vimos, saiu do Reino Unido em 1971 – nem com Caetano Veloso, que voltou ao Brasil em janeiro de 1972. De acordo com Paula Dip, Abreu e Bivar se conheceram no Rio de Janeiro em 1971: “Caio admirava a dramaturgia inovadora dele, com quem tinha em comum a luta contra a repressão, que Bivar descreve em seu livro *Mundo adentro vida afora*” (DIP, 2016, p. 17). Em março de 1975, Caio menciona Bivar

---

<sup>14</sup> Ver sobretudo as crônicas: “Primeira carta para além do muro” (21/08/1994); “Segunda carta para além dos muros” (04/09/1994); e “Última carta para além dos muros” (18/09/1994). Os “muros” aos quais o escritor gaúcho se refere são os do cemitério da Consolação, em São Paulo, uma vez que Caio ficou internado em um hospital cuja janela do quarto lhe mostrava justamente as dependências do cemitério, o que acentuou sua angústia e medo da morte. Caio Fernando Abreu ainda viria a redigir a crônica “Mais uma carta para além dos muros”, em 24 de dezembro de 1995, apenas dois meses antes de vir a falecer. Todas essas crônicas estão publicadas em *Pequenas epifanias* (2006; edição consultada: 2012b).

em uma carta à poeta Hilda Hilst, escrita em Porto Alegre (ABREU *apud* DIP, 2016, p. 106); e dedica a seu amigo um conto intitulado “De várias cores, retalhos”, incluído muitos anos depois na antologia *Ovelhas negras* (2009), e que começa com uma epígrafe retirada de um poema do autor de *Cordélia Brasil*: “de várias cores, retalhos / nas cores laranja rosa azul turquesa / uma calça lee desbotada” (BIVAR *apud* ABREU, 2009, p. 90). Antonio Bivar, por sua vez, também admirava a literatura de Caio. No último capítulo de *Verdes vales do fim do mundo*, “Autobiografia precoce”, discorrendo sobre a literatura brasileira produzida nos anos 1980, o escritor afirma: “Nas letras foi também a época do surgimento de novos autores, como Marcelo Rubens Paiva, Caio Fernando Abreu, Ana Cristina César, Paulo Leminski, Reinaldo Moraes, Eduardo Bueno” (BIVAR, 2006, p. 188).

A experiência vivida na Inglaterra e os efeitos culturais dela decorrentes estão espalhados ao longo da produção ficcional de Caio e em seus textos memorialísticos, isto é, em cartas e diários nos quais o autor oscila entre alusões positivas a cidades europeias e momentos de grave depressão, instabilidade emocional e crises financeiras, confessados em cartas passionais a parentes e amigos, muitas delas escritas em Londres, em ocasiões nas quais, sentindo-se profundamente sozinho, inseguro e melancólico, desabafa suas frustrações e externa sua angústia e saudade do Brasil, para onde retornaria em maio de 1974.

De fato, Caio nunca se sentiu à vontade em cidade alguma, seja Porto Alegre, São Paulo, Londres ou Estocolmo. Em diversos momentos de sua obra, afirma ter sempre se sentido um exilado, não apenas no sentido político, mas também no simbólico, um “estranho” vivendo em um mundo perturbador. Por isso se considerava um excluído em muitos aspectos, mas sobretudo por causa de sua assumida homossexualidade e do tipo de literatura alternativa que produzia, sendo este o motivo principal de sua última antologia de contos publicados em vida ter sido justamente nomeada *Ovelhas negras*. Era assim que ele se via vida afora.

Na orelha de um de seus livros, sugestivamente intitulado *Estranhos estrangeiros* (1996), observa-se que Caio Fernando Abreu viveu

(...) a ambigüidade (sic) do exílio, em que a distância da terra natal – fonte do desgarramento típico do emigrado – é também a afirmação da identidade de seres humanos de um determinado tipo, aqueles que se vêem (sic) como exilados voluntários do cotidiano da colméia (sic) – os “estranhos” do título.

Essas constantes oscilações e mudanças de humor podem ser vistas em duas coletâneas que compilam grande parte de sua extensa epistolografia – *Cartas*, coligidas por Ítalo Moriconi em 2002; e *Numa hora assim escura*: a paixão literária de Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst, obra organizada e apresentada por Paula Dip em 2016. Em ambas encontramos cartas escritas na Inglaterra nas quais,

por um lado, Caio elogia a vida cultural agitada de Londres e, por outro, abomina vários tipos de dificuldades enfrentadas – financeira, social, psicológica, afetiva, etc.

Em 2 de agosto de 1973, confessa a Hilda Hilst que, após passar “três meses de treva na Suécia” (2016, p. 90), ele começou a desenvolver, em Londres, um senso extremo de autoconscientização jamais experimentado anteriormente:

A decisão de continuar na Europa ou voltar ao Brasil foi uma decisão de vida ou morte. Eu sabia que se ficasse, seria obrigado a me renovar, a me reconstituir inteiro, descobrir objetivos, interesses – voltar seria ceder à inércia e à escuridão, e esse quase pânico visceral que tenho que viver. Agora, aqui, ainda não me reencontrei completamente – mas sinto que estou a caminho, apalpando, reconhecendo (ABREU *apud* DIP, 2016, p. 90).

Apesar dos obstáculos previsíveis, com os quais certamente todo exilado deve aprender a lidar – adaptação, saudade da terra natal, dificuldades econômicas etc – Caio, naquele momento, estava confiante e fazendo planos de melhorar sua proficiência no idioma e conseguir um emprego que o sustentasse na capital inglesa:

Amanhã nos mudamos para um apartamento – eu, Augusto e Marisa. Em seguida começo a trabalhar – acho que vou para uma fábrica, como operário. É começar de novo, enfrentar outra vez. À tarde estudo inglês numa escola, aos poucos a minha língua se desenrola e a mente compreende mais (ABREU *apud* DIP, 2016, p. 90-91).

No mês seguinte, em 4 de setembro, o autor de *Morangos mofados* compartilha com os pais suas primeiras impressões da cidade:

Londres é fascinante. Uma cidade imensa, mas incrivelmente tranquila – a gente anda nas ruas como se estivesse em um bairro de Porto Alegre. Já vimos alguns lugares famosos, como Carnaby Street, a rua das butiques, o Hyde Park, que tem gramados lindos, e a feira de Portobello Road, onde tem tudo que se possa imaginar, por preços incrivelmente baixos. Os ingleses são gentis (...) e por toda parte se vê uma descontração muito grande (ABREU *apud* MORICONI, 2002, p. 400).

O inverno britânico, entretanto, o fez mudar radicalmente de opinião e humor, tendo se tornado ainda mais depressivo e nostálgico. Em uma carta endereçada a Hilst em 26 de março de 1974, o escritor deplora o clima londrino, afirmando que, após suportarem seis meses de baixas temperaturas em uma cidade escura e nevoenta, com “árvores todas mortas”, as “pessoas ficam meio enlouquecidas” (ABREU *apud* DIP, 2016, p. 96). Em seguida, relata sua decisão de retornar ao Brasil.

Tô (sic) voltando. Sem ironia, estou realmente bem. De cuca, pelo menos. Acho que soube elaborar e compreender toda a experiência, renascer quase todo o dia, lúcido ainda o suficiente para sacar que o ciclo fechou e é tempo de partir. (...) Lavei privada, tirei lixo, apertei parafuso em fábrica, fiquei doente, senti frio, fome, tive vontade de morrer, de voltar, aprendi a odiar etc. etc. Me sinto vivo como nunca. Tudo é mais real, e eu cresci. (...) Ficou uma coisa que eu não tinha: uma consciência social, uma vontade de criar, de fazer alguma coisa. Volto por causa disso, principalmente (ABREU *apud* DIP, 2016, p. 94).

Em abril do mesmo ano, escrevendo para Vera Antoun, seu desabafo é cada vez mais melancólico. O escritor mal tem dinheiro para se alimentar. Confessa: “Atravessando duas semanas muito duras. A escola que (sic) trabalho como modelo entrou em férias – e só reabre segunda, dia 22. Resultado: fiquei sem emprego” (ABREU *apud* MORICONI, 2002, p. 414-415). O trecho demonstra claramente o tipo de dificuldade que exilados brasileiros tiveram de enfrentar para sobreviver na Europa, passando por casos extremos de “despersonalização” e crise de identidade, tais como as descritas por Marcelo Viñar e Maren Viñar.

Em sua produção ficcional, Abreu associa a ideia de limpar a casa ao fato de produzirmos grande quantidade de lixo – não apenas lixo material, mas também cultural, como podemos ler em contos como “London, London ou Ajax, brush and rubbish”, publicado em *Estranhos estrangeiros* (1996); e “Lixo e purpurina”, de *Ovelhas negras* (2009).

No primeiro, o escritor brasileiro se refere à Londres como “Babylon City”, a fim de caracterizar seu intenso multiculturalismo. Em alguns trechos do enredo o narrador é incisivo, sobretudo ao criticar o tipo de trabalho manual que imigrantes latino-americanos fazem para poder garantir sua sobrevivência, tais como limpar vasos sanitários em hotel. Seu desabafo é uma mistura de línguas e de sensações ambíguas:

Bolhas nas mãos. Calos nos pés. Dor nas costas. Músculos cansados. *Ajax, brush and rubbish*. Cabelos duros de poeira. Narinas cheias de poeira. (...) I’ve got something else. Mas onde os castelos, os príncipes, as suaves vegetações, os grandes encontros – onde as montanhas cobertas de neve, os teatros, balés, cultura, história, onde? Dura paisagem, *hard landscape*. (...) Babylon City ferve. *Blobs in strangers’ hands*, virando na privada o balde cheio de sifilização, enquanto puxo a descarga para que Mrs. Burnes (ou Lascelley ou Hill ou Simpson) não escute meu grito (ABREU, 1996, p. 45).

O segundo, “Lixo e purpurina”, é um texto híbrido, “em parte verdadeiro, em parte ficção”, conforme o próprio autor indica no paratexto que encabeça o conto (ABREU, 2009, p. 97). É composto por fragmentos escritos em Londres e estruturado na forma de diário, além de transcrever uma carta para sua mãe Nair. Uma vez mais, o narrador faz uma analogia entre o lixo acumulado nas escadas do prédio onde morou e a desilusão dos sonhos irrealizados: “Há montes de lixo pelas escadas e corredores. Fomos expulsos, não vale a pena arrumar mais nada, limpar mais nada. Esse lixo espalhado pela casa são os nossos sonhos usados, gastos, perdidos” (ABREU, 2009, p. 109).

Mesmo que não houvesse a explicação sobre a mescla de gêneros efetuada, o leitor que conhece sua epistolografia infere tratar-se de um texto com tintas autobiográficas, uma vez que, assim

como Caio admite em carta para Hilda Hilst<sup>15</sup>, em “Lixo e purpurina” também temos o personagem principal morando em uma “casa ocupada ilegalmente”.

A experiência pessoal é transposta para o conto-diário de maneira catártica, elevando o drama vivido à máxima potência e mesclando as duas instâncias, vida e texto. O episódio de ser despejado do local deixou marcas profundas, como se pode deduzir a partir das diversas referências ao fato, tanto em suas cartas quanto em contos como esse.

Caio Fernando Abreu viveu, como se vê, uma situação dramática, motivada pela “suspensão da realidade” e rotulada por Sznajder e Roniger como “síndrome das malas prontas”<sup>16</sup>, para caracterizar a rotina de boa parte dos exilados latino-americanos. Com as malas na calçada em pleno inverno, o narrador lamenta o exílio forçado de tantos jovens de sua geração, ao perceber o alto preço pago por defender o direito de expressão: “Estamos encalhados sobre estas malas e tapetes com nossos vinte anos de amor desperdiçado, longe do país que não nos quis” (ABREU, 2009, p. 98).

Sem saber para onde ir após ter sido despejado de uma *squatter-house*, a revolta com a circunstância é desalentadora, a ponto de confessar que “Sinto ódio, não sei exatamente de quem ou de quê. O estômago vazio há mais de trinta horas, os cigarros filados aqui e ali, o dente quebrado em plena *bad trip*” (ABREU, 2009, p. 109). Em momentos de desespero, é comum se pensar em suicídio como forma extrema de apaziguamento do espírito, e é exatamente o que o narrador admite, sobretudo no trecho em que conta que “(...) quis morrer, quis ir embora, quis perder para sempre a memória, estas memórias de sangue e rosas, drogas e arame farpado, príncipes e panos indianos, roubos e fadas, lixo e purpurina” (ABREU, 2009, p. 101).

A situação atinge o limite quando decide voltar. Em determinado trecho do conto, tendo seu passaporte retido no Home Office, ele é abordado por um policial após apanhar uma garrafa de leite na soleira de uma residência. A cena é representativa da maneira com que muitos imigrantes são tratados na Europa e o episódio o faz tomar a decisão definitiva de retornar, mesmo considerando o perigoso contexto político do Brasil.

No caminho de volta apanhei uma garrafa de leite numa porta. Um carro da polícia parou do lado. Meu passaporte está preso no Home Office, só tenho uma carta deles, toda rasgada. Quiseram saber mais, eu disse que era *squatter*, ficaram

<sup>15</sup> “(...) moro numa *squatter-house* – casa muito velha, abandonada para demolição – não se paga nada – mas tem polícia e grilos, grilos” (ABREU *apud* DIP, 2016, p. 9). Como o próprio escritor explica, ele morou por um tempo em uma casa abandonada, na qual não pagava aluguel, sendo, portanto, um *squatter* (“invasor”, “ocupante ilegal”).

<sup>16</sup> Conferir: “Many continued to experience the syndrome of ‘living with the suitcases packed’, in a situation of suspended reality, of living neither in the homeland nor in the host country, which compounded the challenges of exile” (SZNAJDER; RONIGER, 2009, p. 182). [“Muitos [exilados] continuaram a experimentar a síndrome de ‘viver com as malas prontas’, em uma situação de realidade suspensa, de não viver nem na terra natal nem no país de acolhimento, fatores que compunham os desafios do exílio”. Tradução livre].

excitadíssimos. Falei que era *Brazilian* e foi pior. O rato deu uma cuspada e rosnou: “Oh, *Brazilian, South America? I know that kind of people...*”. Mandou que eu tirasse os tênis, as meias, me deixou completamente descalço no cimento gelado, me revistou inteiro. (...) A humilhação durou quase uma hora. Enfim me soltou e mandou que saísse do país: “*Off! You’re not welcome here!*” (ABREU, 2009, p. 103-104).

Além da crise financeira e das humilhações, Caio teve outro bom motivo para retornar ao Brasil – de acordo com o Prefácio “O ovo revisitado”, escrito em 1984 e transcrito na edição de 2012 de *O ovo apunhalado*, o escritor decide voltar para publicar, em 1975, o volume de contos cujo setor de censura do governo federal vetara alguns trechos, em uma época de “(...) lindos sonhos dourados e negra repressão” (2012a, p. 10). Ao lembrar o contexto, Abreu evoca a importância de seu lançamento, primeiramente, pela interrupção da aventura do exílio e de planos de viagem: “*O ovo apunhalado* foi, e ainda é, um livro importante para mim. Primeiro porque, para publicá-lo, precisei voltar de um exílio voluntário de Londres para o Brasil e esquecer uma planejada viagem à Índia (...)” (2012a, p. 9); bem como pelo significado do gesto de “desafiar” a censura:

Na época, foi difícil publicá-lo. Da primeira edição, foram cortados alguns trechos (incluídos nesta) considerados “fortes” pela instituição cultural que os coeditou. Foram também eliminados três textos “imorais”, que não incluí nesta porque tornariam o livro ainda mais repetitivo do que ele já é (ABREU, 2012, p. 11).

Em 1990, Caio volta a Londres em um ambiente completamente diferente. A longa ditadura, iniciada em 1964, finalmente terminara, em 1985, com a substituição, na Presidência da República, do General Figueiredo por José Sarney, embora o povo brasileiro ainda tivesse que esperar mais quatro anos para votar em eleições diretas. No âmbito pessoal, Caio Fernando Abreu não era mais um *squatter* fugindo da polícia. Ao longo das duas últimas décadas do século XX, escreveu para importantes jornais e revistas brasileiras, recebeu prêmios literários e teve sua antologia de contos *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988) traduzida para o inglês, por David Treece, com o título de *Dragons*, tendo inclusive participado da noite de autógrafos de seu lançamento na Inglaterra, ocasião em que deu entrevistas para jornais e emissoras de rádio, tais como *Time*, *Independent* e BBC, conforme conta em carta para Jaqueline Cantore em 10 de dezembro de 1990 (ABREU *apud* MORICONI, 2002, p. 170-171).

No entanto, passada a euforia pelo lançamento da tradução e pelas entrevistas concedidas, Caio entra novamente em depressão, pelos mesmos motivos vividos na década de 1970: solidão, problemas financeiros e inadaptação ao frio londrino, em um círculo vicioso do qual jamais conseguiu escapar. Em 6 de janeiro de 1991, em outra carta para Cantore, ele a questiona: “Você não pode

imaginar (ou pode?) o que é uma solidão de inverno em uma terra estrangeira” (ABREU *apud* MORICONI, 2002, p. 173). Vinte dias depois, a 25 de janeiro, conta à Maria Lídia Magliani (ABREU *apud* MORICONI, 2002, p. 179) sobre o desejo de plantar rosas ao voltar para seu país, conciliando o trabalho como escritor e a paixão por flores.

Em agosto de 1994, após retornar de outra viagem à Europa, desta vez à França e à Alemanha, Caio sente-se mal ao desembarcar em São Paulo, é internado, submete-se ao teste de HIV e descobre-se portador do vírus, que o vitimaria em fevereiro de 1996, após apresentar um quadro de pneumonia e fraqueza generalizada. No final de sua vida, conseguiu realmente se dedicar ao cultivo de rosas, em Porto Alegre, conforme relata na crônica “Breves memórias de um jardineiro cruel”, publicada na edição de 11 de dezembro de 1994 de *O Estado de S. Paulo* e incluída em *Pequenas epifanias* (2012b), na qual relembra que seu hobby surgiu na época do exílio na Inglaterra:

Foi em Londres, já por 1973. Homero estava indo trabalhar em Estocolmo e me passou seu trabalho preferido: jardineiro num subúrbio, muito além de Richmond. A patroa era uma maravilha: Mrs. Kuzmin, velhinha húngara refugiada na Inglaterra durante a Segunda Guerra. (...) Foi a primeira vez na vida em que pensei seriamente em me tornar jardineiro. Anos atrás, quando ainda era um maníaco depressivo insaciável, Graça perguntou o que realmente eu gostaria de ser na vida. Levei uns dez minutos para responder. Ilhas gregas, iates, amores, apartamento em Paris, tudo isso pareceu nada quando veio a resposta sincera: “Jardineiro”, eu disse. “Um dia eu gostaria de plantar rosas, muitas rosas” (ABREU, 2012b, p. 99).

E assim, o *outsider* que vivenciou a contracultura e que dissecou sentimentos e emoções em obras representativas dos mais complexos dilemas da contemporaneidade, encerrou seus dias fazendo coisas simples, como cultivar flores e escrever cartas para as pessoas mais próximas, buscando alguma forma de ligação espiritual com a natureza e com sua ancestralidade, nas quais finalmente parece ter encontrado um pouco de paz interior.

## **O SONHO OBSCURO DE CAETANO VELOSO: PRISÃO, HUMILHAÇÃO, EXÍLIO FORÇADO E DEPRESSÃO**

Em *Verdade tropical* (1997), o músico e compositor Caetano Veloso evoca em minúcia os traumáticos momentos de sua prisão no Brasil, em dezembro de 1968, logo após o decreto do AI-5, e o conseqüente exílio forçado em Londres. Detido em São Paulo, juntamente com Gilberto Gil, foi transferido para o Rio de Janeiro, sem nenhuma explicação, em uma tensa viagem que prenunciaria os momentos de horror pelos quais ambos passariam, durante dois meses, encarcerados em condições precárias, primeiramente na sede da Polícia Federal, e posteriormente no temido quartel da Polícia

do Exército, na rua Barão de Mesquita, e no quartel dos Pára-Quedistas do Exército, na Vila Militar<sup>17</sup>. A longa descrição do terror vivido em meio a episódios de tortura psicológica e interrogatórios grotescos é feita no capítulo intitulado “Narciso em férias”, que ocupa toda a terceira parte de suas memórias<sup>18</sup>.

Na apresentação do livro, chamada de “Intro”, o leitor se depara com o tom profundamente crítico e pessimista do músico. Contrapondo-se, de maneira implícita, ao epíteto criado pelo escritor Stefan Zweig para se referir ao Brasil, Caetano afirma ter razões suficientes para acreditar tratar-se o país de “(...) uma nação falhada que encontra razões para envergonhar-se de um dia ter sido chamada de ‘país do futuro’.” (VELOSO, 1997, p. 13). O compositor põe o dedo na ferida ao associar as arbitrariedades políticas à exploração sócio econômica da qual o continente latino-americano foi vítima desde os tempos da colonização, redundando em uma desigualdade abissal entre ricos e pobres:

Em 64, executando um gesto exigido pela necessidade de perpetuar essas desigualdades que têm se mostrado o único modo de a economia brasileira funcionar (mal, naturalmente) – e, no plano internacional, pela defesa da liberdade de mercado contra a ameaça do bloco comunista (guerra fria) –, os militares tomaram o poder (VELOSO, 1997, p. 15).

Isso comprova a extensão histórica da crítica social e antropofágica presente no substrato das letras tropicalistas, tidas, de certa forma, como mais “subversivas” e iconoclastas do que as canções engajadas – e também alvo de censura – de músicos como Geraldo Vandré ou Chico Buarque de Holanda. Assim, durante os confusos interrogatórios a que foram submetidos, Caetano Veloso e Gilberto Gil descobrem que foram presos por externarem, no palco, um tipo de atitude considerada altamente “transgressora” pelo autoritário e disciplinador ponto de vista da cúpula militar<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Ver, por exemplo, a afirmação: “Fui jogado numa solitária mínima [no quartel da Polícia do Exército] onde só havia um cobertor velho no chão, uma latrina e um chuveiro que lhe ficava quase exatamente por cima” (VELOSO, 1997, p. 37).

<sup>18</sup> A obra de Caetano Veloso foi publicada, em inglês, cinco anos depois, sob o título de *Tropical truth: a story of music & revolution in Brazil* (2002), com tradução de Isabel de Sena. O capítulo em questão chama-se “Narcissus on vacation”. A utilização do nome do personagem mitológico para se referir à própria experiência estabelece relação com um verso de uma das canções mais paradigmáticas compostas por Caetano Veloso, “Sampa”, na qual o músico afirma que “(...) Narciso acha feio o que não é espelho”. Curiosamente, numa terrível ironia do destino, o acesso ao objeto lhe foi interdito durante os dias que passou na solitária da sede da PE: “Se nunca ver ninguém era um fato que contribuía decisivamente para criar essa impressão [de imutabilidade], uma outra limitação – que se perpetuou por todo o período da prisão – a intensificava: não ter acesso a espelhos. Com efeito, por dois meses não vi meu próprio rosto” (VELOSO, 1997, p. 359). No exílio, a relação com o objeto permaneceu traumática, segundo se deduz a partir de uma afirmação que abre a crônica “Hoje quando eu acordei”, publicada em *O Pasquim* no início de dezembro de 1969 e incluída na coletânea *O mundo não é chato*. Diz o músico: “Hoje quando eu acordei eu dei de cara com a coisa mais feia que já vi na minha vida. Essa coisa era a minha própria cara. (...) Quando um homem vê a sua cara no espelho ele vê objetivamente em que estado a vida o deixou” (VELOSO, 2005, p. 318).

<sup>19</sup> Ver, por exemplo: “(...) os militares não estavam muito preocupados com nossas canções: o assombro diante da anarquia comportamental e a desconfiança de ligações com atividades radicais (...) é que os motivaram” (VELOSO, 1997, p. 417-418).

Quem assume o motivo, após inúmeras cenas tragicômicas protagonizadas por militares de alta patente para intimidá-los, é um capitão, não nomeado na narrativa que, segundo Caetano,

Referiu-se a algumas declarações minhas à imprensa em que a palavra *desestruturar* aparecia, e, usando-a como palavra-chave, ele denunciava o insidioso poder subversivo de nosso trabalho. Dizia entender claramente que o que Gil e eu fazíamos era muito mais perigoso do que o que faziam os artistas de protesto explícito e engajamento ostensivo (VELOSO, 1997, p. 401; grifo do autor).

Caetano não foi torturado fisicamente, mas o terror psicológico ocasionado pela simulação de fuzilamento deixou marcas profundas, sobretudo após a assimilação do tosco caráter simbólico traduzido por uma encenação macabra que, afinal, limitar-se-ia ao corte de seus cabelos longos. O episódio diz muito sobre o tipo de censura que o governo impunha aos artistas que ousavam desafiar o *status quo*, por isso vale a pena ler o longo fragmento a seguir.

Um dia pensei que ia morrer. Um soldadinho tinha vindo até a grade do xadrez e ficado olhando para mim com uma expressão de medo e pena. Parecia nitidamente saber de algo horrível que estava prestes a me acontecer, sobre o que ele não me podia dizer nada. Em pouco tempo ele próprio obedecia a uma ordem de abrir a porta gradeada para que eu seguisse um oficial e um sargento que me levaram para o largo alpendre por onde eu entrara no dia da chegada ao quartel. O oficial mandou que eu andasse na frente e não olhasse para trás. O grupo formado pelo oficial e pelo sargento, mais um soldado que apontava sua metralhadora para mim, me conduziu para fora do edifício (...) Eu podia ler no ritmo dos atos e das falas de todos, no próprio desenrolar do caminho à minha frente, que eles iam fazer algo drástico com meu corpo. Eu sabia que não se tratava de sexo, nem tortura, nem mesmo uma surra: era evidentemente uma coisa simples e limpa – um gesto só – a que eles davam um ar pomposo mas não denso o bastante para que eu pensasse que iam me matar. No entanto, foi exatamente isso que pensei, quando, no trecho final da alameda, onde já não havia senão uma porta aberta numa última casinha, o oficial ordenou que eu parasse e não olhasse para trás. (...) Parei em obediência à ordem, e senti como que um soco gelado dentro de minha barriga, no centro do meu corpo, e de repente minhas pernas não existiam. Não caí, contudo. Esperei um tiro. Mantinha-me de pé com uma firmeza digna que não correspondia ao desfalecimento que só eu sabia estar sentindo. O oficial mandou que eu virasse à direita e entrasse na casinha cuja porta estava aberta. Era a barbearia do quartel. O barbeiro já estava com a tesoura e a máquina nas mãos para derrubar minha famosa cabeleira (VELOSO, 1997, p. 380-381; grifo do autor).

Algumas semanas após a cena acima, sem nenhuma acusação formal e sem que houvesse sido provado nada de potencialmente “subversivo” contra a dupla, Caetano Veloso e Gilberto Gil foram transferidos para Salvador, onde permaneceram em prisão domiciliar por quatro meses, até que os mandatários do regime decidissem o que fazer com os músicos. A narração do imbróglio e do subsequente exílio forçado é feita no início da quarta parte do livro, principalmente nos capítulos “Barra 69” e “London, London”. Caetano é novamente taxativo em seu julgamento da inusitada situação, afirmando que

Tendo prendido dois emergentes astros da música popular a quem raspam os cabelos famosos, temendo que eles se tornassem, depois da prisão injustificada, inimigos mais ferozes do que os tinham suposto – e inimigos com poderes sobre a opinião pública -, os militares ficaram sem saber o que fazer com eles. O exílio, imposto com a mesma grosseira informalidade da prisão, foi a solução que lhes pareceu inteligente (VELOSO, 1997, p. 414).

A imposição de se exilarem se efetivou a partir do contato do coronel Luís Artur, Chefe da Polícia Federal da Bahia, a quem Caetano e Gil deviam se apresentar diariamente, com seus superiores no Rio de Janeiro e em Brasília (1997, p. 413-414). A urgência de expulsá-los era tão grande que “A Polícia Federal se incumbiu de pôr em ordem nossos papéis o mais rápido possível para que viajássemos. (...) Não seríamos exilados sem passaporte – como muitos brasileiros o foram naqueles anos” (VELOSO, 1997, p. 419)<sup>20</sup>.

Assim, Caetano e Gil se enquadram no típico caso do “exílio forçado”, no qual se encontravam os indivíduos “(...) who left the home country after spending time in prison, freed by the repressive government under the condition of being received by another country” (SZNAJDER; RONIGER, 2009, p. 162)<sup>21</sup>.

No final do capítulo “Barra 69”, Caetano esclarece que a escolha da cidade europeia onde se exilariam coube ao produtor Guilherme Araújo, após considerarem outras possibilidades, tais como as capitais de Portugal e da França. O voo, feito às pressas em meados de 1969, deixou-os em Lisboa, que pareceu ao compositor baiano “enternecedor mas deprimente”, devido aos “ecos de Salazarismo” ainda presentes na gestão do então Primeiro-Ministro Marcelo Caetano, que dava ao compositor a impressão de governar “(...) um povo triste jogado fora da História em um belo lugar” (VELOSO, 1997, p. 420).

É de Lisboa que Caetano Veloso assina um artigo publicado no número 12 de *O Pasquim*, de setembro de 1969, intitulado “Meu caro Sigmund”, que se inicia através de um trocadilho que ironiza

<sup>20</sup> Aqui o músico se refere aos banidos do Brasil através de Atos Institucionais, que foram para o exterior sem passaporte, como por exemplo, todos aqueles que participaram de sequestro de embaixadores ou que deixaram o país constando das listas de prisioneiros políticos trocados por estes últimos. Sobre o assunto, ver a diferença entre migrante – aquele que deixa seu país natal por razões econômicas e é livre para retornar – e exilado ou refugiado, expulsos por motivos políticos e impedidos de retornar por serem “apátridas” (ROLLEMBERG, 1999, p. 42 e 76). Entretanto, muitos países signatários dos termos da Convenção de Genebra (assinada em 1949, com o acréscimo de três Protocolos Adicionais entre 1977 e 2005), como França, Itália e Suécia, não os consideravam assim, concedendo-lhes asilo político e atribuindo-lhes o estatuto de refugiado, reconhecido pelo Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR), órgão subsidiário da Organização das Nações Unidas (ONU), criado em 1949 (ver SZNAJDER; RONIGER, 2009, p. 149). Os dois autores lembram que “Since ancient times, (...) the right of asylum was considered to be a prerogative that states had to recognize (...)” (SZNAJDER; RONIGER, 2009, p. 146), isto é, “Desde tempos antigos, (...) o direito ao asilo era uma prerrogativa que os Estados tinham de reconhecer” (Tradução livre).

<sup>21</sup> “(...) que deixaram o país natal após passar um tempo na prisão, libertados pelo governo repressivo sob a condição de serem recebidos em outro país” (Tradução livre).

seu exílio forçado: “Eu agora também vou bem, obrigado. Obrigado a ver outras paisagens, senão melhores, pelo menos mais clássicas e, de qualquer forma, outras” (2006, p. 45). Ao final, anuncia sua partida para Londres, antecipando a sensação de incômodo que realmente viria a sentir na capital inglesa: “Dentro de alguns dias estarei em Londres, imagine, onde pretendo morar. Talvez de lá, com a cabeça assentada (se ela assentar...), eu envie algum papo mais interessante, sei lá, alguma coisa que possa ser boa como informação para você (...)” (idem). Da capital britânica, Caetano continuaria a enviar uma série considerável de artigos para *O Pasquim*, tais como o que foi publicado no número 19 do periódico, de novembro de 1969, intitulado “Meu prezado Sigmund”, em que conta aos leitores, de modo jocoso, que

Os hippies passam os dias sentados junto à estátua de Eros, em Picadilly Circus. A estátua de Eros está no topo de uma fonte. Desde que eu cheguei a Londres que está sempre caindo água demais da fonte. Há quem diga que isso é uma bolação das autoridades para espantá-los de lá. De qualquer modo, eles continuam lá sentados e a água da fonte de Eros é abundante, o que soa como uma metáfora (VELOSO, 2006, p. 54).

Antes de chegar na Inglaterra, Caetano, Gil e Guilherme Araújo ainda passariam por Paris, onde a sensação de desconforto permaneceria, pois “(...) a cidade vivia a ressaca dos acontecimentos de maio do ano anterior” e “(...) os policiais nos abordavam a cada esquina para pedir documentos” (VELOSO, 1997, p. 420). Atônito desde sua prisão em São Paulo, o músico baiano mal teve disposição para influir na decisão definitiva sobre onde morariam. Encerra o capítulo admitindo que a escolha não partira dos dois principais envolvidos.

Assim, Lisboa era anacrônica e Paris, tensa. Londres apresentava o oposto desses dois cenários. Estável, tranqüila (sic) e na última moda, a capital inglesa, com toda a sua estranheza nórdica e não latina, e com seu clima intragável, mostrou-se a solução mais racional. Seja como for, eu mais aceitei a decisão do que influí nela, embora fingisse discutir os pontos que apareciam nas conversas (VELOSO, 1997, p. 420-421).

O capítulo seguinte, “London, London”, que trata dos dois anos e meio de seu exílio, de meados de 1969 a janeiro de 1972, inicia-se através da afirmação segundo a qual “Os anos que vivemos ali foram como um sonho obscuro para mim” (VELOSO, 1997, p. 422). Abalado pela maneira com que foi preso sem explicações, pelos interrogatórios humilhantes, pela tortura psicológica que sofrera e pela viagem forçada, é natural que a memória do músico retivesse não o cosmopolitismo e a efervescência cultural e musical de Londres, e sim seu próprio processo de crise de identidade, que o levou a um estado tal de melancolia e depressão, “um período de fraqueza total” (VELOSO, 1997, p. 424), a ponto de o artista não conseguir, por um tempo considerável, criar praticamente nada de original em seu campo de atuação, mal saindo da casa de três andares, na rua

Redesdale, em Chelsea, que passara a dividir com Gil e Guilherme Araújo durante o primeiro ano de sua estada na cidade<sup>22</sup>. O impacto da prisão no Brasil e o exílio forçado pesaram tão profundamente em seu estado de espírito que o deixaram inerte e traumatizado, impotente para dissociar os tensos acontecimentos vividos a partir de dezembro de 1968 da sua “nova” vida no exterior: “A campainha que soou antes que eu adormecesse na manhã [em São Paulo] em que os policiais me levaram me marcou tão fundamentalmente que eu tremia ao som da campainha da casa de Chelsea” (VELOSO, 1997, p. 425).

Rompida a “ancoragem narcísica” (VIÑAR, 1992, p. 71) daquele que “acha feio o que não é espelho” e a própria imagem que o espelho lhe mostra, resta a “comoção e a crise radical da identidade” identificadas pelos psicanalistas uruguaios, comoção exposta através do episódio da visita que os exilados brasileiros receberam do cantor Roberto Carlos:

Roberto veio com Nice, sua primeira mulher, e nós sentíamos nele a presença simbólica do Brasil. Como um rei de fato, ele claramente falava e agia em nome do Brasil com mais autoridade (e propriedade) do que os milicos que nos tinham expulsado, do que a embaixada brasileira em Londres (que não tinha contato conosco e, segundo nos contou um amigo que procurou por mim através dela, usava a meu respeito a expressão “persona non grata”), e muito mais do que os intelectuais, artistas e jornalistas de esquerda, que a princípio não nos entenderam e nos queriam agora mitificar: ele era o Brasil profundo. Conversando sobre a gravação de seu novo disco, Roberto pegou meu violão e cantou – dizendo, sem nenhuma insegurança, que iria nos agradar – ‘As curvas da estrada de Santos’. Essa canção extraordinária, cantada daquele jeito por Roberto, sozinho ao violão, na situação em que todos nos encontrávamos, foi algo avassalador para mim. Eu chorava tanto e tão sem vergonha que, não tendo um lenço nem disposição de me afastar dali para buscar um, assoei o nariz e enxuguei os olhos na barra do vestido preto de Nice (...) (VELOSO, 1997, p. 424).

A profunda depressão de Caetano Veloso só foi, em parte, atenuada a partir do momento em que ele e Gilberto Gil começaram a compor canções em inglês, motivados pelo interesse dos produtores Ralph Mace e Lou Reisner, este último, norte-americano, que os contrataram para gravar um disco cada<sup>23</sup>. No entanto, nem mesmo tal incentivo, que outros músicos, em outras circunstâncias, interpretariam como o pontapé inicial de uma carreira internacional, foi suficiente para sugerir que ele se animasse a continuar morando na cidade, uma vez que o artista encarava o exílio como uma

<sup>22</sup> Ver, por exemplo, afirmações como: “Assombra-me pensar, que, em dois anos e meio, não fui uma só vez ver uma peça de teatro inglesa, não assisti a um só concerto de música clássica, não entrei numa livraria ou numa biblioteca, e só fui aos museus (o British Museum e o Tate Gallery) na semana de voltar para o Brasil, levado por Arthur e Maria Helena Guimarães, e pelo pintor e cenógrafo português Jasmim” (VELOSO, 1997, p. 425).

<sup>23</sup> *Transa* (Caetano Veloso) foi gravado em 1971 na Chappell Recording Studios, em Londres, e lançado em janeiro de 1972 pela gravadora Philips. *Gilberto Gil* foi lançado em abril de 1971, também pela Philips.

extensão de sua prisão no Brasil. Por isso, admite, no capítulo “Ame-o ou deixe-o”, um sentimento de alívio quando a permissão para retornarem ao país foi concedida, em janeiro de 1972.

Entregamos a casa alugada em Golders Green, no norte de Londres, e deixamos a Inglaterra de uma vez. Não senti nem o mais ínfimo e remoto esboço de tristeza, arrependimento ou saudade de lá. Eu era todo vontade de voltar para o Brasil. Afinal, esse era o momento de libertação da prisão, momento pelo qual eu tanto esperara e que, a rigor, nunca tinha se dado (VELOSO, 1997, p. 461).

E assim, seu “sonho obscuro”, na verdade um longo e tenebroso pesadelo sombrio, simbolizado pela dureza do regime militar brasileiro e pelo céu cinzento do inverno londrino, chegou ao fim, deixando cicatrizes profundas em sua vivência pessoal e artística, eternizadas através de significativas letras de canção e livro de memórias.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“There must be a verb / for when a country  
turns against you / like a vengeful lover”<sup>24</sup>  
(Kapka Kassabova, “Parts of speech”, 2004, p. 35)

Em todos os textos literários aqui mencionados, constata-se muitos aspectos em comum da condição do exilado: problemas financeiros; dificuldade extrema de adaptação a uma nova cultura; despersonalização, anonimato, saudade e depressão, fatos que seguramente conduzem a uma severa crise de identidade. É fácil concluir que os exilados fizeram parte de um momento crucial da história do Brasil e da América Latina, e tudo que viveram, sentiram e pensaram certamente não foi em vão, tendo deixado exemplos extremos de resistência e abnegação pessoal, embora o preço pago tenha sido alto demais, repercutindo, em muitos casos, através de uma instabilidade psicológica que os acompanharia pelo restante de suas vidas.

Quem vê a situação de fora, distanciado pelo espaço e pelo longo tempo transcorrido, tende a supervalorizar a experiência dos exilados, atribuindo-lhes uma aura romantizada devido à atitude corajosa de “enfrentar” a ditadura para fazer valer sua liberdade de expressão, e não considera aquilo que a historiadora Emília Viotti da Costa, exilada nos Estados Unidos a partir do final dos anos 1960, destaca no depoimento presente em *Memórias das mulheres do exílio* – além do fato da luta diária pela sobrevivência ser “avassaladora”, é preciso levar em conta que

Os que vêem (sic) o problema [do exílio] de fora desconhecem a sua natureza trágica: o desemprego, as humilhações de toda sorte, o temor constante da deportação, os problemas de visto, a angústia das famílias separadas, crianças e adolescentes

<sup>24</sup> “Deve haver um verbo / para quando um país se volta contra você / como um amante vingativo”. (Tradução livre)

traumatizados, neuroses e receios de toda espécie, e, sobretudo, a infinita solidão e sensação de desenraizamento que sofre todo exilado (COSTA *apud* COSTA *et alii*, 1980, p. 390).

Para Denise Rollemberg, cujo livro, *Exílio: entre raízes e radares*, oriundo de sua tese de Doutorado em História, trata “(...) dos sentimentos de estranhamento, desenraizamento e luto típicos do exílio” (1999, p. 5), o saldo é realmente muito negativo, uma vez que, além de representar a derrota esmagadora de um projeto sócio-político de uma parcela considerável da sociedade, a saída forçada de milhares de brasileiros

foi a tentativa de eliminação da vida política das gerações 1964 e 1968. Significou o desenraizamento das referências que lhes davam identidade política e pessoal. A derrota de um projeto. O constrangimento ao estranhamento. A perda do convívio com a língua materna, o afastamento das famílias, as separações. A interrupção das carreiras, o abandono de empregos. A ruptura física e psicológica. A desestruturação (ROLLEMBERG, 1999, p. 299).

Na balança da história, perdas e ganhos, muito mais perdas – simbólicas e concretas – do que eventuais “ganhos” culturais – de viver em um país estrangeiro. Como vimos, sobretudo nos casos de Caio Fernando Abreu e Caetano Veloso, a sensação de despersonalização e desestruturação se revestiu de um tom ainda mais dramático devido à ausência de um verdadeiro envolvimento com as pessoas que conheceram no exílio e com os aspectos culturais subjacentes ao local pretensamente “escolhido”<sup>25</sup>. Não se trata de um mero detalhe. A grande questão, em suma, parece ser – e isso faz toda a diferença entre aceitar ou não o lugar que o acolheu – não importa em que cidade determinada pessoa se exilou, e sim o fato de ser impedido de retornar para o próprio país por forças externas, como um elefante que se visse impossibilitado de reconstituir sua recordação mais sagrada: voltar para morrer no local em que nasceu.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. O ovo revisitado. In: **O ovo apunhalado**. 2 ed. Porto Alegre-RS: L&PM, 2012a, p. 9-11.

ABREU, Caio Fernando. **Pequenas epifanias**. 3 ed. Rio de Janeiro-RJ: Nova Fronteira, 2012b.

ABREU, Caio Fernando. Lixo e purpurina. In: **Ovelhas negras**. Porto Alegre-RS: L&PM, 2009, p. 97-126.

ABREU, Caio Fernando. **Cartas**. Rio de Janeiro-RJ: Aeroplano, 2002. Edição: Ítalo Moriconi.

<sup>25</sup> “(...) the absence of real engagement with the people and the culture they encounter” (HANNE, 2004, p. 8).

- ABREU, Caio Fernando. **Dragons**. London-UK: Boulevard Books, 1990. Tradução de David Treece.
- ABREU, Caio Fernando. London, London ou Ajax, brush and rubbish. In: **Estranhos estrangeiros**. São Paulo-SP: Companhia das Letras, 1996, p. 43-50.
- ABREU, Caio Fernando. **Morangos mofados**. 4 ed. São Paulo-SP: Editora Brasiliense, 1983.
- BIVAR, Antonio. **Mundo adentro vida afora**: autobiografia do berço aos trinta. Porto Alegre-RS: L&PM, 2014.
- BIVAR, Antonio. **Verdes vales do fim do mundo**. Porto Alegre-RS: L&PM, 2006.
- COSTA, Emília Viotti da. Depoimento. In: COSTA, Albertina de Oliveira; MORAES, Maria Teresa Porciuncula; MARZOLA, Norma; LIMA, Valentina da Rocha (Orgs.). **Memórias das mulheres do exílio**: depoimentos. Rio de Janeiro-RJ: Paz e Terra, 1980, p. 390-412.
- DIP, Paula. **Numa hora assim escura**: a paixão literária de Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst. Rio de Janeiro-RJ: José Olympio, 2016.
- GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro?**. 32 ed. Rio de Janeiro-RJ: Nova Fronteira, 1982.
- GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. 2 ed. Rio de Janeiro-RJ: Intrínseca, 2014.
- GILMAN, Bruce. Times of gall. In: **Brazzil Magazine**, 01 dez 2002. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/en/eubioticamente-atraidos/visoes-estrangeiras/tempos-de-audacia>. Acesso em: junho de 2021.
- GODOY, Marcelo. **A casa da vovó**: uma biografia do Doi-Codi (1969-1991), o centro de sequestro, tortura e morte da ditadura militar. São Paulo-SP: Alameda, 2014.
- HANNE, Michael. Creativity and exile: An Introduction. In: HANNE, Michael (Ed.). **Creativity in exile**. New York-USA: Editions Rodopi, 2004, p. 1-12.
- KASSABOVA, Kapka. Parts of speech. In: HANNE, Michael (Ed.). **Creativity in exile**. New York-USA: Editions Rodopi, 2004, p. 35.
- MACIEL, Luís Carlos. **Anos 60**. 2 ed. Porto Alegre-RS: L&PM, 1987.
- MAGALHÃES, Mário. **Marighella**: o guerrilheiro que incendiou o mundo. São Paulo-SP: Companhia das Letras, 2012.
- MARKUN, Paulo (Org.). **Vlado**: retrato da morte de um homem e de uma época. São Paulo-SP: Círculo do Livro, 1992.
- MIRANDA, Oldack; JOSÉ, Emiliano. **Lamarca**: o capitão da guerrilha. 8 ed. São Paulo-SP: Global Editora, 1980.

PIZARRO, Ana. A situação cultural da modernidade tardia na América Latina. In: **O Sul e os trópicos: Ensaio de cultura latino-americana**. Niterói-RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense (EdUFF), 2006a, p. 17-23. Tradução de Irene Kallina e Liege Rinaldi.

PIZARRO, Ana. Viagem, exílio e escrita. In: **O Sul e os trópicos: Ensaio de cultura latino-americana**. Niterói-RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense (EdUFF), 2006, p. 45-49. Tradução de Irene Kallina e Liege Rinaldi.

POLARI, Alex. **Em busca do tesouro: uma ficção política vivida**. Rio de Janeiro-RJ: Codecri, 1982.

RIDENTI, Marcelo. As oposições à ditadura: resistência e integração. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro-RJ: Zahar, 2014, p. 30-47.

ROLLEMBERG, Denise. **Exílio: entre raízes e radares**. Rio de Janeiro-RJ: Record, 1999.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: **O pai de família e outros estudos**. 2 ed. Rio de Janeiro-RJ: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

SIRKIS, Alfredo. **Os carbonários**. Rio de Janeiro-RJ: BestBolso, 2008.

SZNAJDER, Mario; RONIGER, Luis. **The politics of exile in Latin America**. Cambridge-UK: Cambridge University Press, 2009.

VELOSO, Caetano. Hoje quando eu acordei. In: **O mundo não é chato**. São Paulo-SP: Companhia das Letras, 2005, p. 318-319. (Organização: Eucanaã Ferraz).

VELOSO, Caetano. Meu caro Sigmund. In: JAGUAR & AUGUSTO, Sérgio (Org. e Apre.). **O Pasquim – Antologia: 1969-1971**. Rio de Janeiro-RJ: Editora Desiderata, v. 1, n. 1-150, 2006, p. 45.

VELOSO, Caetano. Meu prezado Sigmund. In: JAGUAR & AUGUSTO, Sérgio (Org. e Apre.). **O Pasquim – Antologia: 1969-1971**. Rio de Janeiro-RJ: Editora Desiderata, v. 1, n. 1-150, 2006, p. 54.

VELOSO, Caetano. **Tropical truth: a story of music and revolution in Brazil**. New York-USA: Alfred A. Knopf, 2002. Tradução de Isabel de Sena.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo-SP: Companhia das Letras, 1997.

VENTURA, Zuenir. **1968 – o ano que não terminou: a aventura de uma geração**. Rio de Janeiro-RJ: Nova Fronteira, 1988.

VIEIRA, Liszt. **A busca: memórias da resistência**. São Paulo-SP: Aderaldo & Rothschild, 2008.

VIÑAR, Marcelo; VIÑAR, Maren. **Exílio e tortura**. São Paulo-SP: 1992. Trad. Wladimir Barreto Lisboa.



Esta obra possui uma Licença

Submissão: 23/09/2021 | Aprovação: 13/02/2022

[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/11032>

<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v16i27.11032>

Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | V. 16 | N. 27 | Dez, 2022, pp. 149-165.



## A CULPA COMO REVERSO: A DESRESPONSABILIZAÇÃO DO ESTADO COM AS VÍTIMAS DA DITADURA MILITAR EM K. RELATO DE UMA BUSCA E OS VISITANTES, DE BERNARDO KUCINSKI

*FAULT AS REVERSE: THE STATE'S DERESPONSIBILITY FOR THE VICTIMS OF THE MILITARY DICTATORSHIP IN BERNARDO KUCINSKI'S K. RELATO DE UMA BUSCA AND OS VISITANTES*

Lizandro Carlos CALEGARI  

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)<sup>1</sup>

Sandra de Fátima KALINOSKI 

Instituto Federal Farroupilha – Frederico Westphalen (IFFar-FW, RS)<sup>2</sup>

**Resumo:** Este trabalho visa a analisar o sentimento de culpa nas obras *K. Relato de uma busca* (2011) e *Os visitantes* (2016), de Bernardo Kucinski. O primeiro livro aborda a saga de um pai em busca do paradeiro da filha, Ana Rosa, provavelmente assassinada por torturadores durante a Ditadura Militar (1964-1985) no Brasil. O segundo consiste na retomada e na revisão de certos pontos de vista apresentados no primeiro texto a partir de leitores que visitam o autor e o interpelam. Nota-se, em diversas passagens dos livros, que o pai, vítima da brutalidade do sistema ditatorial, sente-se culpado pela morte da filha, enquanto que o Estado age violentamente, inclusive, confessando certos crimes, sem ser punido nem responsabilizado pelos seus atos. Trata-se de livros que promovem reflexão sobre o poder violento e arbitrário exercido pelo Estado tanto no passado quanto no presente, estimulando, pois, resistência ao autoritarismo histórico e socialmente implantado na sociedade brasileira. Para o embasamento desta proposta, levam-se em conta pressupostos teóricos de Sigmund Freud, Cathy Caruth, Giorgio Agamben e Márcio Seligmann-Silva.

**Palavras-chave:** Bernardo Kucinski.  
Testemunho. Ditadura Militar. Culpa.  
Autoritarismo.

**Abstract:** *This work aims at analyzing the feeling of fault in Bernardo Kucinski's K. Relato de uma busca (2011) and Os visitantes (2016). The first book deals with the saga of a father in search of his daughter, Ana Rosa, who was probably murdered by torturers during the 1964-1985 Brazilian Military Dictatorship. The second one consists of revising and correcting certain points of view presented in the first text by readers who visited the author and questioned him. It is noted, in several passages of the books, that the father, victim of the brutality of the dictatorial system, feels guilty for the death of his daughter, while the State acts violently, even confessing certain crimes, without being punished or held responsible for its atrocities. These are books which promote reflection on the violent and arbitrary power exercised by the State both in the past and in the present time. Thus, they stimulate resistance to the authoritarianism historically and socially implanted in Brazil. Sigmund Freud, Cathy Caruth, Giorgio Agamben, and Márcio Seligmann-Silva are the main authors who underscore the present approach.*

**Keywords:** *Bernardo Kucinski. Testimony. Military Dictatorship. Fault. Authoritarianism.*

<sup>1</sup> Doutor em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS). É professor de Literatura no PPGL (Mestrado/Doutorado) da UFSM. *E-mail:* lizandro.calegari@ufsm.br.

<sup>2</sup> Doutora em Letras pela UFSM. Atua como Técnica Administrativa em Educação no Instituto Federal Farroupilha, Campus de Frederico Westphalen (IFFar-FW, RS). *E-mail:* sandra.kalinoski@iffarroupilha.edu.br.

## INTRODUÇÃO

Embora tenham se passado mais de 35 anos do término oficial da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), não é exagero afirmar que o evento ainda atinge, de alguma forma, a sociedade, principalmente, aqueles que viveram aquele período. Se, por um lado, há uma parcela que reivindica o seu retorno, por outro, há aqueles que repudiam veementemente a sua volta, haja vista os danos causados e os traumas proporcionados. Muitos foram vítimas da ditadura, porque se colocaram contra ela. A violência atingiu não somente aqueles militantes mais diretamente envolvidos com movimentos de resistência, mas alcançou também os seus familiares, deixando cicatrizes inapagáveis em seus opositores. Como se não bastasse isso, o Estado ainda não conseguiu reparar seus “erros” em relação às atrocidades cometidas contra aquela parcela da sociedade que se opôs ao sistema autoritário implantado. O discurso daqueles que defendem a ditadura ou mesmo o seu regresso, no momento presente, tem conseguido, quando não negar, ainda que parcialmente, o que aconteceu, pelo menos, distorcer muitos fatos.

150

Todavia, se a justiça e a própria história, por motivos diversos, não dispõem de estratégias para tratar da questão ditatorial brasileira no que se refere à versão da história contada sob a perspectiva dos vencidos – daqueles desaparecidos, daqueles que foram torturados, exilados ou, ainda, pela ótica daqueles que perderam seus amigos, familiares, pais, filhos, irmãos para a violência do Estado autoritário –, uma parte da arte irá acolher e dar voz a essas versões traumáticas da história. O teatro, a música, o cinema, as artes plásticas e a literatura têm constituído espaço para muitos indivíduos levarem ao público suas versões sobre os acontecimentos e suas experiências com a Ditadura Militar. Foi assim durante o período ditatorial e é assim na atualidade, na medida em que se observa que, após meio século, a arte – em particular, a literatura – ainda se configura como um *locus* de resistência diante das constantes estratégias de silenciamento e de apagamento dessa parcela da história brasileira.

*K. Relato de uma busca e Os visitantes*, ambos de Bernardo Kucinski, são exemplares no sentido de tratarem sobre a ditadura do ponto de vista de quem foi vítima do sistema opressor então em curso. O primeiro tem sido considerado um dos livros mais importantes da atualidade no âmbito da Literatura Brasileira, dada a sua significativa repercussão, tanto nacional quanto internacional, desde que foi publicado pela primeira vez em 2011. Ele aborda a tragédia familiar que assolou a família do escritor durante o período ditatorial, referindo-se ao desaparecimento de Ana Rosa Kucinski e do marido dessa, Wilson Silva, vítimas da repressão. A segunda obra, que veio a público

em 2016, retoma aspectos referentes às questões do desaparecimento, já discutidas na primeira, porém, se, em *K.*<sup>3</sup>, o protagonismo da obra recai sobre um pai desesperado que procura incansavelmente a filha, em *Os visitantes*, é o próprio autor que se coloca numa situação de protagonismo e, num tom bastante reflexivo, a partir da sequência de visitas que recebe em sua casa, retoma aspectos expostos no primeiro livro e se indaga sobre pontos referentes ao desaparecimento da irmã.

Assim, diante desse vínculo entre as obras, percebe-se um comprometimento por parte do autor não apenas quanto ao registro do testemunho de uma época e de uma situação crítica particular – o desaparecimento de sua irmã e de seu cunhado –, como também quanto ao fato de que tal testemunho possa favorecer, no presente, uma maior proximidade com os eventos do passado. Ou seja, uma vez que *Os visitantes* aborda a possibilidade de revisão de informações, de correções e de atualizações das versões apresentadas em *K. Relato de uma busca*, ela insinua e projeta, justamente porque há um espaço de tempo entre elas, a urgência de um pensamento reflexivo, atento e voltado para a necessidade de atualização constante da história e dos acontecimentos.

Trata-se de livros que apresentam elementos característicos do testemunho tanto devido à sua forma quanto ao seu conteúdo. Em relação ao primeiro item, pode-se dizer que, no conjunto, tanto *K.* quanto *Os visitantes* são relatos fragmentados porque são constituídos de capítulos que podem ser lidos como contos e porque não exigem sequencialidade. São capítulos relativamente autônomos que, por vezes, não nomeiam explicitamente seus personagens nem situam com precisão os fatos dentro do todo, e, por isso, requerem a participação ativa dos leitores no estabelecimento de relações. No que tange ao tema, são narrativas calcadas num evento traumático, porque envolvem o assassinato de dois militantes em circunstâncias presumivelmente violentas de cujos corpos se desconhece o paradeiro. Além disso, ao resgatarem um acontecimento traumático pertencente à memória individual, as obras realizam um trabalho de recuperação da memória coletiva da sociedade, uma vez que o episódio de desaparecimento não atingiu apenas a família Kucinski, mas muitos outros envolvidos.

O fato de se tratar de obras testemunhais é importante aqui. A literatura de testemunho surgiu devido ao excesso de violência observado no século XX, principalmente em virtude da Primeira e da Segunda Guerra Mundial e da Shoah, mas também por conta das diversas ditaduras, em particular, daquelas que eclodiram na América Latina. Situada no vértice entre a ficção e a história,

<sup>3</sup> No decorrer deste trabalho, por vezes, usou-se tão somente *K.* para se referir à obra *K. Relato de uma busca*, de 2016, em sua 4ª edição.

a literatura de testemunho traz o registro de horror de quem foi vítima direta ou indireta de perseguições, torturas, prisões e execuções. Marcadas pelo trauma, as vítimas decidem narrar suas histórias e, uma vez que não se trata de relatos escritos do ponto de vista dos vencedores, eles constituem uma contra-história e, conseqüentemente, uma memória dos excluídos, visando à denúncia e à busca de justiça. *K. e Os visitantes* são relatos testemunhais, uma vez que se voltam para a repressão da Ditadura Militar brasileira, transformando em narrativa o episódio traumático que devastou a família Kucinski. São obras que realizam um trabalho de denúncia e crítica em relação às arbitrariedades do governo daquele período, bem como problematizam a realidade experimentada por aqueles que, de repente, viram-se impotentes diante de uma situação traumática, como o desaparecimento de um familiar.

*K. Relato de uma busca e Os visitantes* surgiram bastante tempo depois do término oficial da Ditadura Militar no Brasil. Isso se deve ao fato de que há uma necessidade de retorno a um passado que se deseja concluído, acabado, por parte da elite. Além disso, uma vez que se trata de um passado agônico, marcado por perdas trágicas e inexplicáveis, o trauma do evento retorna ao presente, exigindo alguma resposta ou reparação. Assim, os livros de Kucinski, ao se debaterem na busca de uma possível explicação para o que aconteceu com Ana Rosa e Wilson, revelam uma face autoritária do Brasil. Aquela parcela do poder que protagonizou o surgimento e a implantação da ditadura não só vitimou de forma violenta muitos de seus opositores, como também elaborou um discurso que desresponsabilizou a si mesma das brutalidades cometidas. Assim, a culpa pelos crimes, assassinatos e homicídios nem sempre recai sobre os torturadores e os seus mandatários; por vezes, ou muitas vezes, incide sobre as próprias vítimas. Nos livros de Kucinski, o fato de o pai não receber ajuda do Estado para descobrir o paradeiro de sua filha consiste numa face perversa do poder que se omite na busca da verdade – seja ela qual for.

Com isso, muitas vezes, o Estado não quer assumir a culpa que recai sobre seus ombros pelas atrocidades praticadas no passado. *K. Relato de uma busca e Os visitantes* trazem situações em que se verifica o reverso da culpa, isto é, o narrador e o autor não se apresentam, muitas vezes, tão somente como vítimas dos abusos do passado, mas também como se fossem responsáveis pelas dores que carregam devido às perdas e aos traumas desse passado. Nessa perspectiva, o objetivo deste trabalho é justamente analisar situações em que o pai de Ana Rosa se sente culpado tanto pelo sumiço da filha quanto pela sua suposta morte. Na medida em que as obras de Kucinski representam esse aspecto, elas revelam as diversas estratégias utilizadas pelo Estado e pelo poder para se desresponsabilizar dos crimes cometidos no passado e no presente.

## A CULPA COMO REVERSO EM *K. RELATO DE UMA BUSCA E OS VISITANTES*

Ao se conhecer um pouco mais a história do protagonista, bem como os acontecimentos traumáticos que já povoavam sua memória, torna-se possível olhar com mais compreensão para a carga de culpa que é carregada por K<sup>4</sup>. Esse sentimento de culpa, desenvolvido pelo sujeito que passou por uma situação extrema, mas que sobreviveu, enquanto que pessoas próximas a si não tiveram o mesmo destino, pode ser observado no personagem K., ao fazer referência à sua vida na Polônia. Durante a Segunda Guerra, ele conseguiu fugir para outro país, diferentemente de tantos outros que não tiveram a mesma sorte, como a sua irmã, que acabou sendo presa e assassinada pelos nazistas. No momento presente, por sua vez, a culpa é sentida porque percebe que não conseguiu proteger a filha, nem foi capaz de salvá-la da tragédia ocorrida. Da mesma forma, embora menos evidentes, nuances de uma culpa bastante velada habitam o narrador/ autor Bernardo Kucinski em relação ao desaparecimento da irmã.

Nessa perspectiva, enquanto, em *K. Relato de uma busca*, observa-se um pai desolado que “somava mais culpas à sua culpa” (KUCINSKI, 2016a, p. 44), em *Os visitantes*, o legado da culpa é repassado, embora muito sutilmente abordado, ao narrador. É o que se pode observar no capítulo “Admoestação”, que trata da aparição, em sonho, do protagonista de *K.* – o pai de Ana Rosa e de Bernardo Kucinski –, depois de morto, ao narrador, para cobrar notícias do paradeiro da filha. Nesse sonho, o pai o acusa pelo distanciamento que manteve da família durante os anos em que viveu na Inglaterra, enquanto “aqui assassinavam pessoas. Inventavam que eram atropeladas” (KUCINSKI, 2016b, p. 23). A acusação é ficcional, porém a menção ao fato de que o narrador viveu na Inglaterra, entre os anos 1971 e 1974, é real. Tal atitude, realizada por Bernardo Kucinski (assim como por outros indivíduos que se sentiam ameaçados), ficou conhecida inclusive como “exílio voluntário” e, no caso dele, aconteceu porque, na época da ditadura brasileira, ele, enquanto jornalista da *Veja*, participou de várias reportagens sobre prisões e torturas que estavam acontecendo no país. Frente a isso, sentindo que corria perigo, optou por mudar-se para a Inglaterra a fim de acompanhar a esposa no seu curso de doutorado.

Diante dessa realidade, no episódio do sonho, se entrevê, pelas palavras do pai, um tom repreensivo quanto à omissão do filho diante do desaparecimento de Ana Rosa. As acusações do pai, realizadas em sonho, podem ser vistas como a representação da continuidade da necessidade de se achar um culpado para o desaparecimento não resolvido até então. Ou seja, enquanto o

<sup>4</sup> A letra “K”, sem itálico, servirá para marcar a referência ao personagem K. da obra *K. Relato de uma busca*, que assim é denominado ao longo da narrativa.

verdadeiro culpado ou os responsáveis pelo acontecido não aparecem para assumir a culpa que lhes é devida, fica no inconsciente dos familiares e de amigos próximos o sentimento de que cada um tem sua parcela de culpa diante da tragédia. Ao se analisar o excerto a seguir, observa-se como o protagonista de *K.*, o pai de Ana Rosa, dirige-se ao filho, Bernardo Kucinski, cobrando-o e culpando-o pela tragédia:

Você diz no seu livro que eu a ignorava, foi você quem a ignorou. [...] Só queria escrever belas reportagens! Onde você estava com a cabeça?! Eu não sabia que ela havia se casado com um militante, mas você sabia, você o conhecia, sabia que era um dirigente e não se preocupou com o risco que ela corria! Como isso foi possível? Você é o culpado, o único culpado! (KUCINSKI, 2016b, p. 23)

As acusações do pai poderiam ser lidas à luz de uma crítica direcionada ao Estado, que não assume seu “erro” do passado, tampouco responsabiliza os verdadeiros culpados. Frente a isso, culpar-se ou transferir a culpa ao filho seria uma forma de talvez colocar um fim ao acontecimento, mesmo que eles soubessem que o caso não havia sido completamente encerrado. É uma busca pela compreensão e assimilação em torno de um acontecimento que, por si só, devido à excepcionalidade que o envolve, não permite compreensão, pois é originado no abalo traumático.

154

Essa alusão ao sonho também já havia sido feita em *K.* no capítulo “Baixada fluminense, pesadelo”, na ocasião em que o narrador relata um sonho que teve o protagonista da obra, após um extenso dia de procura pela filha, na época do sumiço, depois de ter visitado um terreno abandonado na Baixada Fluminense, onde, segundo denúncia de uma jornalista da época, “havia sido enterrados presos políticos desaparecidos” (KUCINSKI, 2016a, p. 91). Todavia, ao se deparar com o terreno, “K. estranhou o solo duro, empedrado, mal aceitando uns poucos tufos de tiririca e capim-barba-de-bode sujos e desbotados. Nenhum sinal de terra revolvida” (KUCINSKI, 2016a, p. 91), diante do que ele se deu conta de estar sendo vítima de mais uma manobra do sistema para fazê-lo desistir da busca. Perante a frustração de mais uma informação falsa, naquela noite, K. sonha que estava sozinho, “cavoucando, cavoucando” (KUCINSKI, 2016a, p. 92), sem parar, um grande buraco, que cada vez ficava mais fundo e que logo se transformou numa cova, “e ele lá no fundo, e todos olhando para ele” (KUCINSKI, 2016a, p. 92).

Essa imagem pode ilustrar o descaso das autoridades bem como da sociedade em relação aos desaparecimentos da época. Tanto é que K. vai sozinho até o terreno para verificar a informação, não avisa nem chama nenhum órgão responsável para o acompanhar, pois já estava descrente de que alguém o poderia ajudar. Nesse sentido, o que acontece, através do sonho, é tanto um retorno ao local, como ao motivo pelo qual ele se dirigiu até lá: a incansável procura pela filha. Dessa

forma, embora consciente de que, embaixo daquela terra seca, não poderia haver nada, ao constatar o chão batido durante o dia, no sonho, ele se põe a cavar, a buscar, o que pode ser entendido como uma luta do seu inconsciente (continuar procurando, cavando) em relação à sua decisão consciente (de que ali não poderia haver nada), que encontra no sonho espaço para manifestar-se, uma vez que é reprimido conscientemente pela razão:

quando a pá bateu numa pedra e debaixo dela saiu uma cobra e ele a matou de um golpe só, antes de ela dar o bote; e logo ele já estava fora do poço e, embora não tivesse sido picado pela cobra, sentia calafrios, como se estivesse doente ou febril; e não havia mais ninguém, todos haviam sumido, só estava lá uma mocinha mulata com uma criança no colo, e essa mocinha era a empregadinha que ele havia contratado muito antigamente, [...], para cuidar da filha quando a mulher ficou mal, com as notícias da guerra [...]. (KUCINSKI, 2016a, p. 92-93)

O sonho também faz com que K. retorne às cenas do início da construção de sua vida no Brasil, quando é enganado por um vendedor e compra um terreno num brejo alagado. Lembra-se de que, numa ocasião no passado, havia matado três cobras lá e, pelo fato de o terreno ser alagado, acabou pegando a “maldita maleita” (KUCINSKI, 2016a, p. 93), e que isso havia acontecido na mesma época em que a mulher ficou doente, depressiva, e sua filha, com apenas três anos de idade na época, fora praticamente criada pela empregada. Assim, no seu sonho, a imagem da empregada retorna trazendo

uma criança no colo e K. estende as duas mãos para pegar a criança, e ele nem sabe como pegar porque nunca havia feito isso, mas estende as duas mãos e pega assim por baixo, e traz a criança para si, e quando olha a criança está sorrindo, é um bebê, mas o rosto é da sua filha. (KUCINSKI, 2016a, p. 94)

Com essa cena, encerra-se o capítulo do sonho de K., cuja última menção é sobre a filha, de modo que a situação retratada pela imagem da empregada lhe entregando a criança, que tem o rosto de sua filha, faz pensar na fixação do protagonista na busca pela desaparecida e no abalo psicológico que o acometia. Nessa perspectiva, as imagens retratadas através do sonho dizem muito sobre a realidade na qual ele se inseria: o desaparecimento da filha e as infrutíferas buscas. Tais situações permaneciam arraigadas à mente do protagonista, bloqueando qualquer possibilidade de continuidade da vida sem que antes ele solucionasse esse capítulo pendente. Era como se a vida tivesse parado no momento em que ele se deu conta do desaparecimento da filha, e o fato de o sonho lhe trazer imagens do passado e da filha representa a ação do inconsciente numa tentativa de resolver o que ainda permanecia sem solução e, vale dizer, sem compreensão.

Esse retorno à situação do abalo, mesmo em sonho, é a manifestação de um sintoma do contato com o “real” traumático que surge para lembrar que algo ainda não foi compreendido, o

que Sigmund Freud (2018), em seu ensaio “Além do princípio de prazer”, de 1920, já observava como sendo “uma prova da força da impressão deixada por essa vivência. O paciente estaria fixado psiquicamente no trauma” (FREUD, 2018, p. 53). Nesse sentido, o retorno à cena do trauma, seja ele através da repetição de ações ou através de imagens oníricas, como no exemplo de K., é visto como um modo de o inconsciente trazer ao nível do consciente aquilo que ainda está incompreendido, pois ele entende que, se está incompreendido, é sinal de uma ação não terminada. Logo, o retorno implica a tentativa de conclusão da ação suspensa.

Ao representar essa problemática que envolve o sujeito traumatizado, o relato do sonho ainda pode ser visto como uma reflexão, mesmo que inconsciente, do protagonista, na medida em que fica evidente o sentimento de culpa que o relato transmite. O sonho remexe na ferida aberta pelo trauma devido à perda de sua filha, mas também evoca um profundo sentimento de culpa diante do ocorrido, algo que o faz refletir sobre todo o seu passado de distanciamento em relação a ela. Então, ele se culpa por ter sido um pai muitas vezes ausente e relapso e por não ter acompanhado mais de perto o caminho da filha. O fato de não saber como pegar o bebê, no sonho, insinua sua falta de habilidade como pai, fazendo pensar sobre o distanciamento que ele mantinha dos filhos, dedicando-se, por sua vez, a outras ocupações. Assim, quando, em sonho, a criança que tem o rosto da filha lhe é entregue, e ele, embora sem habilidade, a acolhe e a leva para junto de si, esse movimento pode ser visto como a projeção de um desejo de poder fazer algo capaz de modificar a sua realidade. Há um desejo de poder modificar o destino, mas também esse retorno da imagem da criança evoca um sentimento de desolação e de culpa paterna por não ter percebido em que momento deveria ter feito e o que deveria ter feito para proteger a filha e evitar o ocorrido.

A imagem da filha bebê que reaparece no sonho de K. remonta, em certa medida, ao sonho apresentado por Freud em seu estudo intitulado *A interpretação dos sonhos*, em que o autor vincula “sua teoria dos sonhos e da realização do desejo à questão da realidade externa e, mais especificamente, à realidade da morte, da catástrofe e da perda” (CARUTH, 2000, p. 112). O sonho apresentado na teoria freudiana refere-se à história de um pai que velou dias e noites ao lado da cama de sua criança doente. Quando a criança morre, ele decide ir descansar num quarto próximo, deixando, contudo, a porta aberta para poder ver o quarto em que se encontra o corpo da criança, estendido, cercado de velas e sob os cuidados de um idoso a murmurar preces. Após algum tempo, o pai sonha com a criança ao lado de sua cama, segurando-o pelo braço e, de modo repreensivo, lhe diz: “Pai, você não está vendo que estou queimando?” (FREUD, 1970 *apud* CARUTH, 2000, p. 113). Assustado, ele acorda e corre até o quarto em que se encontrava o corpo; lá, vê o idoso

adormecido e se depara com um dos braços da pequena criança queimado em virtude de uma vela que caíra acesa sobre ela.

No sonho apresentado por Freud, a ilustração da criança que aparece para cobrar o pai por certos cuidados aponta para um pensar que vai além da questão do queimar físico do corpo; trata-se do descuido que precedeu à queima do braço, ou seja, é sobre o fato de o pai ter permitido a sua morte. Sonho esse que, para Cathy Caruth (2000), representa a relação do pai enquanto sujeito em seu despertar traumático vinculado à morte à qual ele sobreviveu. Para a autora, o sonho revela a angústia e o sofrimento do pai pela morte da filha, cujo trauma remonta à sua sobrevivência devido à impossibilidade de tê-la salvado, já que a morte da filha vai contra a ordem lógica da vida, em que a morte dos pais deve preceder a morte dos filhos, e não o contrário. Por isso, o sonho surge como uma postergação da realidade, é “o intervalo irremovível entre a realidade da morte e o desejo que não consegue superar, a não ser na ficção ou no sonho” (CARUTH, 2000, p. 115). Ou seja, embora o sonho remeta à terrível cena do queimar da criança, ele a apresenta viva, realizando, assim, “o desejo do pai de que sua criança estivesse ainda viva” (CARUTH, 2000, p. 114).

Nessa perspectiva, também em *K.*, a imagem da filha que aparece em sonho ao pai resume-se na representação do seu desejo de encontrá-la viva, como também remete a sua reação diante da realidade que se apresentava, principalmente, perante a sua responsabilidade de pai por não ter zelado por ela, assim como pela culpa por ter sobrevivido à filha, contrariando a ordem natural e aceitável da vida. O sonho vem para realizar um desejo, mas também surge como resposta para sua relação com a realidade externa. Essa imagem representa a responsabilidade sentida pelo protagonista em não ter percebido que a filha corria perigo de vida, e, portanto, o gesto de abrir os braços para recebê-la, em seu sonho, alude à proteção tardia em relação à vida da filha. É a projeção de um desejo que agora só pode se realizar no sonho. Diante disso, a dor da perda é ainda mais acentuada, pois o protagonista passa a se colocar na condição de responsável pela tragédia. Essa dor, conforme observado, é considerado um sentimento muito comum entre sobreviventes diante da perda de pessoas próximas em situações violentas, principalmente, quando motivadas por guerras, genocídios e ditaduras.

A questão da culpa do sobrevivente também é abordada em *Os visitantes*, principalmente no capítulo “O quarto visitante”, episódio em que se observa a reflexão que faz o autor a respeito do fato de ter descrito a desaparecida como uma mulher feia, na obra antecessora. Essa reflexão culposa surge a partir do apontamento trazido pela visita de um antigo amigo do narrador que vem justamente para contradizê-lo e exigir reparação em relação a essa atribuição adjetiva dada à

desaparecida. Seu argumento é baseado na justificativa de que ele conviveu por muito tempo com a irmã do narrador, e isso fora suficiente para saber que, além de inteligente, ela era uma mulher muito bonita. Diante dessa observação, o narrador se dá conta de que a adjetivação um tanto negativa feita pelo narrador de K. fora fruto de uma imagem criada pela própria mãe em relação à filha, e que, inconscientemente, foi absorvida pelo narrador. A menção ao fato de a filha ser desprovida de beleza refere-se à lembrança do dia em que Ana Rosa, ainda na adolescência, começa a usar óculos, e a mãe, ao vê-la pela primeira vez com os óculos, declara o quanto achara a menina feia.

Nessa perspectiva, em *Os visitantes*, o autor/ narrador reflete sobre a hipótese de que a irmã tenha passado sua infância e sua adolescência diante de uma mãe depressiva devido às perdas dos familiares durante a Segunda Guerra Mundial. Para ele, o fato de a mãe ter perdido “[a] família toda, os pais, os irmãos, tios, primos, os amigos de infância, as colegas de escola, os vizinhos, enfim, as pessoas que constituíam o seu mundo na Polônia” (KUCINSKI, 2016b, p. 28), no mesmo período em que estava grávida da filha, desencadeou nela um sentimento de culpa em relação à sua situação. Logo, a gravidez e o nascimento da filha ficaram associados ao extermínio, em que sentir alegria pelo nascimento estava diretamente atrelado ao sentimento de culpa por ter sobrevivido, ao passo que sua família não teve a mesma sorte.

Através da interação com esse visitante, infere-se que a situação da mãe, ao considerar a filha feia, representa a sua relação com o trauma da perda brutal de todos os seus familiares e amigos na Polônia. Ambas as narrativas apontam para a existência de um trauma familiar que migrou com a família ao Brasil e, mesmo que os pais nunca falassem sobre a guerra – “até porque ninguém queria falar de holocausto, era algo indizível” (KUCINSKI, 2016b, p. 29) –, essa carga emocional sufocada permaneceu para sempre como um fantasma vigilante a lembrá-los de que estão vivos e de que outros não estão mais. Assim, o fato de a mãe classificar a filha como feia pode ser entendido como uma reação inconsciente de limitar o prazer ou até mesmo de privar-se do prazer de estar viva e sentir alegria pela sua vida e pelo nascimento da filha. A reação da mãe pode ser interpretada à luz da expressão encontrada em Giorgio Agamben (2008, p. 95), “Vivo, portanto sou culpado”, numa demonstração inconsciente de culpa e de vergonha por estar viva.

Para Márcio Seligmann-Silva (2005), a noção do sentimento de culpa e de vergonha é uma característica que tem acompanhado a humanidade desde os tempos mais longínquos, pois “remonta a toda história da humanidade como uma história de barbárie, de recalçamento” (p. 75). Embora presente e se ramificando ao longo dos tempos, é no século XX, em especial, em decorrência das

experiências traumáticas ocasionadas por eventos bárbaros como a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, a Shoah e o extermínio de milhões de judeus, e as ditaduras no continente americano, que tais noções têm ganhado mais notoriedade, uma vez que podem ser observadas como características muito presentes entre aqueles que sobreviveram a essas barbáries. Por ser encontrado de maneira tão pulsante entre os testemunhos sobre os campos de concentração nazistas, Agamben (2008, p. 94) chegou a definir “o sentimento de culpa do sobrevivente” como o “*locus classicus*” da literatura do *Lager*.

A “síndrome do sobrevivente”, assim como foi definida ainda em 1967 no primeiro simpósio sobre problemas psíquicos observados em sobreviventes de situações extremas, como a Shoah, é vista por Seligmann-Silva (2005, p. 68) como

uma situação crônica de angústia e depressão, marcada por distúrbios de sono, pesadelos recorrentes, apatia, problemas somáticos, anestesia afetiva, incapacidade de verbalizar a experiência traumática, culpa por ter sobrevivido e um trabalho de trauma que não é concluído.

Com base no exposto, várias são as marcas dessa problemática as quais podem ser identificadas em *K.*, mas não somente nela, uma vez que, em *Os visitantes*, essa síndrome parece conviver, de alguma maneira, com o próprio narrador. Em *K.*, a representação se dá através da menção ao silêncio familiar sobre o passado traumático, a atuação da mãe diante do nascimento da filha paralelamente à dizimação dos parentes na Polônia, o surgimento da depressão e do câncer também na mãe, assim como o afastamento do próprio pai da desaparecida, cuja narrativa insinua ter sido um sujeito distanciado afetivamente dos filhos, bastante dedicado ao trabalho e à literatura. Já em *Os visitantes*, a insinuação ao sentimento de culpa pela sobrevivência se deixa revelar, entre outros elementos, principalmente pela própria criação literária em torno do ocorrido, pois se trata de uma necessidade de denúncia e de testemunho da barbárie, mas também se configura numa espécie de remissão de culpa por também não ter feito nada que pudesse impedir o acontecimento.

Essa carga de culpa e de vergonha por estar vivo não só é percebida e sentida através das ações executadas pelos personagens, como também pode ser encontrada em alguns momentos de maneira bastante consciente, podendo ser observada inclusive através da reflexão articulada em torno da condição de sobrevivente. Essa reflexão é encontrada em *K.*, por exemplo, no capítulo “Sobreviventes, uma reflexão”, cuja voz reflexiva declara: “O sobrevivente só vive o presente por algum tempo; vencido o espanto de ter sobrevivido, superada a tarefa da retomada da vida normal, ressurgem com força inaudita os demônios do passado. Por que eu sobrevivi e eles não?” (KUCINSKI, 2016a, p. 154).

Nessa perspectiva, é possível observar que o discurso narrativo abandona por um momento o relato da trajetória do protagonista, suspende a saga e faz um movimento de formação de juízo em que é possível notar uma sutil troca na voz narrativa do relato. É como se a voz daquele narrador que conduzia o leitor pelos estreitos e sufocantes caminhos percorridos pelo pai à procura da filha desaparecida, agora, cedesse lugar à voz do próprio autor, do indivíduo Bernardo Kucinski. O autor consegue “fazer a leitura” do modo de agir dos pais, do silêncio em torno das tragédias do passado, da depressão da mãe, do fato de ela achar a filha feia, da dedicação aos negócios e à literatura iídiche do pai, mesmo após tanto tempo decorrido, afinal, “[é] comum esse transtorno tardio do sobrevivente, décadas depois dos fatos” (KUCINSKI, 2016a, p. 154). Assim, essa declaração pode ser direcionada aos pais como também pode insinuar que o próprio Bernardo Kucinski estaria confessando um sentimento culposos, que, no momento presente da enunciação, também ele experimentava décadas mais tarde, por não ter conseguido salvar a irmã:

A culpa. Sempre a culpa. A culpa de não ter percebido o medo em certo olhar. De ter agido de uma forma e não de outra. De não ter feito mais. A culpa de ter herdado sozinho os poucos bens do espólio dos pais, de ter ficado com os livros que eram do outro. De ter recebido a miserável indenização do governo, mesmo sem a ter pedido. No fundo a culpa de ter sobrevivido. (KUCINSKI, 2016a, p. 155)

Nota-se uma espécie de desabafo, o qual não poderia ter sido realizado por aquele narrador distante, que se anulava para evidenciar o velho pai e sua busca. Essas palavras saem como um longo e sufocado grito de dor e de revolta, carregadas de um lamento inconformado, e ilustram o alcance do poder articulado e hermético da violência ditatorial, que não só agiu na eliminação daqueles que se opunham ao seu sistema, como, ao ocultar, distorcer e silenciar acontecimentos e informações, transferiu a responsabilidade das perdas àqueles que sobreviveram: “Porque é óbvio que o esclarecimento dos sequestros e execuções [...] acabaria com a maior parte daquelas áreas sombrias que fazem crer que, se tivéssemos agido diferentemente do que agimos, a tragédia teria sido abortada” (KUCINSKI, 2016a, p. 156), conforme declara a voz narrativa. Declaração essa que pode ser entendida como uma crítica às décadas de silenciamento que se seguiram mesmo após o término oficial da Ditadura Militar brasileira, sem que os casos fossem esclarecidos e os verdadeiros culpados responsabilizados. Todavia, embora seja possível observar que esse relato tende a revelar um pensamento do próprio autor, devido a algumas sinalizações, em meio à narrativa, que podem ser inferidas à família Kucinski, o capítulo ainda pode ser visto como uma espécie de ensaio sobre culpa e sobrevivência, reflexões que tanto podem ser atribuídas ao papel do pai, quanto ao do irmão, mas também a qualquer indivíduo que estivesse diante de situação semelhante à narrada nessas

obras. Em verdade, o lirismo que perpassa esse capítulo evidencia a percepção do narrador de que as estratégias e os mecanismos utilizados pelo governo ditatorial submetiam os indivíduos a uma culpa interior, como se as desapareições e as mortes fossem concebidas como tragédias pessoais e não nacional, como de fato eram.

Diante da culpa por estar vivo e por não ter conseguido preservar a vida da filha, assim como perante a dificuldade de lidar com o trauma do seu desaparecimento, vai se observar em *K. Relato de uma busca* o surgimento de uma necessidade por parte do personagem que representa o pai de fazer algo capaz de expiar essa culpa, bem como para ajudá-lo na compreensão da realidade transbordante com a qual se deparou. É diante de toda a desolação das buscas sem respostas que o personagem K. se dá conta de que ainda lhe restava seu ofício de escritor e de que, através dele, ao criar personagens e imaginar enredos, poderia encontrar um meio de lidar com sua dor. “Decidiu que escreveria sua obra maior, única forma de romper com tudo o que antes escrevera, de se redimir por ter dado tanta atenção à literatura iídiche” (KUCINSKI, 2016a, p. 126), e não perceber que a filha poderia estar se envolvendo em situações perigosas. A decisão pela criação de uma obra que pudesse superar em todos os sentidos tudo o que até então já havia escrito seria algo sobre a vida e o acontecido com a filha, uma espécie de tributo a ela.

Para se pensar a questão da culpa, convém ainda fazer referência ao décimo segundo capítulo de *Os visitantes*, intitulado “*Post mortem*”, que encerra a obra. Tomado pela dificuldade de narrar, essa sessão é construída com base na transcrição de uma entrevista que o narrador acompanha na televisão. O entrevistado é um ex-delegado de polícia que, na época da ditadura, participou de um grupo de extermínio e que, na atualidade, resolveu confessar as atrocidades cometidas e o destino de vários desaparecidos políticos da época. A entrevista trata da revelação acerca da incineração do “casal da professora de química que está sendo muito falada e o marido” (KUCINSKI, 2016b, p. 79) citado pelo entrevistado. Todavia, além da revelação, o entrevistado acrescenta seu testemunho em relação ao fato de ter visto os corpos quando eram transportados em direção ao forno de incineração: “os dois estavam nus e sem perfuração de bala. [...] foram mortes por tortura. O da professora tinha marcas roxas de espancamento e outras marcas vermelhas, o do marido estava de unhas arrancadas” (KUCINSKI, 2016b, p. 80). Diante disso, o narrador é “tomado por um sentimento indizível” (KUCINSKI, 2016b, p. 77), de forma que não se sente capaz de escrever a respeito do que ouviu, nem é capaz de elaborar uma narrativa sobre esse episódio, utilizando-se de linguagem literária, assim como fez nos demais capítulos. Ele simplesmente opta por transcrever “na íntegra”, na obra, a entrevista.

O relato realizado em *Os visitantes* se ampara em elementos reconhecidos na realidade factual da história brasileira recente, tendo em vista que uma possível resposta ao paradeiro de Ana Rosa e de seu marido Wilson Silva surgiu em 2012 através da publicação de um livro organizado por dois jornalistas que continham o depoimento do ex-delegado do DOPS, Cláudio Guerra<sup>5</sup>, o qual apontou que o casal havia sido preso, torturado, morto e incinerado em um dos fornos da Usina Cambahyba. Assim sendo, embora seja de inclinação ficcional, o capítulo representa uma possibilidade de trazer uma resposta que há décadas era esperada: o paradeiro de Ana Rosa. Com isso, o narrador, ao dar voz ao entrevistado, aponta para a ideia da necessidade de que essa resposta esperada, “oficial”, venha também de um órgão oficial do governo. Apesar de não ser possível saber se a entrevista realmente aconteceu ou se ela foi apenas criada por Kucinski, o que se pode dizer é que, independentemente da sua veracidade total, parcial ou que tenha sido apenas fruto da imaginação do autor, ela é simbólica tanto no modo como se estrutura na narrativa, transcrita, como no conteúdo e no aspecto reflexivo que sugere. Ela representa o “encerramento” de um ciclo, encerramento esse que precisa partir do mesmo ponto de origem, ou seja, dos órgãos responsáveis pelo ocorrido. Contudo, deve ser um encerramento que não signifique esquecimento, pelo contrário, que seja capaz de revelar o que foi silenciado por muito tempo, responsabilizando os verdadeiros culpados e devolvendo dignidade às famílias dos desaparecidos, possibilitando-lhes o direito à memória dos seus entes.

Nesse sentido, poder-se-ia pensar, num primeiro momento, que o Estado estaria assumindo a culpa pelas atrocidades praticadas no passado, como forma de reparação pelos “erros” cometidos. No caso da obra de Kucinski, no entanto, deve-se avaliar essa questão por outros pontos de vista. Em primeiro lugar, uma vez que o narrador reproduziu a entrevista em que um ex-delegado assume que Ana Rosa e Wilson foram mortos pela ditadura, ele não estaria necessariamente finalizando esse capítulo de sua vida, dando a história como encerrada, pois os traumas e o sentimento de culpa permanecem vivos no presente, com mais ou menos intensidade. Aliás, se esses livros vieram a público algumas décadas depois do ocorrido, é porque ainda é urgente se falar sobre os traumas e as culpas do passado. Em segundo lugar, se Kucinski optou por dar voz a um representante do Estado, no capítulo final de sua obra, não foi para dizer que a ditadura se arrependeu do que fez e está disposta a assumir a responsabilidade pela violência cometida. Ao contrário, os torturadores e os apoiadores do regime falam abertamente porque estão cientes de que não serão culpados nem

<sup>5</sup> Trata-se do livro *Memórias de uma guerra suja*, de Cláudio Guerra (em depoimento a Marcelo Netto e Rogério Medeiros).

responsabilizados pelo que fizeram. Se eles estão soltos por aí, ainda praticando crimes contra a democracia, é porque sabem que a justiça brasileira é falha, eles sabem que foram capazes de anestesiar a sociedade brasileira no sentido de que ela se esqueceu dos horrores do passado. Em terceiro lugar, considerando esses apontamentos, a intenção de Kucinski, talvez, não foi produzir uma catarse, mas uma contracatarse, de modo que os leitores reajam aos verdadeiros culpados, mas também que despertem empatia pelos mortos e pelos desaparecidos na ditadura.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando se pensa que mais de meio século já se passou da Ditadura Militar instaurada em 1964 no Brasil e mais de três décadas do seu fim oficial, o ideal seria pensar que também esse triste período já tivesse sido superado; que o Estado já tivesse assumido sua responsabilidade perante a sociedade, tornando público e punindo os agentes culpados pelos graves ataques cometidos contra os direitos humanos naquele período; que às famílias das vítimas não lhes fosse negado o direito ao acesso à verdade sobre os acontecimentos que envolveram seus entes desaparecidos; que a memória desse tempo não fosse excludente nem comprometida com o lado vencedor da história e, sim, com a pluralidade dos pontos de vista, sem fazer com que determinadas vozes fossem silenciadas em detrimento de outras que têm se elevado; que as políticas educacionais estivessem comprometidas e engajadas num grande projeto educacional capaz de promover o pleno acesso à grande história do passado, não somente sobre aquela que se resume à história positivista do progresso, mas também aquela que foi encoberta pelos entulhos desse “progresso”, e, ao fazê-lo, possibilitar uma reflexão e um pensamento crítico que não permitissem que jamais qualquer sociedade fosse capaz de repetir ações semelhantes ou sequer se vangloriar por qualquer ato bárbaro cometido contra quem quer que fosse, como os que foram cometidos durante o período ditatorial.

Entretanto, como mencionado, esse seria o cenário ideal. Ideal, mas não real. Não real porque é ao estar diante de obras oriundas da ficção como *K. Relato de uma busca* e *Os visitantes* que essa percepção se faz ainda mais contundente. O fato de Kucinski trazer para a literatura, depois de tanto tempo transcorrido, a discussão do caso de desaparecimento acontecido durante a Ditadura Militar que envolveu sua família ilustra e comprova o quão distante se encontra a sociedade do objetivo de ideal, no que diz respeito às questões referentes a esse capítulo da história do Brasil. Em outras palavras, embora todo esse tempo tenha passado, a sociedade segue refém da negação dos fatos e do silenciamento. Refém de uma memória pretérita que cuidadosamente tem se organizado no sentido de mascarar e distorcer os eventos, assim como o modo de compreendê-los.

*K.* e *Os visitantes* comprovam essa afirmação na medida em que expõem a ferida aberta pelo trauma ocorrido devido ao sumiço de Ana Rosa durante o período militar, mas também o quanto esse trauma segue se repetindo e se renovando entre aqueles que perderam alguém e que não encontraram respostas capazes de dar algum sentido à dor vivida. O problema deixado por décadas sem solução na família Kucinski precisa ser ficcionalizado para que tanto a família como os amigos e a sociedade encontrem uma resposta plausível e um significado sobre o que pode ter acontecido com Ana Rosa, a irmã desaparecida do autor. As décadas de esquecimento que se seguiram aos anos de chumbo do Brasil não possibilitaram nem aos familiares nem à sociedade o livre acesso aos arquivos sobre aquele tempo sombrio. Isso, em relação à sociedade, gera alienação; já em relação àqueles que tiveram alguém próximo “desaparecido” e/ou morto, além de impedir a realização da justiça, segue perpetuando a dor da perda e do trauma, como uma imagem incompleta e desfocada que continua à espera dos elementos faltantes, das peças “perdidas” pertencentes ao quebra-cabeça do passado.

Desse modo, quando se observou que fora em meio a esse contexto que surgiu a publicação de *Os visitantes*, obra que não apenas dialogava com *K.*, como também apresentava uma nova versão para o fim do casal desaparecido, tornou-se impossível não refletir sobre a relação entre ambas as narrativas como uma significativa representação a respeito de um olhar para a história do passado que precisa estar sempre aberto a novas descobertas, a novos elementos que possam surgir. *Os visitantes* traz novas reflexões em relação aos assuntos tratados em *K.*, como as buscas, as negações do Estado, as percepções do velho pai diante de sua impotência em encontrar a filha, ou pelo menos o seu corpo, ou, por fim, saber como foi morta. Mas, sobretudo, o que fica claro é que *Os visitantes* têm como seu objetivo final expor uma “verdade”, ou pelo menos tornar pública uma versão mais aproximada possível da “verdade” sobre qual teria sido o paradeiro e o fim de Ana Rosa e de Wilson. Portanto, se a narrativa de *K.* inicia um trabalho de justificação para a família Kucinski, *Os visitantes*, a seu modo, dá sequência a essa tarefa na medida em que retoma a questão do destino do casal, considerando as declarações feitas por alguns dos agentes responsáveis pelos desaparecimentos da época – as quais, por tantas décadas, foram silenciadas – e que, no momento, estavam vindo a público. Versão essa que, como se procurou argumentar, não exime os torturadores nem os assassinos de sua culpa.

**REFERÊNCIAS**

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória). In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 111-136.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2018.

GUERRA, Cláudio. **Memórias de uma guerra suja** (em depoimento a Marcelo Netto e Rogério Medeiros). Rio de Janeiro: Topbooks, 2012.

KUCINSKI, Bernardo. **K. Relato de uma busca**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.

KUCINSKI, Bernardo. **Os visitantes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma: um novo paradigma. In: \_\_\_\_\_. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 63-80.





Esta obra possui uma Licença

Submissão: 27/09/2021 | Aprovação: 13/02/2022

[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/11044>

<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v16i27.11044>



Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | V. 16 | N. 27 | Dez, 2022, pp. 167-178.

## **AQUÍ NO HA PASADO NADA: REFLEXÕES SOBRE O AUTORITARISMO CHILENO**

### **AQUÍ NO HA PASADO NADA: REFLECTIONS ON CHILE'S AUTHORITARIANISM**

João Marcos Cilli de ARAÚJO  

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)<sup>1</sup>

**Resumo:** A Constituinte no Chile, bem como os protestos que tomaram as ruas do país em 2019 e fortaleceram o grito por uma nova Carta Magna, animam um debate sobre a memória e as permanências associadas à ditadura chilena. É nesse contexto que se propõe uma leitura do filme *Aquí no ha pasado nada* (2016), dirigido por Alejandro Fernández Almendras, buscando-se demonstrar como a narrativa, embora se passe em meados da década de 2010, promove uma contundente reflexão acerca do autoritarismo chileno, cujas raízes não só permaneceram após a queda do ditador, mas, também, possuem origens que lhe são muito anteriores, remontando ao passado escravocrata do país e ao genocídio dos povos originários. Para tanto, recorre-se não só a uma análise da relação entre cinema e memória, bem como a uma possível relação da obra cinematográfica com a literatura.

**Palavras-chave:** *Aquí no ha pasado nada*. Cinema chileno. Autoritarismo. Memória.

**Abstract:** *The Constituent Assembly in Chile, as well as the protests that took over the country's streets in 2019 and strengthened the cry for a new Magna Carta, encourage a debate on the memory and permanencies associated with the Chilean dictatorship. It is in this context that a reading of the film *Aquí no ha pasado nada* (2016), directed by Alejandro Fernández Almendras, is proposed, seeking to demonstrate how the narrative, although taking place in the mid-2010s, promotes a forceful reflection on Chile's authoritarianism, whose roots not only remained after the fall of the dictator, but also have origins that go far away in the past, dating back to the country's slave-holding origins and the genocide of the native peoples. To do so, we resort not only to an analysis of the relationship between cinema and memory, as well as to a possible link between cinematographic work and literature.*

**Keywords:** *Aquí no ha pasado nada*. Chilean cinema. Authoritarianism. Memory.

<sup>1</sup> Doutorando em Teoria e História Literária, na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E-mail: jmcillidearaujo@gmail.com

## INTRODUÇÃO

Em maio de 2021, os chilenos foram às urnas para a escolha de seus representantes em uma nova Assembleia Constituinte. Assim, tem-se a possibilidade de se superar um dos legados mais funestos da ditadura do general Augusto Pinochet (1915-2006), já que, passados mais de 30 anos do fim do regime que sangrou o país andino por quase duas décadas, a nova Constituição virá para substituir aquela imposta durante o período autoritário.

A Constituinte no Chile, bem como os protestos que tomaram as ruas do país em 2019 e fortaleceram o grito por uma nova Carta Magna, animam um debate sobre a memória e as permanências associadas à ditadura chilena. É nesse contexto que se propõe uma leitura do filme *Aquí no ha pasado nada* (2016), dirigido por Alejandro Fernández Almendras, buscando-se demonstrar como a narrativa, embora se passe em meados da década de 2010, promove uma contundente reflexão acerca do autoritarismo chileno, cujas raízes não só permaneceram após a queda do ditador, mas, também, possuem origens que lhe são muito anteriores, remontando ao passado escravocrata do país e ao genocídio dos povos originários.

168

Importante destacar que o filme de Almendras não é, nesse sentido, uma exceção. Como salienta Dulci (2020, p. 555), são muitos os filmes do cinema latino-americano contemporâneo que têm se voltado para as ditaduras civis-militares vividas pelos países da região, de modo que, assim como se deu com a película que se busca analisar neste artigo, parte considerável dessas produções tiveram grande reconhecimento internacional, obtendo indicações e prêmios em festivais e cerimônias importantes. Recorrendo a Medeiros (2015), a autora destaca que tais obras indicam um interesse em resgatar e dar visibilidade ao passado ditatorial, o que se configura como uma espécie de alternativa à cultura do terror empregada pelas ditaduras sul-americanas, marcadas por “um forte silêncio acerca da construção de memórias coletivas alternativas ao discurso oficialista” (DULCI, 2020, p. 555).

Fazendo-se coro à autora, é possível afirmar que reflexões sobre as películas que debatem as ditaduras são importantes para se conhecer e construir outras memórias, apontando para a maneira como o continente têm reelaborado suas diferentes experiências traumáticas e possibilitando uma problematização das narrativas oficiais (DULCI, 2020, p. 555-556).

**“VICENTE MALDONADO Y MARTÍN LARRAÍN AL PAREDÓN!” (TWEET DE @CARLOMAGNO): AQUÍ NO HA PASADO NADA E O LEGADO AUTORITÁRIO CHILENO**

Vicente Maldonado é um jovem abastado no litoral chileno que passa seus dias entre visitas solitárias à praia e algumas mensagens de texto trocadas com amigos e garotas. Em uma de suas tardes à beira mar, ele conhece Francisca e Ana, que o convidam para uma festa na noite daquele mesmo dia. O fato de suas companhias iniciais no evento serem duas garotas que ele acabara de conhecer poderia indicar certo deslocamento de Vicente entre os outros jovens; contudo, ele revela-se bem familiarizado com o ambiente e não demora muito para se deparar com rostos familiares - um dos anfitriões, por exemplo, é primo de sua ex-namorada. Trata-se de um seleto grupo da elite chilena, em que todos parecem se conhecer e possuir algum tipo de laço.

A festança é regada a álcool e outros entorpecentes, além de muita embriaguez ao volante. Os jovens nunca parecem contentar-se com o local em que estão, assim lançando-se numa constante busca por novos lugares, companhias e narcóticos para sua noitada. Num desses deslocamentos, algo parece ter acontecido. Os rapazes mostram-se irritadiços e preocupados, tentando desesperadamente falar com o pai de um deles, figura influente no cenário político-econômico chileno; o extremamente embriagado Vicente, contudo, sequer chega a se dar conta do ocorrido, continuando seus beijos com uma garota no banco traseiro do automóvel. Sem entender muito, ele é logo deixado em casa pelas suas companhias (o jovem, evidentemente, desejava dar continuidade à curtição), apenas para, às cinco horas da manhã, ser acordado por elas e levado à delegacia. Toda a irritação anterior dos jovens é explicada: eles haviam atropelado e morto um pescador; e, por mais que ele negue, Vicente é apontado por todos os demais como o motorista responsável pelo crime, devendo agora enfrentar um processo de homicídio como o principal suspeito.

É esse o enredo de *Aquí no ha pasado nada*, filme de 2016 dirigido pelo chileno Alejandro Fernández Almendras, reconhecido e premiado em diversos festivais de cinema, como os de Sundance, Santiago e Cartagenas de Indias. Embora sua narrativa se passe no ano de 2015 e seja baseada no famigerado caso Larraín (2013)<sup>2</sup>, o filme não deixa de ser uma reflexão sobre a história de nosso continente e de sua relação com o autoritarismo e regimes de exceção. Talvez tal afirmação pareça estranha, mas há vários elementos a corroborá-la.

<sup>2</sup> Em 18 de setembro de 2013, Hernán Canales, de 39 anos, foi atropelado em Curanipe e acabou por falecer - o motorista não lhe prestou qualquer tipo de auxílio. A condução do veículo estava a cargo de Martín Larraín, filho de Carlos Larraín, político chileno que presidira um dos principais partidos da direita de seu país, o *Renovación Nacional*. Após um processo cheio de controvérsias, no qual Martín foi absolvido, o caso acabou se tornando uma espécie de marco do privilégio de impunidade concedido às elites.

O mais óbvio aparece por volta da metade da película. Vicente caminha e discute o ocorrido com seu tio Julio, que também é advogado e o defende durante o processo. A dupla para a caminhada por alguns segundos, apenas para retomá-la logo em seguida. Contudo, o tempo é suficiente para que o espectador possa ler a pichação inscrita no muro em frente ao qual a dupla discute: “*a 33 anos del golpe nadie ni nada está olvidado*” [“passados 33 anos do golpe, ninguém nem nada está esquecido”]. Vicente e Julio ignoram por completo a frase, mas ela traz toda uma nova significação para o contexto apresentado. Cerca de dez anos antes da narrativa, o povo chileno alertava que a ditadura de Pinochet ainda era uma chaga aberta naquela sociedade, de modo que as atrocidades continuariam presentes na memória, bem como seus perpetradores e vítimas - os trinta e três anos do golpe de que fala a inscrição se completaram ainda em 2006, quando imensas insurreições populares tomaram as ruas do país<sup>3</sup>. Contudo, a elite chilena, a mesma que apoiou o golpe, parece um tanto quanto indiferente a tudo. Em nenhum momento Vicente ou os demais embriagados temem realmente a prisão ou expressam algum tipo de ressentimento pela morte do pescador; o filme parece indicar que a maior preocupação de seu protagonista se encontra na suspensão temporária de sua habilitação para dirigir que uma eventual condenação poderia lhe impor. Os jovens festeiros da narrativa são os filhos e netos dos empresários que prosperaram com o liberalismo econômico de Pinochet, pouco se importando com a faceta sanguinária do ditador. Ou apoiadores diretos desta, desde que seu capital pudesse crescer. Estão todos alinhados ao discurso de Hayek, um dos papas dos ultra e neoliberais, que teria declarado à própria imprensa chilena preferir “um ditador liberal a um governo democrático sem liberalismo” (MELO, 2020)<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Trata-se da “Revolução dos Pinguins” (“Revolución Pingüina”), também chamada “Primavera Chilena”, cujos desdobramentos se estenderam até 2011. Composta, principalmente, por estudantes secundaristas, foi, até então, a maior onda de protestos desde o fim do regime de Pinochet. Dulci (2020, p. 571) recorda que a Lei Orgânica Constitucional de Ensino, promulgada no ocaso da ditadura, “afirmava que o Estado deveria resguardar a ‘liberdade de ensino’, ou seja, a liberdade da iniciativa privada para abrir e gerir escolas”, tendo como resultado o sucateamento do ensino público e o aprofundamento da privatização do setor educacional. Assim, os secundaristas colocaram em xeque a estrutura política do Chile, “responsabilizando a ‘transição negociada’ entre a ditadura e a Concertação. Ao denunciarem a Constituição de 1980 e o plebiscito de 1988, os estudantes estavam questionando o pacto que se mantém no Chile até hoje, reivindicando a atualidade do passado” (DULCI, 2012, p. 572). O plebiscito ao qual a autora se refere teve por objetivo decidir pela permanência, ou não, de Pinochet. O não ao ditador acabou por prevalecer, embora a transição para a democracia tenha ocorrido em termos negociados, com o ex-autocrata angariando o cargo de senador vitalício. A campanha publicitária de 1988 é representada no filme *No* (2012), de Pablo Larraín, objeto do estudo de Dulci.

<sup>4</sup> O conforto das elites diante da barbárie pinochetista não passou despercebida a obras audiovisuais feitas durante o regime. Aguiar, em trabalho sobre a produção internacional a respeito da ditadura chilena, menciona uma reportagem da República Federal da Alemanha que explora justamente esta faceta do regime. A citação é longa, mas muito expressiva: “Outro lugar onde a imprensa se dedicou a cobrir os acontecimentos no Chile foi a República Federal da Alemanha (RFA), por meio das duas principais emissoras do país: a ARD e a ZDF. [...] *Chile Unter des Junta*, por exemplo, começa com várias sequências rodadas em Providencia, nas quais jovens de classe alta se divertem nas ruas e senhoras e senhores da aristocracia seguem tranquilamente suas atividades diárias. A voz *over* do comentarista define que o local é o melhor para

É nesse contexto que o Estado Democrático de Direito surge como um entrave, uma espécie de obstáculo inconveniente. Daí qualquer responsabilização para os Vicente e Larraín ser tomada como absurda, pois, no Chile, “no ha pasado nada”. Sem memória é impossível qualquer tipo de responsabilização, vez que, em última instância, ela só pode recair sobre fatos consumados. Vicente é a expressão máxima de alguém que vive num presente contínuo, em que a falta de lembranças ou percepções lhe serve como uma espécie de escudo moral que o blinda de qualquer responsabilidade. Uma cena ilustra bem o ponto: ao transar sem camisinha, o jovem ejacula diretamente na vagina da parceira, mesmo após ela pedir repetidas vezes para que ele não o fizesse; ao “eu me esqueci” de Vicente a jovem retruca com “você esqueceu com menos de um minuto...”.

A preocupação com a memória não é uma novidade no cinema chileno, remontando à década de 1990, em cuja produção cinematográfica “o regime militar é uma referência básica, pela qual se questiona, inclusive, o próprio processo de ‘transición’, expressando desilusões por algumas de suas promessas” (NÚÑEZ, 2010, n.p). O autor continua, recapitulando os temas fundamentais do cinema chileno do período, como o resgate da memória, a falta de diálogo e a discordância de ideais políticos entre gerações, o processo de superação de personagens sofridos, em geral, ao desenvolver um mecanismo de autoconhecimento etc. (NÚÑEZ, 2010, n.p). Assim, Dulci, pensando com autores como Nora (1993) e Ferro (2010), aponta que o cinema é produtor e agente da história, permitindo uma contra-análise da sociedade ao possuir a capacidade de ajudar a selecionar aquilo que deve ser recordado, contribuindo, destarte, para a construção dos “lugares de memória”, uma vez que o passado se converte em uma questão política no presente, ao mesmo tempo em que é um valioso objeto de consumo” (DULCI, 2020, p. 568).

Contudo, a inspiração direta num evento da história recente do Chile não impede que a película de 2015 possa ser debatida a partir da literatura. Observe-se, a título de exemplo, o seguinte trecho: “Esmagavam coisas e criaturas e depois se protegiam atrás da riqueza ou de sua vasta falta de consideração, ou o que quer que os mantivesse juntos, e deixavam os outros limparem a bagunça que

---

ilustrar a “normalização” da qual fala a Junta Militar – recorrendo a uma clara ironia que identificava a validade desse discurso apenas para uma parte privilegiada da população. A montagem traz como continuação imagens do La Moneda destruído e do interior do Estádio Nacional convertido em prisão, numa tentativa de desconstrução da ideia de normalização ao opor o cotidiano festivo das elites ao estado de exceção em outros contextos. Também em *Chile nach dem putsch*, a voz *over* do jornalista fala em uma “falsa tranquilidade” que se abate sobre a cidade, enquanto são exibidos planos gerais da região central da capital nos quais se vê muitos tanques de guerra em meio aos cidadãos. Portanto, a reportagem procurou mostrar a vida cotidiana cerceada, por meio das imagens de pessoas comuns que ocupam as praças ao lado de vigilantes soldados. O cenário de cerceamento está ausente das imagens do *barrio alto*, nas quais jovens de elite tomam sorvete e fazem declarações para os jornalistas sobre a necessidade de lutar, a partir de então, pela reconstrução do país. A reportagem termina com trabalhadores chegando para suas atividades laborais em frente à fábrica Yarur, sendo que alguns deles são entrevistados pela TV alemã sob forte vigia militar. A voz *over* enfatiza que essa volta ao trabalho não é completa: faltam alguns deles, ‘quem sabe onde estão?’” (AGUIAR, 2017, p. 671)

eles haviam feito” (FITZGERALD, 2011, n.p). Essa é uma das passagens mais famosas de *O Grande Gatsby* (1925), romance do estadunidense F. Scott Fitzgerald (e aqui citado na tradução de Vanessa Bárbara). O narrador, Nick Carraway, refere-se ao casal Buchanan, formado por Daisy e Tom. Embora não citado diretamente na película, ele serve como uma boa descrição da sociedade frequentada por Vicente. Há, na obra estadunidense, um contraste entre Tom e Gatsby, seu protagonista. Ambos são riquíssimos, mas os Buchanan são uma família antiga e renomada, enquanto Gatsby, amante de Daisy, é filho de fazendeiros pobres. A riqueza arcana de Tom talvez seja útil para a compreensão da passagem há pouco invocada: não seria a elite tradicional estadunidense herdeira do massacre das populações indígenas e da barbárie escravocrata, pronta para “esmagar coisas e criaturas” sem nenhuma consideração? Assim, embora Buchanan tente depreciar o amante de sua esposa, insinuando uma suposta fraude no modo como Gatsby se tornara um novo-rico, a origem da fortuna de sua família não é menos escusa. Seu crime é apenas mais velho.<sup>5</sup>

No Chile de *Aquí no ha pasado nada* a situação não é muito diferente, e a expropriação primeva de suas classes abastadas - genocídio indígena<sup>6</sup>, escravatura<sup>7</sup> - convive e tem continuidade na expropriação das classes operárias e no ataque direto a uma série de minorias (como os próprios povos indígenas). A ditadura de Pinochet, com sua reforma previdenciária que destruiu a aposentadoria dos trabalhadores e sua ampla violação aos direitos indígenas, talvez tenha sido uma espécie de avatar paroxístico dessa segunda expropriação, o que não quer dizer que ela já não viesse ocorrendo desde muito antes. Pinochet não inventou a repressão aos operários ou a violação aos direitos humanos no continente. O que ele fez foi revelar sua faceta mais horripilante. São problemas que persistem, mesmo após a queda do ditador. As revoltas do ano de 2019 e as reivindicações trazidas por elas dão

<sup>5</sup> É importante pensar que as críticas sobre os crimes cometidos pelas elites estão muito presentes em obras literárias de outros países das Américas, como no próprio Chile. Ver, por exemplo, *El lugar sin límites*, de José Donoso ou *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende. Vale ressaltar que as duas obras foram adaptadas para o cinema, no México e na Europa (com elenco dos EUA), respectivamente.

<sup>6</sup> Destaque-se que a escravidão indígena se manteve uma prática recorrente no Chile mesmo no período posterior à sua proibição. Tal permanência, somada à resistência dos araucano-mapuches, fez com que fosse promulgada a *Real Cédula de esclavitud de los indios de guerra de las provincias de Chile* (26 de maio de 1608), legalizando, novamente, a prática. Quando da proibição definitiva, várias outras formas de exploração de trabalhos forçados persistiram em relação aos povos indígenas, práticas bem delineadas por Iturra e Cepeda (2009).

<sup>7</sup> Há, na historiografia tradicional chilena, certo mito de que a escravidão por lá teria contornos mais doces e amenos, sendo que a oficialização da abolição (1823) - vista, em tal perspectiva, como uma benesse caridosa oferecida pelas elites - teria sido mera formalidade, já que restariam poucos escravos (MAREITE, 2019, p. 373). Contudo, o mercado escravocrata chileno passava por uma considerável revigoração no início do XIX, de modo que pesquisas mais recentes revelam que o descontentamento por partes dos senhores para com políticas voltadas ao fim do trabalho cativo foram muitas, manifestando-se já quando da aprovação da Lei do Ventre Livre, em 1811 (MAREITE, 2019, p. 378). Ademais, tal narrativa tradicional retira a agência dos escravizados, ignorando as diversas formas de resistência por eles praticadas, observáveis em suas diversas demandas e práticas de fuga (MAREITE, 2019, p. 388).

um bom exemplo disso<sup>8</sup>, mas, alguns anos antes, *Aquí no ha pasado nada* já fazia o alerta<sup>9</sup>. Ao colocar Vicente como protagonista da película, Almendras parece querer testar o espectador. Embora seja natural sentir alguma simpatia pelo jovem, preso em uma armação - ele realmente não dirigia o veículo no momento do assassinato, de modo que os outros rapazes mentiram para incriminá-lo e livrar a barra do filho do político - não devemos esquecer quem é a verdadeira vítima do caso: um homem trabalhador, morto num jogo infantil de uma aristocracia irresponsável que, herdeira do escravismo, só enxerga o outro como uma coisa, a ser usada a seu bel prazer. E Vicente se inclui nesse grupo aristocrático. Se o jovem não é o motorista assassino, Almendras parece indicar que ele poderia muito bem sê-lo.

A trilha sonora do filme, a maior parte das vezes apresentada de maneira diegética, possui um papel fundamental na crítica que se intenta. Pense-se, por exemplo, na artista Anita Tijoux (1977-). É possível ouvir a cantora no carro de Vicente após o jovem dialogar, na praia, com o advogado a cargo da defesa dos outros envolvidos no atropelamento. O bacharel tenta convencer o jovem de que seria muito mais simples e prático aceitar a versão mentirosa, em que ele seria o motorista, pois todos sairiam beneficiados. Ele pede a Vicente que não faça como um de seus primeiros clientes, homem que, durante a ditadura de Pinochet, poderia ter se livrado da polícia política (e do consequente assassinato) caso assumisse um caso de tráfico de drogas. Assim como Vicente, o sujeito não cometera tal crime; mas, caso se comprometesse com a mentira, seria levado por policiais com os quais o advogado mantinha relações - e, portanto, não “desapareceria”. Todo o diálogo é muito interessante e, em vários aspectos, fundamental para o filme. O advogado é um velho conhecido do pai de Vicente, assim como os promotores e juízes envolvidos, o que mais uma vez aponta para o pequeno clube que compõe a elite chilena. E faz o seu discurso enquanto bebe cerveja numa praia em que isso não é permitido, proibição da qual zomba. A lei, claramente, não se aplica a ele. Assim como

<sup>8</sup> Revoltas que foram combatidas com violações aos direitos humanos comparáveis àquelas observáveis durante o governo de Pinochet, conforme apuração da Organização das Nações Unidas (ONU): “Durante a missão [da ONU responsável por averiguar violações a direitos fundamentais], a equipe documentou 113 casos específicos de tortura e maus tratos e 24 casos de violência sexual contra mulheres, homens e jovens adolescentes, cometidos por policiais e militares. Segundo o documento, as investigações sobre as mortes apontam que a conduta das forças locais contrariou ‘as normas e padrões internacionais sobre o uso da força e pode, dependendo das circunstâncias, constituir uma execução extrajudicial [...]’. O Escritório recomendou uma série de medidas específicas para corrigir as práticas policiais e fez um chamado ao governo chileno para ‘assegurar que as forças de segurança garantam a prestação de contas em relação às violações de direitos humanos e reconheçam estas violações’” (CENTRO, 2019).

<sup>9</sup> Como se viu, a película foi produzida tendo as manifestações de 2006 como uma espécie de pano de fundo. Em 2011, aprofundaram-se as críticas ao primeiro governo de Sebastián Piñera (por uma coalização de direita, com participação da *Renovación Nacional*). Trata-se de um período de produção de vários filmes, séries, músicas e demais obras artísticas que canalizaram as vozes de insatisfação em relação tanto ao governo de Piñera quanto aos da *Concertación*. Além do filme *No*, aqui já mencionado em nota anterior, é possível se referir às canções de Ana Tijoux, que serão abordadas a seguir.

não se aplica a Gatsby e Buchanan, patrocinadores de bebedeiras homéricas em pleno vigor da lei seca estadunidense. A canção de Tijoux que entra na sequência pode ser vista, pois, como um protesto a tal mandonismo aristocrático: *“Liberarse de todo el pudor, tomar de las/ Rieendas. no rendirse al opresor/ Caminar erguido sin temor, respirar y sacar la voz”* [“Libertar-se de todo o pudor, tomar as/ Rédeas, não render-se ao opressor/ Caminhar erguido sem temor, respirar e sacar a voz”, em tradução livre] (TIJOUX, 2011a). Contudo, ela não leva a um despertar crítico de Vicente. Como bem nota o crítico Álvaro García,

Vicente se faz de surdo, não compreende a letra da canção, enquanto o espectador é quem apreende seu sentido. Qualquer possibilidade de libertação do personagem se retrai ante a comodidade de se ater ao conhecido, ao conforto de ser um jovem de “boa família” sem atributos (GARCÍA, 2020, n.p).<sup>10</sup>

A escolha de Anita Tijoux não parece casual, vez que se trata de um nome que conjuga uma crítica ao passado ditatorial chileno (a artista, nascida na França, é filha do exílio provocado pela ditadura) com aquela direcionada aos autoritarismos e injustiças do Chile do presente. Importante notar que a canção há pouco citada, *Sacar la voz*, se tornou o hino de alguns nas revoltas recentes ocorridas no país. A seção de comentários no vídeo da canção postado no Youtube parece indicá-lo (NACIONAL, 2011): *“El tema perfecto para este momento, cuando Chile empieza a sacar la voz”* [“O tema perfeito para este momento, em que o Chile começa a sacar a voz”] (Valeria Gallardo, 2019); *“Ahora más que nunca este tema identifica a Chile”* [“Agora mais do que nunca este tema identifica o Chile”] (genoveva fernández, 2019); *“Pensar que tantos artistas Chilenos nos intentaban dar inspiración desde hace mucho tiempo, pero al fin se pudo abrir los ojos”* [“Pensar que tantos artistas chilenos buscavam nos dar inspiração já há muito tempo, mas ao fim foi possível abrir os olhos”] (Tito Ignacio Sandoval Diaz, 2019); *“Chile está sacando la voz”* [“O chile está sacando a voz”] (Yaritzza Belén, 2019). Trata-se da mesma Anita Tijoux que, em *Shok* (TIJOUX, 2011b), canta os seguintes versos: *“Constitución pinochetista/ Derecho opus dei, lado fascista/ Golpista disfrazado de un indulto elitista”* [“Constituição pinochetista/ Direito opus dei, lado fascista/ Golpista disfarçado de um indulto elitista”]. A artista lembra que, muito embora tenha passado por algumas reformas significativas, a Constituição chilena é, até hoje, aquela de Pinochet; assim, os filhos e netos dos golpistas que escaparam ilesos em razão do indulto elitista continuam por aí, recebendo seus próprios indultos. São o pequeno grupo de Vicente, para o qual, assim como para seus pais durante os pontos

<sup>10</sup>Tradução do autor do artigo, a partir do original, em espanhol: “Vicente hace oídos sordos, no comprende la letra de la canción, mientras que es el espectador el que atiende a su sentido. Cualquier posibilidad de liberación para el personaje se retrae a la comodidad de acatar a lo conocido, el confort de ser un joven de ‘buena familia’ sin atributos.”

altos da ditadura, *aquí no ha pasado nada*. Anita Tijoux, do ponto de vista dessa aristocracia, é apenas mais um nome engraçado, diferente. A primeira vez que uma canção da artista aparece no longa, os jovens embriagados, que estão prestes a cometer o homicídio, apenas riem da pronúncia da palavra “Tijoux”. Encontram-se indiferentes a qualquer clamor democrático e igualitário.

Aspectos como estes, quando combinados com o trecho de *O Grande Gatsby* aqui invocado, indicam que também é possível perceber, ao lado de uma concepção de mundo escravista - que reduz os demais a objetos, receptáculos da vontade do senhor -, uma mentalidade essencialmente burguesa. Os Buchanan protegem-se “atrás da riqueza”, isso é, por pior que sejam os atos por eles cometidos, são crimes redutíveis a um valor monetário, dos quais eles podem se livrar facilmente com sua fortuna. Trata-se da mesma mentalidade dos personagens do filme chileno, no qual tudo termina com um grande acordo entre os envolvidos, e a vida do trabalhador morto é reduzida a 50 milhões de pesos. Isso pode ser lido como uma crítica à ideia de reparação e reconciliação colocada no Chile da transição, com ênfase sobre a esfera econômica, o que não deixa de ser uma referência ao ultra/neoliberalismo hegemônico do período. A maior preocupação de Vicente é, repita-se, a suspensão temporária de sua habilitação. E, enquanto o filme mostra seu último passeio como motorista antes da imposição da pena, alguns *tweets* são colocados na tela. Um deles, feito por um certo @niñobomba e com a hashtag #HagamosUnaVaca (isso é, “façamos uma vaquinha”), indaga: “*Si juntamos 50 millones podemos ir a matar a Vicente Maldonado?*” [“Se juntarmos 50 milhões podemos matar Vicente Maldonado?”]. Do ponto de vista estritamente burguês, talvez a resposta fosse sim, pois tudo reduzir-se-ia ao dinheiro; contudo, o tuiteiro esquece-se da faceta aristocrática e escravista que orientam as sociedades chilena, brasileira, estadunidense e muitas outras: algumas vidas são compráveis, coisificáveis; as dos senhores, isso é, as dos Vicente e Buchanan, não.

Outro aspecto da obra de Fitzgerald que merece ser recuperado, a fim de contribuir para a leitura da película chilena, encontra-se no fato de Nick considerar Gatsby “melhor que todos eles”. Importante lembrar que o narrador, admirado com o protagonista do romance, não é nem um pouco confiável. Embora o personagem título pareça a encarnação da meritocracia e do *self made man*, salta aos olhos que, diferentemente do enlace romântico narrado por Nick, a visão que outros personagens têm do primeiro encontro entre Daisy e Gatsby possui certa dose de violência e brutalidade. Isso pode ser lido como uma metáfora de todo processo de acumulação de riqueza, em cuja base há sempre uma violência desapropriadora. Raciocínio semelhante se aplica ao Chile retratado nas músicas de Tijoux e em filmes como *Aquí no ha pasado nada*, país em que praticamente todas as esferas da vida - educação, saúde, aposentadoria - se converteram em frias *commodities* privatizadas.

A cena final da película é mais uma em que os paralelos com *O Grande Gatsby* ficam evidentes. Trata-se de uma festa, muito semelhante àquelas frequentadas por Vicente no início da narrativa. Ele parece estar com uma namorada nova e o processo sequer lhe vem à cabeça. Em determinado momento, passa pelo jovem que dirigia o carro na noite fatídica, o Larraín do filme. Não há constrangimento. Ambos se cumprimentam com um amistoso aperto de mãos - e a festa continua. No romance da década de vinte, Tom estende a mão a Nicky, também nas páginas finais do livro. O gesto, contudo, horroriza o narrador, que não consegue aceitar a naturalidade e a indiferença de Tom e sua esposa perante um assassinato provocado por Daisy (um atropelamento!), cujas consequências recaíram sobre Gatsby. Em *Aquí no ha pasado nada*, o papel de Nicky fica a cargo dos *tweets* mostrados na já referida cena em que Vicente dirige seu carro pela última vez. Um deles, usado como no título desta seção, dá o tom: “*Vicente Maldonado y Martín Larraín al paredón!*” [“Vicente Maldonado e Martín Larraín ao paredão!”].

Por fim, Vicente é chamado a ir embora por sua companheira. A festa terminara. É quando aparece aquela que, ao lado da empregada doméstica a serviço da família do protagonista, é a única personagem não branca de todo o filme. Trata-se também de uma doméstica, indígena como a da casa de Vicente, que adentra o espaço onde ocorria a festa. Os festeiros sequer se preocuparam em desligar o som. Assim como os Buchanan, os jovens chilenos também deixam “os outros limpem a bagunça que eles haviam feito”. Bagunças literais e metafóricas.

## À GUIA DE CONCLUSÃO

As conexões de parte da sociedade chilena com os EUA são profundas e de longa duração. Por exemplo, a invasão dos territórios mapuche, na segunda metade do século XIX, foi comparada à expansão para o oeste estadunidense, sendo a região comparada à Califórnia, no período - e os Buchanan, Nicky e Gatsby são, todos eles, apresentados como sujeitos do Oeste. Ademais, o Chile assinou o *Trans-Pacific Partnership*, TPP, acordo entre vários países banhados pelo Pacífico, para promover o livre comércio. Os EUA deixaram o acordo, sob Donald Trump, mas, anteriormente, foi um de seus articuladores.

Não obstante tais elementos, aquilo que talvez mais aproxime os dois países (e, aqui, poder-se-ia incluir o Brasil) é o fato de serem fruto de um processo de violência que remete ao genocídio de povos originários e à escravização de povos inteiros. Tal processo tem marcas na história contemporânea de tais países, e o cinema, bem como a literatura e a música, são capazes de apontá-

las e colocá-las em evidência, fornecendo a contra-análise que torna todas essas manifestações artísticas agentes da história.

Filmes como *Aquí no ha pasado nada* apontam para o fato de que o autoritarismo não é característica apenas de períodos de exceção, como a ditadura pinochetista. Ele possui raízes históricas em nosso continente, raízes com as quais necessita-se, urgentemente, um acerto de contas. Que, com a nova Constituição, os chilenos possam dar mais um passo para superar os entraves oriundos desse passado - sem, contudo, jamais esquecê-lo.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Carolina Amaral. A ditadura chilena pelas câmeras estrangeiras: a vida social sob a repressão na TV e no cinema internacionais. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 43, n. 3, p. 667-680, set.-dez. 2017.

**AQUÍ no ha pasado nada**. Direção: Alejandro Fernández Almendras. Produção: Augusto Matte e Pedro Fontaine. Chile, 2016. 1 DVD.

CENTRO de imprensa das Nações Unidas. **ONU descreve múltiplas violações de direitos humanos durante protestos no Chile**. 16 de dez. de 2019. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/onu-descreve-multiplas-violacoes-de-direitos-humanos-durante-protestos-no-chile/amp/>>. Acesso em 22 de setembro de 2020.

CEPEDA, José Manuel; ITURRA, Jimena. Abolición y persistencia de la esclavitud indígena en Chile Colonial: Estrategias esclavistas en la frontera Araucano-Mapuche. **Memoria Americana**, Cuadernos de Ethnohistoria, Vol. 17-1, 17-31, 2009.

DULCI, T. M. Transições negociadas: o “Não” de Pablo Larraín e as memórias do plebiscito na pós-transição chilena. **Diálogos**, v. 24, n. 1, p. 554-580, 4 mar. 2020.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FITZGERALD, F. Scott. **O Grande Gatsby**. Tradução de Vanessa Bárbara. São Paulo: Penguin - Companhia das Letras, 2011 (Edição digital - Ebook Kindle).

GARCÍA, Álvaro. Aquí no ha pasado nada: todo lo sólido se desvanece en el aire. **El agente - Crítica de cine**. 5 de set. de 2016. Disponível em: <<http://elagentecine.cl/estrenos-2/aqui-no-ha-pasado-nada-1-todo-lo-solido-se-desvanece-en-el-aire/>>. Acesso em 24 de set. de 2020.

MAREITHE, Thomas. Slavery, Resistance(s) and Abolition in Early Nineteenth-Century Chile. **Journal of Global Slavery**, v. 4, 372-403, 2019.

MEDEIROS, Rosângela Fachel. Memórias da ditadura nos Cinemas Latino-Americanos Contemporâneos. **Guavira Letras**, Três Lagoas/MS, n. 20, jan./jun. 2015, p.142-153.

MELO, Demian. Quem é Losurdo, o teórico marxista que refez a cabeça de Caetano. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 de set. de 2020. Caderno Ilustríssima. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/09/quem-e-losurdo-o-teorico-marxista-que-refez-a-cabeca-de-caetano.shtml>> . Acesso em 22 de setembro de 2020.

NACIONAL Records. Sacar La Voz (ft. Jorge Drexler) - Ana Tijoux (Official Music Video). **Youtube**, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VAayt5BsEWg>>.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo, n. 10, dez. 1993.

NÚÑES, Fabián. Panorama histórico do cinema chileno: do silencioso ao contemporâneo (segunda parte). **Rua**, São Carlos, 15 de setembro de 2010. Disponível em: <https://www.rua.ufscar.br/panorama-historico-do-cinema-chileno-do-silencioso-ao-contemporaneo-segunda-parte>

TIJOUX, Anita. *Sacar la voz*. **La bala**. Chile, Oveja Negra, 2011.

TIJOUX, Anita. *Shock*. **La bala**. Chile, Oveja Negra, 2011.



Esta obra possui uma Licença

Submissão: 14/10/2021 | Aprovação: 08/03/2022

[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/11135>

<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v16i27.11135>



Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | V. 16 | N. 27 | Dez, 2022, pp. 179-194..



## QUE SUJEITOS SÃO CONDENADOS NESSE TRABALHO DE MEMÓRIA? INQUIETAÇÕES SOBRE PALAVRAS CRUZADAS, DE GUIOMAR DE GRAMMONT

*WHAT SUBJECTS ARE CONDEMNED IN THIS WORK OF THE MEMORY?  
CONCERNS ABOUT PALAVRAS CRUZADAS, BY GUIOMAR DE GRAMMONT*

Luiza Helena Oliveira da SILVA  

Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT)<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo trata de textos ficcionais que tematizam a Guerrilha do Araguaia, movimento que respondeu pelo massacre de militantes do PCdoB que pretendiam uma revolução de base camponesa a partir do norte do País, promovendo a derrocada da ditadura militar no Brasil (1964-1985). Trata do trabalho de memória que opera sobre o arquivo, constituindo-se a literatura também como arquivo, servindo, pois, para a produção de sentidos para o passado recente do país. São aqui analisadas parte das produções que a tematizam, com mais atenção o romance de Guiomar de Grammont, *Palavras cruzadas*. Com um texto que tem como principal característica a explicitação da polifonia, a autora parece pretender construir um quadro mais objetivo dos acontecimentos, sancionando os dois lados envolvidos no confronto. Arregimentando diferentes vozes, acaba, por fim, por alinhar-se aos que condenam os sujeitos que atuaram na resistência política à ditadura.

**Palavras-chave:** Guerrilha do Araguaia. Polifonia. Literatura e história. Memória.

**Abstract:** This article deals with fictional texts that thematize the Guerrilha do Araguaia, a movement that responded for the massacre of PCdoB militants who intended a peasant-based revolution from the north of the country, promoting the overthrow of the military dictatorship in Brazil (1964-1985). It deals with the work of memory that operates on the archive, constituting literature also as an archive, serving, therefore, for the production of meanings for the country's recent past. Part of the productions that thematize it are analyzed here, with more attention being paid to Guiomar de Grammont's novel, *Palavras Cruzadas*. With a text whose main characteristic is the explanation of polyphony, the author seems to intend to build a more objective picture of the events, sanctioning the two sides involved in the confrontation. Bringing together different voices, it ends up, finally, aligning itself with those who condemn the subjects who acted in the political resistance to the dictatorship.

**Keywords:** Guerrilha do Araguaia. Polyphony. Literature and history. Memory.

<sup>1</sup> Doutora em Letras pela Universidade Federal Fluminense (UFF), docente do Curso de Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras: Ensino de Língua e Literatura (PPGL) e do Mestrado Profissional em Letras em Rede Nacional (ProfLetras), da Universidade Federal do Norte de Tocantins (UFNT). Bolsista Produtividade em Pesquisa 2 do CNPq.. E-mail: luiza.to@uft.edu.br

Essa guerra foi uma mancha na história do Brasil, Sofia, mas sobretudo pela estupidez, pela inutilidade de tudo. Um punhado de jovens que se enfiam no campo, num país desse tamanho, sonhando em mudar o mundo...

Guiomar de Grammont, *Palavras cruzadas*

## INTRODUÇÃO

Neste trabalho, apresentamos uma análise sobre o romance *Palavras cruzadas*, de Guiomar de Grammont (2015), produção ficcional sobre a Guerrilha do Araguaia, objeto de investigação de que temos nos ocupado nos últimos anos.

Não sou a única a olhar com desconfiança para esse romance em função da posição que assume esse enunciador polifônico, cuja escolha parece remeter a um desejo de não buscar comprometer-se com qualquer dos lados da narrativa de um acontecimento histórico e político, ecoando vozes de diferentes atores e pontos de vista. Como explicita desde o título, encontramos ali o cruzamento de palavras, de discursos, de perspectivas.

Perfazendo o percurso trazido pelo narrador a partir das buscas da personagem Sofia sobre o paradeiro do irmão Leonardo, o leitor vai sendo conduzido a resolver, com as revelações que aos poucos se apresentam, um quebra-cabeças, (re)organizando sentidos sobre o passado recente do país, aquele que envolve os anos de chumbo e os movimentos armados de luta contra a ditadura.

Como contabiliza Staudt, a propósito do caráter polifônico do texto, “Cerca de 80 páginas do romance, ou seja, 35% da narrativa são compostos por diários de guerrilheiros, os quais aparecem dispersos ao longo do texto” (STAUDT, 2020, p. 86). O romance, aliás, inicia-se com aspas, explicitando tratar-se de uma citação direta, pouco entrecortada pela voz do narrador que fala das impressões afetantes do relato no momento da leitura de um diário pela personagem Sofia. Essa fórmula segue pouco inalterada até o décimo primeiro capítulo. Some-se a isso as falas dos outros personagens, relatos e cartas, cada qual deixando-se atravessar de modo não tão marcado o cruzamento com discursos sobre a memória relativa à história recente do país.

Encontro em Costa (2016) argumentos que corroboram minhas impressões de leitura quanto ao reconhecimento de uma opção revisionista, que, conforme o autor, atua na direção de duas forças: a de conciliação e a de reconciliação. A conciliação confirma o projeto de anistia ampla, geral e irrestrita aos perseguidos políticos, como uma espécie de perdão apressado para os que estavam exilados e presos e, simultaneamente, para os militares que se livrariam de processos com relação aos

atos cometidos no período de exceção<sup>2</sup>. Concilia os dois lados em confronto, os que submeteram o país a uma ditadura e os que lutaram contra ela, partindo do pressuposto de que ambos se exaltaram e que tudo deva ser esquecido em nome do esforço de retomada de tempos democráticos. Justifica-se pelo “desarmamento dos espíritos”, em nome da “coexistência” e do “encontro”, como ressalta o texto da lei de 1979:

A anistia é um ato unilateral de Poder, mas pressupõe, para cumprir sua destinação política, haja, na divergência que não se desfaz, antes se reafirma pela liberdade, o desarmamento dos espíritos pela convicção da indispensabilidade da coexistência democrática.

A anistia reabre o campo de ação política, enseja o encontro, reúne e congrega para a construção do futuro e vem na hora certa. (WESTIN, 2019, s/p)

A partir da proposta conciliatória, abre-se a possibilidade da reconciliação, que cria uma imagem positiva dos anos ditatoriais, que passa a ser compreendida como solução razoável para o momento presente: “O que era para ser posto em constante discussão crítica, a fim de que nunca mais se repetisse, retorna com força ainda maior e encontra nos diversos setores da sociedade elevado grau de aceitação” (COSTA, 2016, p. 39-40). Os acontecimentos recentes de 2021 conformam essa direção. Não se trata, pois, de uma enunciação inocente.

Conta-se que, quando cai o muro, o sujeito que estava em cima do muro tende a cair sempre para a direita. Já ouvi também que o muro tem dono e o dono é o diabo. A literatura tem partido? Pode ser julgada a partir de uma dimensão ética? Sem pretender responder diretamente a essas questões, objetivamos neste trabalho refletir sobre os sentidos que constroem sobre a resistência política produções ficcionais mais recentes e que tematizam a Guerrilha do Araguaia, com especial atenção ao texto de Grammont.

## LITERATURA COMO ARQUIVO

Conforme argumenta Eurídice Figueiredo (2017), a literatura brasileira constitui um arquivo da ditadura, na contramão dos interesses que concorrem para um oportuno esquecimento. Este se dá sob duas ordens. De um lado, encontra-se o esquecimento de caráter individual, atrelado ao trauma que, no caso em questão, acomete sujeitos vítimas da crueldade e da violência produzidas pelos agentes de Estado. Do outro, há o esquecimento coletivo, advindo “do desejo ou necessidade de um

<sup>2</sup> A Lei da Anistia, assinada pelo general presidente João Baptista Figueiredo em 28 de agosto de 1979, seria discutida e aprovada em três semanas.

grupo social de querer esquecer ou denegar o acontecido. A denegação é uma dupla negação: afirma que não aconteceu aquilo que efetivamente ocorreu” (FIGUEIREDO, 2017, p. 29).

No que diz respeito à Guerrilha do Araguaia, esse esquecimento coletivo fez parte de um bem-sucedido projeto por parte do governo que temia que surgissem outros focos de resistência, o que, conforme Jacob Gorender, fez com que fosse “abafada e escondida como vício nefando”, ocultada “na treva cósmica” (GORENDER, 2014, p. 240). Como consequência, conforme o autor, “foi como se a guerrilha não existisse para o povo brasileiro” (GORENDER, 2014, p. 241).

Para além da censura imposta aos veículos de comunicação<sup>3</sup>, concorreu para esse obscurecimento uma série de causas. Dentre elas, ressaltamos o próprio massacre dos militantes comunistas, com a até hoje indeterminação sobre o paradeiro de seus restos mortais; a prisão e a tortura dos sobreviventes; a violência contra indígenas, camponeses e camponesas do Araguaia (SILVA; REIS, 2021); a permanência da presença ostensiva de militares e informantes na região; o poder exercido no interior paraense por um dos envolvidos no massacre, o chamado major Curió, cujo prestígio e influência nos anos seguintes lhe outorgaram inclusive o nome de uma cidade no interior paraense, Curionópolis.

182

Como se pode bem acompanhar pelos acontecimentos que atravessam o Brasil dos últimos anos, o esquecimento coletivo, a que se soma a criação de narrativas que idealizam o período ditatorial e elegem torturadores como heróis, em muito tem contribuído para o caos político que temos vivido e faz com que uma ruptura democrática se assanhe como possível num horizonte próximo. Nesse sentido, defende Figueiredo:

Todo livro – ficção ou depoimento –, todo filme – documentário ou ficcional –, toda obra de arte ou projeto museológico que contribua para a reflexão sobre os anos de chumbo no Brasil tem um enorme valor porque não se pode esquecer o que foi perpetrado, é preciso render tributo àqueles que lutaram pela utopia de um país mais justo e mais democrático. (FIGUEIREDO, 2017, p. 35)

Figueiredo faz, então, um esforço de reunir e analisar a produção literária que se dedica a essa temática, na medida em que age contra o silenciamento, o apagamento, a negação. Além disso, ela possibilita “render tributo” a determinados atores sociais, envolvidos em diferentes movimentos de resistência democrática. A questão que trazemos está relacionada justamente aos atores eleitos pela literatura que dá testemunho de que a ditadura aconteceu. De que sujeitos e de que narrativas essa

<sup>3</sup> Gorender (2014) chama a atenção para as exceções dos furos trazidos pelos jornais *Estado de São Paulo* e *Jornal da Tarde*, em 1972, a que se seguiu completo silêncio na imprensa.

produção se ocupa? Que sentidos essa literatura vai, então, produzindo sobre o passado? Com que versões se compromete?

Como podemos observar pela fala de Marcos, um dos personagens do romance de Grammont na citação que trouxemos como epígrafe, nem toda literatura que se volta para esse trabalho de memória parece “render tributo àqueles que lutaram pela utopia de um país mais justo e mais democrático” e o que Figueiredo reconhece como “utopia” pode ser traduzido na voz desse e outros personagens da escritora mineira como ingenuidade e estupidez.

Para nós, mediante um projeto polifônico, enuncia-se uma posição política muito bem definida e que ganha corpo pelas escolhas enunciativas a que Grammont recorre. Mais do que embaralhar vozes numa estratégia que remete a uma opção de ordem literária de construção de um narrador fragilizado, também ele montando precariamente um quebra-cabeças, pensamos que sua perspectiva serve para dar legitimidade a ações militares enquanto sanciona desdenhosamente da resistência. A terceira via que parece buscar como meio para narrar com o devido distanciamento serve, por fim, para relativizar os crimes cometidos pelo regime militar, abrindo caminhos para o discurso de reconciliação com a ditadura.

Diferentemente de produções que emergiram ainda no contexto da ditadura, produzida por sujeitos que estavam diretamente envolvidos com a militância democrática, temos recentemente uma nova geração de obras que trabalha sobre os arquivos, constituindo-se ela também, como explica Figueiredo, como arquivo:

[...] escritores têm produzido todo tipo de texto, mas, sobretudo, narrativas, de cunho ficcional ou não ficcional, sobre os desmandos da ditadura. Esse material pode ser, também, considerado como arquivo, pois ele faz o inventário das feridas e das cicatrizes que as torturas e as mortes provocaram em milhares de brasileiros. (FIGUEIREDO, 2017, p. 45)

Ainda que optando pela ficção, a literatura agiria contra o silêncio estratégico dos militares que assaltaram o poder, revirando o passado, trazendo-o novamente à tona com seus traumas. Produzindo arquivo, pode ainda instaurar novos sentidos sobre o vivido.

## O QUE SE CONTA E O QUE NÃO SE DIZ

Pesquisando sobre a produção literária relativa à ditadura por parte de autores da região diretamente envolvida na guerrilha, norte do Tocantins, sul do Maranhão, sudoeste do Pará, observamos um quase silêncio. No Tocantins, aparece como traço em trabalhos de autores como Ângelo Bruno. Residente em Xambioá no período, em seu livro de memórias, *Duas pátrias, um só*

coração (2009), faz menções à presença ostensiva de militares, critica a perseguição a lideranças religiosas, mas não alude diretamente aos confrontos do Araguaia, embora dificilmente tenha deixado de testemunhar prisões e violência que se abateram sobre moradores.

Também autor de memórias, José Francisco da Silva Concesso registra em *Meu primeiro picolé* (2004) a operação ACISO (Ação Cívico Social), ação de cunho assistencialista empreendida por militares como estratégia de garantir um olhar favorável ao governo na região, praticamente ignorada pelo poder público. No caso, Concesso vê como pitoresca a reação de homens à campanha de vacinação contra febre-amarela, medrosos de que a vacina produzisse impotência. Não faz considerações sobre essa súbita presença militar, não acrescenta maiores considerações e julgamentos que explicitassem uma situação excepcional no então norte de Goiás.

Um dos principais autores do estado, Pedro Tierra (2019) elege a ficção para retomar a temática da ditadura. Tierra, pseudônimo de Hamilton Pereira da Silva, integrou a Aliança Libertadora Nacional (ALN), enfrentando como consequência a prisão e tortura entre 1972 e 1977. Seus primeiros poemas são escritos durante esse período, ainda na prisão. Em *Pesadelo* (2019), livro de contos, denuncia, dentre os temas, a tortura de presos políticos, a ação de traidores, o desaparecimento de uma das principais lideranças do campo em Goiás, José Porfírio. Atuando em outra frente de resistência, a ALN, o jovem Tierra estava longe de poder testemunhar o que acontecia no norte goiano, não havendo, ainda que pelo viés ficcional, também ali menção à guerrilha.

No Pará, encontramos o romance de Abílio Pacheco, *Em despropósito (mixórdia)* (2013) e *Crônicas do Araguaia*, de Janailson Macêdo (2015), ambos com trabalhos ficcionais que tematizam a Guerrilha, nenhum dos autores tendo vivido diretamente as ações da repressão militar nos anos 1970.

No romance de Pacheco, a guerrilha não é o acontecimento propriamente central, mas o massacre que vitimou dezenove sem-terra em Eldorado dos Carajás, no Pará, em 1996. Para o protagonista, Bartimário, a notícia do assassinato dos trabalhadores rurais não se constitui efetivamente um acontecimento, sentido do ponto de vista de efeitos reais sobre a compreensão política, a violência do latifúndio, a forte militarização da região. Herói praticamente indiferente ao que se sucede a sua volta, vê sua vida mudar porque, coincidentemente, a partir desse momento, começa a desvelar-se sua origem, pelas implicações de sua paternidade: já sabia que seu pai era um sujeito agressor e criminoso, que atemorizava pessoas com o poder de um coronel do século XIX, mas o que emergirá como revelação é que Irma, sua companheira, é também sua irmã.

Se tem uma posição secundária como tema, o que o romance de Pacheco traz sobre a Guerrilha é a noção de continuidade de uma lógica das relações de poder e violência na região. O próprio pai do narrador, Bartimário, teria participado na ação contra os militantes do PCdoB:

Meu pai era um bandido. Durante a Guerrilha, apoiou morte de terrorista, ajudou polícia, matou para ter as posses que acumulou, violentou camponesas, fez abigeatos, assistia às torturas comprazendo-se como Boilesen<sup>4</sup>, ajudava a dar fim no que restava das cabeças de papagaio. (PACHECO, 2013, p. 58).

Aqui e ali os personagens, nesse romance também polifônico, fazem leituras que unem os dois acontecimentos, em muitos casos, gente comum que vê a morte dos sem-terra como justa, tomando partido das forças militares:

[...] o taxista comentou a ação policial, dizia ter sido bem feito, fora pouco ainda, mas já era uma lição, eles aprendessem a não mexer no alheio... [...] Aposentado não sei de que força, dizia, no seu tempo ser mesmo bom. Nós não ficaríamos presos em trânsito por causa de manifestação alguma e a missão do 100 não teria ocorrido. Muito à surdina tudo se resolvia. (PACHECO, 2013, p. 36)

Pacheco registra nessas falas o imaginário social sobre a ditadura, a adesão dos que ainda a reverenciam, a despeito da violência que se abateu sobre os moradores da região e seus efeitos ainda presentes, reverberando no assassinato de trabalhadores e lideranças sindicais.

A polifonia também caracteriza o livro de contos de Janailson Macêdo. Como relata em entrevista (SANTOS *et al.*, 2020), Macêdo, nascido em 1987, não poderia ser testemunha de acontecimentos relativos à ditadura. Também não se vale para a escrita romanesca de memórias de familiares que tivessem sofrido diretamente no período. Em suas narrativas de natureza ficcional recupera, contudo, narrativas que atravessam a memória de camponeses e camponesas, vítimas do regime militar. Como historiador recém-chegado a Marabá, seu contato com a memória da guerrilha se dá a partir da participação em audiências da Comissão Nacional da Verdade: “Essas situações ficcionais, permitiram *links*, pontes com situações reais, contextos reais de violência exacerbada no século 20 e muito marcadas também pelo próprio autoritarismo, impacto desse autoritarismo junto as populações camponesas, sobretudo” (SANTOS *et al.*, 2020, p. 446).

Um dos mais reverenciados autores do Norte, manauara de descendência libanesa, Milton Hatoum publicou dois de seus mais novos romances e que tratam diretamente da ditadura, *A noite da espera* (2017) e *Pontos de fuga* (2019), ambos compondo o projeto de uma trilogia inacabada. Seguindo os passos do personagem Martim, cada vez mais angustiado e fragilizado pela falta de informações a respeito de sua mãe, a narrativa vai acompanhando o acirramento do regime ditatorial,

<sup>4</sup> O próprio Pacheco nos explica a referência a um dos empresários que teriam financiado a ditadura brasileira.

passando por Brasília, São Paulo e, por fim, Paris, onde se dá o exílio. Hatoum parece refazer os passos de sua própria trajetória pessoal nos anos de chumbo e, por isso mesmo, sem trazer elementos relativos à ditadura no Norte, sobre o que se desvelava então no Brasil profundo. Como estratégia do PCdoB, o projeto de uma revolução de base camponesa a ser iniciada pela região deveria ser antes de tudo guardada em segredo; depois, com o massacre empreendido pelas forças militares, deveria ser abafada. Se Hatoum testemunhou o período, foi por outros caminhos e lugares e só por um trabalho sobre os arquivos é que poderia mais de perto tematizar uma Guerrilha de que esteve totalmente ausente.

Resultariam ainda de um trabalho sobre os arquivos *Azul Corvo*, de Adriana Lisboa (2010), e *Palavras Cruzadas*, de Guiomar de Grammont. Conforme Figueiredo, comparando esses trabalhos com o de Liliane Haag Brum, *Antes do passado*, “são romances sem referência, nem no texto, nem no paratexto, ao fato de as autoras terem qualquer parentesco com os mortos ou desaparecidos do Araguaia” (FIGUEIREDO, 2017, p. 91).

Nesse nosso levantamento inicial, reconhecemos três processos: o da memória que opera por triagem e exclui o que não se faz afetante para o enunciador – a ditadura não interessa como tema, como vemos nos livros de Concesso e Bruno, que muito brevemente a tangenciam; o da memória da resistência por atores que a viveram diretamente e sofreram suas consequências, mas que não deram notícia da Guerrilha por abordarem-na a partir de outra geografia, como em Hatoum e Tierra; o da memória construída pelo trabalho com o arquivo, nas obras de Macedo, Pacheco, Lisboa e Grammont.

A Guerrilha vai, então, ganhar destaque na narrativa de autores que se comprometem, de algum modo, com a narrativa histórica sobre a ditadura, mas que não guardam nem parentesco com as vítimas, não foram testemunhas diretas, não vivem ou viveram na região.

Há ainda o romance do militar da Aeronáutica Pedro Corrêa Cabral (1993) que participara como membro das forças de repressão no Araguaia. Não é nosso foco de interesse levar em conta uma narrativa que legitima as ações da ditadura e vê como inevitável o uso da violência e da intimidação, inclusive a que se abate sobre camponeses que estariam longe de uma militância política que compromettesse a estabilidade do governo:

Bem, como vocês estão vendo, o quadro geral não está lá muito favorável a nós. A cada dia a população vem ficando mais hostil ao governo, em função não apenas do trabalho de subversão, mas também pelas próprias condições da região. A pobreza, os problemas de grilagem e de propriedade de terras, a exploração dos donos de castanhas que, em alguns casos, praticam o trabalho escravo, a carência e a omissão das instituições federais, estaduais e municipais, tudo isso contribui para se chegar à situação de caos social que temos que enfrentar. Entretanto, não podemos esquecer que estamos numa guerra. Não será agora que iremos consertar os erros do passado,

bancando os bonzinhos. Na área da Transamazônica, o governo já está criando núcleos rurais e providenciando o assentamento de colonos, mas é um trabalho lento e de longo prazo. Não é, pois, o caso de se pensar em operação Aciso (Ação Cívico-Social). Precisamos de resultados imediatos. Assim, o planejamento de conquista da população está baseado no uso da força e da intimidação. Não pode ser de outra maneira. (CABRAL, 1993, p. 79-80)

Registramos, porém, que uma das poucas obras que testemunham os acontecimentos do Araguaia se faz por um militar, enquanto os militantes sobreviventes, camponeses e indígenas não tenham conseguido registrar na literatura sua visão sobre os fatos, ainda que suas vozes ecoem em registros de segunda mão, reorganizados e alinhados por outros enunciadores.

Como assume nos agradecimentos, para composição de seu romance, Grammont recorrerá a diferentes trabalhos acadêmicos, consultando especialistas da temática da Guerrilha como Lucas Figueiredo e Paulo Markun. Na relação dos autores a quem recorre e agradece, consta Hugo Studart, de cuja banca de doutorado teria participado como avaliadora. Studart Corrêa é autor de *Borboletas e lobisomens* (2018), que chegou a ser indicado ao Prêmio Jabuti e que, pretensamente, visava a trazer informações ocultas sobre a Guerrilha. Filho de um militar da Aeronáutica, que participou das ações no período, declara ter tido acesso a documentos sigilosos e buscar, com sua narrativa, desfazer o “maniqueísmo vulgar” sobre os acontecimentos no Araguaia (TRIGO, 2018, s/p). Historiador que não revela suas fontes, emerge na imprensa que faz estardalhaço com seu livro que “revela segredos incômodos” (TRIGO, 2018, s/p). Grammont assume, ali, no paratexto, de onde emerge possivelmente a voz mais presente, a organizar a sua enunciação no romance.

## TESTEMUNHO E MEMÓRIA

Antes de nos apressarmos para caracterizar um ou outro texto como pertencente ao gênero testemunho, no sentido que lhe dão pesquisadores europeus ao tratarem de produções relativas a guerras e extermínios que atravessaram o século XX, interessou-nos considerar aspectos que poderiam nos ajudar a ler a produção brasileira que, de algum modo, ocupa-se de testemunhar a ditadura. Nesse percurso, recorreremos aqui a autores como Walter Benjamin (2012), Tzvetan Todorov (2017) e François Rastier (2010).

Conforme explicita Primo Levi, sobrevivente de um campo de concentração nazista, testemunhar se impunha como uma obrigatoriedade de ordem moral para honrar aqueles que já não poderiam fazê-lo por estarem mortos. Seria, pois, um dever da memória. Essa obrigatoriedade se explicita em *Témoins*, de Jean Norton Cru (2006), com relação aos relatos de soldados que retornaram

das trincheiras da I Guerra Mundial. Longe da grandiloquência das narrativas épicas sobre as guerras, o que os soldados deveriam contar a partir da experiência nos campos de batalha e em tom modesto é sobre o caráter feio, sujo e perverso da guerra, mediante o qual não há propriamente vencedores, nem heróis.

Conforme registra Benjamin, porém, apesar do compromisso, nem todos conseguiram narrar o vivido:

Não se notou, ao final da guerra, que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha; não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável? E o que se derramou dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. (BENJAMIN, 2012, p. 214)

Benjamin salienta dois aspectos importantes: o primeiro é o silêncio ou a precariedade dos relatos dos combatentes, fragilizados demais para narrar; o segundo é que se segue uma quantidade de produções que não guardam mais correspondência com o que se dizia ao voltar da guerra. No primeiro caso, a literatura de testemunho não guardará relação com a narrativa heroica, o que fará com que, conforme Rastier (2010), não alcance tanto interesse por parte de leitores, mais afeitos à ficção. No segundo caso, a ficção se afasta da experiência, não serve de testemunho, para retomar velhos *topoi* literários.

A esse respeito, escreve Rastier:

Demorou quarenta anos para que a tradução francesa do testemunho de Levi fosse lançada, em 1987. Em contrapartida, *La Vingt-cinquième heure*, romance do romeno Constantin Virgil Gheorghiu, mal concluído foi traduzido em francês, prefaciado por Gabriel Marcel, celebrado pela crítica desde seu lançamento em 1949; ultrapassava as 200.000 cópias em 1954, quando se percebeu que Gheorghiu fora um jornalista colaborador dos nazistas na Frente Oriental. (RASTIER, 2010, s/p)

O heroísmo que se espera reconhecer na narrativa do combatente é uma das questões tratadas por Todorov em *Diante do extremo*. Ali Todorov retoma relatos de Marek Edelman, que, embora tenha participado como uma das lideranças no levante dos judeus no Gueto de Varsóvia (1943), é incapaz de “compor uma narrativa verdadeiramente heroica”. Como registra sua entrevistadora, Hanna Krall, Edelman não vai explicitar o “ódio ao inimigo, a exaltação de si (o patético), o tom superlativo (o grito)”. O sujeito “prefere contar as coisas exatamente como se lembra delas, e não segundo as regras da narrativa heroica” (TODOROV, 2017, p. 26, 27, 28).

Partimos dessas reflexões para pensar o lugar que a ficção alcança no trato com tema da ditadura civil-militar brasileira. Se a primeira geração da produção se fazia por sujeitos diretamente envolvidos com os acontecimentos históricos, aproximando-se do que se compreende como literatura

de testemunho, é agora a ficção e o trabalho com o arquivo que parece ganhar evidência, sobretudo quando estão ausentes produções de natureza testemunhal, porque os sujeitos diretamente implicados não encontraram condições de narrar, seja pelo trauma, seja pela permanência dos elementos de intimidação e coerção na região em que vivem, seja até pela pouca familiaridade com a escrita literária. No lugar do *superste*, entraria em cena o autor (FIGUEIREDO, 2017).

No caso de Grammont, trata-se de um autor com gosto por narrativa de peripécias múltiplas que, ora aproximam, ora afastam a personagem Sofia da conjunção com a verdade. A verdade se mostra, sempre por partes, fragmentos, para de novo parecer esconder-se definitiva, seja pelas interdições ao acesso dos registros oficiais, seja pela culpa dos sujeitos, seja pela própria ação do tempo.

O caráter ficcional acaba por resvalar no desrespeito à própria verossimilhança, como no caso da possibilidade de escrita e preservação de diários produzidos por militantes do PCdoB em situações improváveis.

## MUITAS VOZES

Em *Azul corvo*, a narrativa chega pela voz de um personagem fictício, Fernando, que sobreviveu por ter fugido do confronto, abandonando seus companheiros no Araguaia. Não alcança status de herói, como personagem fragilizado pela culpa da deserção. Se sobrevive, é para pouco contar. Reconhecemos ali muito da pesquisa histórica que faz com que passagens do romance se aproximem em demasia do tom e dos relatos de jornalistas e pesquisadores que historicizam a Guerrilha. Quem narra sobre o que lá ocorreu não é, portanto, propriamente Fernando, atendendo à necessidade da jovem Evangelina de compreender sobre seu passado, mas o relato histórico que parece falar por si mesmo, repetindo o que se tornou consensual do ponto de vista historiográfico. Fiel a essa perspectiva, são relacionados atores como Oswaldão, João Amazonas, Elza Monerat, assim como vemos referências a sucessão de ações militares na região: as operações ACISO, Papagaio, Sucuri e Marajoara.

Em Grammont, esses atores diretamente implicados na Guerrilha não são sempre nomeados pelos muitos sujeitos que emprestam sua voz ao relato polifônico. Assim, sem aludir explicitamente ao líder Oswaldão, denominado no texto como “chefe” do acampamento, ou “comandante”, Grammont irá figurativizá-lo, por fim, como quase que como um anti-sujeito, de temperamento

autoritário, que impõe uma disciplina militar aos companheiros, sem considerar as diferenças entre homens e mulheres:

Treinei como carregar um companheiro ferido. Consigo fazer apenas poucos metros, meu pescoço lateja. Não é fácil ser tratada de igual para igual, como os companheiros homens. Não adianta, não temos os mesmos músculos, por isso precisamos nos esforçar em dobro, e aí de quem reclama, o chefe nos vigia e distribui mais trabalho aos que julga menos capazes. (GRAMMONT, 2015, p. 93)

Quando a narradora do diário encontrado por Sofia fala do inconveniente trazido pela gravidez, a situação se torna ainda mais temerosa, a depender das decisões dos chefes sobre a possibilidade de aborto ou a partida da personagem do acampamento.

Carente de informações sobre o paradeiro do irmão, Sofia começa a compreender os fatos a partir do que lê em diários de dois guerrilheiros, o irmão Leonardo e da companheira Mariana, assim como pela escuta de camponeses do Araguaia, alguns dos quais atuaram, mediante coerção, como adjuvantes dos militares na caça aos comunistas. A posição de manter-se longe da idealização dos militantes do PCdoB vai trazer ainda vozes que têm sua história no campo da disputa pelos sentidos. Grammont cita a “guerra suja” expressão atribuída ao então ministro da educação, Jarbas Passarinho, marcando com aspas a citação: “uma guerra suja dos dois lados” (GRAMMONT, 2015, p. 65). A narrativa seguiria, portanto, o projeto apontado pelo editor da jornalista Sofia:

Queremos um retrato da Guerrilha do Araguaia sem retoques, nem heroísmos – disse o editor. – Foi uma guerra suja. Além de terem matado muitos soldados em emboscadas, os guerrilheiros cometeram inúmeras atrocidades, fizeram justiça com as próprias mãos, executaram pessoas do lugar em atos que eles próprios definiram como criminosos. Julgavam-se deuses, eram senhores do bem e do mal e se sentiam mais poderosos ainda, ali, entre pessoas humildes e analfabetas. (GRAMMONT, 2015, p. 63)

Se pretendia um retrato justo, observe-se que, na fala do referido editor, há muito mais condenações aos guerrilheiros que menção às atrocidades dos militares. Estas estarão, obviamente presentes ao longo do romance, mas essa dupla posição do enunciador de pretender assumir diferentes ângulos a partir de tantas vozes parece mais absolver a ditadura que condená-la. Mesmo Leonardo, que morrerá no Araguaia e também organiza relatos em inverossímil diário enquanto padece de fome, malária e foge dos militares, questiona suas opções políticas, como no trecho em que rememora os versos de uma canção dos guerrilheiros:

Nessa parte, sempre a memória me falhava, e não havia meio de recordar, porque a noite fechada sobre mim parecia uma provação interminável. Agora, escondido, quando o desânimo se abate sobre mim, o ufanismo ingênuo desses versos parece queimar na minha garganta, tenho dificuldades de balbuciá-los. (GRAMMONT, 2015, p. 20)

Grammont, já à devida distância das razões que levaram estudantes à resistência armada na luta pela democracia, toma, afinal sua posição. Como registra o narrador a respeito da posição dos estudantes na geração posterior, a dos anos 80, “a luta armada era um episódio recente e romântico: viver na clandestinidade, enfrentar a perseguição policial e ter a consciência protegida por um ideal” (GRAMMONT, 2015, p. 85). Não encontramos no texto propriamente os fatos que levaram estudantes à luta. A ditadura não é avaliada, mas quem a combateu. Parece fácil assumir o papel de destinador sancionador, quando o tempo conta com o silêncio e avolumam-se narrativas paralelas por parte de atores que mataram jovens que supostamente ameaçavam o país com o comunismo. Se o disfarça, com seu intrincado jogo polifônico, não o faz tão bem quanto poderia.

Até onde Sofia conseguia perceber, por mais que tanto os grupos de esquerda quanto os militares se esforçassem para valorizar o dito “heroísmo” de seus combatentes e para afastar a responsabilidade pelas atrocidades cometidas, em momento algum teria havido, de fato, algum combate significativo. Então, o que tinha sido aquele movimento? (GRAMMONT, 2015, p. 67)

Sofia descobre em conversa com um ex-companheiro de Leonardo, então político, que, antes de partir para o interior do Pará, o irmão, participara da condenação de um companheiro à morte pelo Tribunal Revolucionário. O irmão não é, pois, o herói imaginado e, como vai concluindo, não houve heroísmo de parte alguma. “O comunismo era um conto de fadas? [...] Leonardo descrevia a luta na Sierra Maestre como se tivesse presenciado tudo” (GRAMMONT, 2015, p. 51).

Como argumenta Rastier, analisando a literatura referente à Shoah, haveria uma tendência de dar mais confiabilidade ao narrador algoz do que à vítima. Enquanto as testemunhas têm sua credibilidade contestada, ao algoz se atribui a condição de melhor sabe relatar sobre a verdade dos fatos:

Hoje, parece ser apreciado que os algozes roubem o show das vítimas. Encontram-se historiadores para explorar essa corrente midiática. Em um relato favorável a *Bienveillantes*, um deles escreve: “Os leitores são fascinados porque se sentem que, se quiserem compreender os massacres, as atrocidades, devem passar pelo discurso dos algozes, não pelo das vítimas, inocentes por definição”. (RASTIER, 2010, s/p)

Grammont elege tratar da Guerrilha pela narrativa de uma irmã que vai em busca de informações sobre o irmão comunista desaparecido. Em princípio, toma partido, pois, da percepção das vítimas. Embora se valha, na perspectiva ficcional, das vozes dos que foram vitimados pela ditadura – a do irmão que registra um diário, a da sua companheira que escreve outro, as dos camponeses que narram o que viveram –, reorganiza tudo pelo viés de Sofia, a personagem que quer encontrar a verdade e que vai ponderando sobre o que descobre. É ela quem dá a palavra final,

analisando o que lhe chega às mãos. Grammont, assim, organiza a narrativa sob o viés da sanção e, como enunciador, arregimenta o vozerio, assumindo, afinal, seu lado na história.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para pesquisadores como Sheila Staudt, o romance de Grammont faz um trabalho “magistral”, valorizando euforicamente a “representação de mulheres na narrativa”, como “símbolo de resistência” (STAUDT, 2020, p. 85, 109). Também Staudt recorre a Studart Corrêa, em seu trabalho analítico. Eurídice Figueiredo (2017) destaca a atenção dada pela autora a diferentes atores sociais no Araguaia, seguindo múltiplos caminhos de investigação, assim como ressalta a denúncia de fatos como o sequestro de crianças pela ditadura brasileira, a ganhar efetivo impacto com a publicação do jornalista Eduardo Reina (2019). É esse, de fato, o que se ressalta como qualidade, porque implica a presença de vozes de atores sociais apagados em narrativas históricas sobre a Guerrilha.

É bem possível que nosso olhar possa ser enviesado demais sobre *Palavras cruzadas*, vendo fantasmas onde não existem. Talvez seja porque não é um bom momento para relativizar certas posições nos relatos da nossa história e por reconhecermos que ressoa, ao final, a visão dos algozes, dos que lançaram o país numa longa e cruel ditadura. Há, por fim, um desrespeito contra a memória dos que lutaram pela democracia e que tombaram nessa luta. Como dizíamos no início de nosso texto, não é possível preconizar uma neutralidade, um distanciamento de quem avalia tudo de cima do muro. O muro, aliás, já tem dono e, se cair, cairá de novo sobre nós.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BRUNO, A. **Duas pátrias, um só coração**. Araguaína, TO: FACDO, 2009.

CABRAL, P. C. **Xambioá**: guerrilha no Araguaia – novela baseada em fatos reais. Rio de Janeiro: Record, 1993.

CONCESSO, J. F. S. **Meu primeiro picolé**: crônicas, contos e ensaios. Gurupi, TO: Edições AGL, 2004.

GOSTA, Ficção e guerrilha do Araguaia: elementos revisionistas no romance palavras cruzadas, de Guiomar de Grammont. **Memória e Autoritarismo**, Cascavel, n. 16, p. 35-48, 2016.

- CRU, J. N. **Témoins**. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2006.
- FIGUEIREDO, E. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.
- GORENDER, J. **Combate nas trevas**. 5. ed. São Paulo: Expressão Popular; Fundação Perseu Abramo, 2014.
- GRAMMONT, G. **Palavras cruzadas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.
- LEVI, P. **É isto um homem?** Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LISBOA, A. **Azul corvo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- MACÊDO, J. **Crônicas do Araguaia**. Marabá, PA: Edições do Autor, 2015.
- PACHECO, A. **Em despropósito (mixórdia)**. Belém: LiteraCidade, 2013.
- RASTIER, F. Témoignages inadmissibles. **Littérature**, n. 159, p. 108-129, 2010. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-litterature-2010-3-page-108.htm>. Acesso em 20 jan. 2020.
- REINA, E. **Cativeiro sem fim: as histórias dos bebês, crianças e adolescentes sequestrados pela ditadura militar no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2019.
- SANTOS, J. S.; LUIZ, J. M.; SILVA, L. H. O.; FIGUEIREDO, C. A. S. Crônicas do Araguaia: entrevista com o escritor e pesquisador Janailson Macedo. **Revista EntreLetras (Araguaína)**, v. 11, n. 1, p. 440-451, 2020.
- SILVA, L. H. O. Ecos de la ditadura en las memorias de Angelo Bruno. **Escritas, Revista do Curso de História**, v. 12, n. 2, p. 230-256, 2020.
- SILVA, L. H. O.; REIS, N. V. Narrativas de mulheres camponesas no Araguaia: acontecimento e memória. **Revista Rascunhos Culturais**, UFMS, v. 12, n. 23, p. 8-28, 2021.
- STAUD, S. K. Memórias de uma “guerra suja” em Palavras cruzadas, de Guiomar de Grammont. In: GOMES, G. M. (Org.). **Narrativas brasileiras contemporâneas: memórias da repressão**. Porto Alegre: Polifonia, 2020, p. 85-110.
- STUDART, H. **Borboletas e lobisomens: vidas, sonhos e mortes dos guerrilheiros do Araguaia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2018.
- TIERRA, Pedro. **Pesadelo: narrativas dos anos de chumbo**. São Paulo: Autonomia Literária; Fundação Perseu Abramo, 2019.
- TRIGO, Luciano. Livro-reportagem revela segredos incômodos sobre a guerrilha do Araguaia. **G1, Pop & Arte**, 22 jul. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/blog/luciano-trigo/post/2018/07/22/livro-reportagem-revela-segredos-incomodos-sobre-a-guerrilha-do-araguaia.ghtml> Acesso em 14 out. 2021.

WESTIN, R. **Há 40 anos, a Lei da Anistia preparou caminho para o fim da ditadura.** Senado Federal, Arquivo S, ed. 59, Ditadura Militar, 05 ago. 2019. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/ha-40-anos-lei-de-anistia-preparou-caminho-para-fim-da-ditadura> Acesso em 12 out. 2021.



Esta obra possui uma Licença

[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/13505>  
<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v16i27.13505>

Submissão: 14/11/2021 | Aprovação: 08/04/2022



Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | V. 16 | N. 27 | Dez, 2022, pp. 195-203.



## O TEOR TESTEMUNHAL NA PEÇA TEATRAL “O ABAJUR LILÁS” DE PLÍNIO MARCOS

*THE TESTIMONIAL CONTENT IN THE THEATER PLAY “O ABAJUR LILÁS” BY PLÍNIO MARCOS*

Maria do Socorro Camelo SOUSA  

Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA)<sup>1</sup>

Abílio Pacheco de SOUZA  

Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA)<sup>2</sup>

**Resumo:** A peça teatral de Plínio Marcos “O abajur lilás” (1969) traz para a cena duas questões: a primeira, a subjugação da mulher representada nas personagens pela relação de poder junto às torturas psicológicas e físicas; a segunda, o contexto histórico da década de 1960 em que a peça foi escrita, com denúncias das atrocidades e o abuso de poder dos militares contra suas vítimas. Neste texto, analisaremos como o teor testemunhal vem representado nesse roteiro teatral. O dramaturgo ao escrever sua peça com elementos do testemunho, elabora o enunciado do outro, este outro é o oprimido, e por este ser tão normal a muitos é que este marginalizado se torna inspirador (DE MARCO, 2004). Afinal, não se pode pensar no oprimido apenas pela ótica de sua individualidade cultural, mas também pelo campo de suas experiências dos traumas vivenciados pelos regimes autoritários. (PACHECO, 2015). O testemunho acontece pela contemplação de um evento testemunhado, após este evento a testemunha reestrutura sua reflexão diante do fato e as probabilidades de representar. O testemunho nasce ainda pela compaixão e o medo a partir do horror marcado pela qual o oprimido viveu (SELIGMANN-SILVA, 2000). Observa-se que diante da violência vivida, as personagens da peça “O abajur lilás” tentam resistir a repressão, e essa, se apresenta com teor de denúncia ao silenciamento das (os) oprimidas (os).

**Palavras-chave:** Resistência; Teor testemunhal; Cena; Violência; Oprimidas (os).

**Abstract:** *The play by Plínio Marcos “O abajur lilás” (1969) brings to the scene two questions: the first, the subjugation of the woman represented in the characters by the power relationship together with psychological and physical torture; the second, the historical context of the 1960s in which the play was written, with denunciations of atrocities and the abuse of power by the military against its victims. In this text, we will analyze how the testimonial content is represented in this theatrical script. The playwright, when writing his play with elements of the testimony, elaborates the statement of the other, this other is the oppressed, and because this other is so normal to many, this marginalized becomes inspiring (DE MARCO, 2004). After all, one cannot think of the oppressed only from the perspective of their cultural individuality, but also from the field of their experiences of traumas experienced by authoritarian regimes. (PACHECO, 2015). Witnessing takes place through the contemplation of a witnessed event, after this event the witness restructures his reflection in the face of the fact and the probabilities of representing. The witness is still born out of compassion and fear from the marked horror by which the oppressed lived (SELIGMANN-SILVA, 2000). It is observed that in the face of the violence experienced, the characters of the play “O abajur lilás” try to resist repression, and this one present itself with a content of denunciation of the silencing of the oppressed.*

**Keywords:** Resistance; Testimonial content; Scene; Violence; oppressed

<sup>1</sup> Mestranda em Letras (POSLET) pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA). Professora e Arte Educadora pela SEMED/Marabá. *E-mail:* socorrocameluarteatreira@gmail.com

<sup>2</sup> Doutor em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária (UNICAMP), com estágio sanduíche na Universidade Livre de Berlin (Freie Universität Berlin). Professor de Literatura na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. *E-mail:* abiliopacheco@unifesspa.edu.br

## INTRODUÇÃO

A década de 1960 foi marcada pelo início da ditadura militar, que limitava o direito de expressão, principalmente no que diz respeito a política do país. E qualquer pessoa que questionasse os aspectos da vida atual, estes eram submetidos a fortes represarias, sendo esses considerados subversivos a ordem social e política.

A classe artística foi uma das muitas classes sociais que sofreu perseguições. Muitos artistas tiveram suas vidas dificultadas pela censura, uma ação prepotente ordenada pelo golpe militar. Das artes, o teatro foi o que mais sofreu repressões, pelo conteúdo que havia em seus roteiros teatrais. Os dramaturgos desta época escreviam seus roteiros denunciando os abusos de poder e as torturas, pelo qual eram submetidos todos aqueles que fossem contrários ao regime de exceção instalado no Brasil desde março de 1969. Um desses dramaturgos foi Plínio Marcos que trouxe em seus roteiros a tirania do regime militar, com base das experimentações do oprimido. (DE MARCO, 2004). A peça selecionada para esta apresentação é “O abajur lilás” (1969) de Plínio Pinheiro.

O roteiro teatral é curto. Tem apenas dois atos. Subdivididos em cinco quadros/ cenas, que giram em torno de cinco personagens: três prostitutas, um cafetão e um cupincha (o capanga do cafetão). O espaço cênico se limita a um mocó (quarto miserável de um bordel). Todo o enredo ocorre em um tempo de aproximadamente vinte e quatro horas. Mas o suficiente para testemunhar, as humilhações e torturas vividas por estas mulheres que vivem sobre um regime opressor.

O dramaturgo ao escrever sua peça com elementos do testemunho, elabora o enunciado do outro, este outro é o oprimido, e por este ser tão normal a muitos é que este marginalizado se torna inspirador (DE MARCO, 2004, p. 47). Afinal, não se pode pensar no oprimido apenas pela ótica de sua individualidade cultural, mas também pelo campo de suas experiências dos traumas vivenciados pelos regimes autoritários. (PACHECO, 2015, p.95).

O testemunho acontece pela outra palavra de um evento testemunhado, após este evento a testemunha reestrutura sua reflexão diante do fato e as probabilidades de representar (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 75), e nasce pela compaixão e o medo a partir do horror marcado pela qual o oprimido viveu. Este texto está organizado em três tópicos: a) O teatro de resistência: testemunhar para não silenciar; b) A violência na cena em dois atos: apontamentos e reflexões; c) o testemunho revelado na oração de Leninha. O foco aqui é trazer para o diálogo o teor testemunhal presente no roteiro teatral de Plínio Marcos, uma vez que, a escrita testemunhal é marcada pelo horror no qual o oprimido viveu, e aquele que traz para cena a violência vivida está levando o testemunho.

## O TEATRO DE RESISTÊNCIA: TESTEMUNHAR PARA NÃO SILENCIAR

Ao decorrer da história a arte teatral teve muitos representantes e muitos foram os períodos que essa perpassou. Foquemos no teatro brasileiro, especificamente na década de 1960, período que o Brasil deixou de ser democracia e passou a viver um momento ditatorial, período que trouxe para o Brasil um futuro incerto, marcado pela repressão, como pontua Figueiredo

O Brasil que surgia era um país dirigido pela corporação militar que agia efetivamente com o exercício de cercear e punir quem ousasse opor-se ao regime vigente, podemos dizer que era uma briga extremamente desigual, porém empunhada vigorosamente por um conjunto de atores políticos extremamente ecléticos: militantes de esquerda, estudantes, artistas e novos personagens que entravam em cena no pós-64.” (FIGUEIREDO, 2015, p11)

Como mencionado anteriormente a classe artística foi uma das muitas classes que sofreu perseguições, e tiveram suas vidas dificultadas pela censura, uma ação prepotente ordenada pelo golpe militar. Das artes, o teatro foi o que mais sofreu repressões pelo conteúdo que havia em seus roteiros teatrais, pois os dramaturgos desta época escreviam denunciando os abusos de poder e as torturas, a que eram submetidos todos aqueles que fossem contrário ao regime. Neste viés a dramaturgia deixou de ser só clássica e passou a ser mais realista e engajada, pois não bastava só fazer teatro, era preciso resistir, lutar e testemunhar.

Neste contexto, Bosi (2002) salienta que resistência no sentido mais intenso, se coloca em oposição a outra força, ou seja, resiste a força alheia. Afirma ainda que arte não é uma atividade que surja só pela força de vontade, esta aparece pelo que ele chama de potências do conhecimento.

A experiência dos artistas e o seu testemunho dizem, em geral, que a arte não é uma atividade que nasça da força de vontade. Esta vem depois. A arte teria a ver primariamente com as potências do conhecimento: a intuição, a imaginação, a percepção e a memória. (BOSI, 2002, p. 118)

O teatro por sua vez, resistiu ao período sombrio do regime militar, e os dramaturgos que nesse período se destacaram, apresentam em seus textos o teor testemunhal, de abusos provocados e executados pelo estado de exceção. Para representar esse ato de resistência destacamos o roteiro teatral “O Abajur Lilás”, de Plínio Marcos, que traz em seu conteúdo não só a marginalização da mulher, mas também, a representação das torturas da ditadura militar.

## A VIOLÊNCIA NA CENA EM DOIS ATOS: APONTAMENTOS E REFLEXÕES

A cortina se abre, entra em cena ... Essas<sup>3</sup> didascálias<sup>3</sup> é comum à maioria dos roteiros teatrais. É o anúncio de que o espetáculo vai iniciar, momento que o real e a ficção se entrecruzam, revelados nos corpos em cena.

Iniciemos aqui nossos diálogos com a rubrica que dá início a peça teatral “ O Abajur Lilás” de Plínio Marcos.

Primeiro Ato - Primeiro Quadro - (Ao abrir o pano, Dilma acaba de fechar a porta de saída, como se despedisse alguém. Volta contando a grana com expressão de desânimo, senta-se na cama e fica olhando o vazio. Está bem apagada. De repente, a porta é aberta de supetão. Dilma leva um grande susto. Entra Giro.) (MARCOS, 1969, p. 9)

Ao abrir o pano, o autor nos convida a mergulhar dentro de cenas, marcadas, pela marginalização dos sujeitos. As vozes daqueles que vivem em opressão, assim revelado na rubrica inicial, começam a ser reveladas. O testemunho brota em cada cena, e ele chega “como um resgate à voz do excluído” (DE MARCO, 2004, p.48).

O primeiro ato é marcado por cenas de violências verbais, psicológicas, presentes nos diálogos dos personagens, a lei do mais forte, a relação de poder do cafetão com as prostitutas.

GIRO - Otária! Eu tenho cobertura. Em mim, não pega nada. Tenho dinheiro, dinheiro. Bastante pra trombicar meio mundo. Se tu duvida, apronta o rolo. Apronta e deixa pra mim. Pego uma grana e arrumo tua cama. Mando te darem uma biaba e se tu ciscar, vai em cana, boboca. Vai dizer que tu não sabe que a corda sempre arrebenta do lado mais fraco? Eu guardo tudo que eu ganho por essas e outras. Se for preciso, nem me afobo. Mando botar pra quebrar. Ninguém vai me dar um devo. Muito menos tu e a tua amiga. (MARCOS, 1969, p. 14)

Giro é um opressor antagonico, pois tem plena consciência do que está fazendo e fica na defensiva, argumentando que não tinha outra forma, sendo esse caminho, a única saída (BOAL, 2013, p. 21). Um homem totalmente cínico que sempre usa de palavras brandas para justificar suas perversidades.

GIRO - Eu não sou mau. Tu me conhece e sabe que não sou. Claro que eu quero beliscar uma grana. Sou igual a todo mundo. Só tu e a Célia é que não são do batente. Não sei porque. Então eu falo mesmo. E é por bem que eu

<sup>3</sup> “Instruções dadas pelo autor a seus atores (teatro grego, por exemplo) para interpretar o texto dramático. Por extensão no emprego moderno: indicações cênicas” ou rubricas.” (PAVIS, 2008, p.96)

falo. Já passou pela tua moringa, se amanhã tu ou a tua amiga ficarem podres? (MARCOS, 1969, p.14)

Por outro lado, a personagem Dilma busca no filho a força para suportar todas as humilhações vivenciadas, no intuito de dar uma vida melhor para o filho e um dia este retribuir, tirando-a dessa vida escassa.

DILMA - Chega num tempo que tu funde a cuca. A gente tem que ter um troço pra se agarrar. Eu sei. Se eu não tivesse meu filho, já tinha feito um monte de besteiras. Eu era desse jeito antes de ter ele. Acho que até já tinha me matado. Só aguento a viração pelo meu filho. Vale a pena a dureza que eu encaro por ele. Um dia, eu e ele mudamos a sorte. Daí, eu vou poder ser gente. Ter gente por mim. (MARCOS, 1969, p. 49)

Já a personagem Célia é aquela que bebe para aguentar o trampo, suportar a vida, pois “ é o jeito que tenho pra me escorar. Só de caco cheio aguento essa zorra.” (MARCOS, 1969, p.24). Mas também é a que tenta contestar, batendo de frente com o opressor, tenta mudar a sorte, tramando a morte de seu algoz, mas precisa da ajuda de sua companheira de mocó para realizar a ação, “ CÉLIA - Tu me empresta a grana. Eu compro uma draga. Sei quem vende a preço bom. Daí, a gente vira a mesa. Fica tudo no taco.” (MARCOS, 1969, p. 26 - 27). Esse ato de Célia de contestar é a voz do oprimido que quer ecoar contra a opressão, “uma voz de resistência contra o regime autoritário” (PACHECO, 2015, p.94) no qual era submetida.

A personagem Leninha é diferente das duas anteriores. Ela acredita que tudo pode ser levado na conversa, e que Giro pode conceder tudo que ela quer por meio de palavras mansas.

LENINHA - No papo se banha a bicha. Não viu como eu fiz ela comprar abajur novo, trocar lençol e tudo? E só na leve. Se ela aperta a gente, diz que tá de pacote. As três. A bicha vê que não vai ter grana e se arregla. Aposto. (MARCOS, 1969, p. 50)

No segundo ato, aparece o último personagem deste enredo, Osvaldo. Um homem cruel, que faz o serviço podre de Giro, ele é responsável em pôr ordem no mocó, “GIRO-[..] quando o mulherio fica muito assanhado e eu mando ele botar elas na linha, Ele gosta de bater. Ele é mau. Se uma puta cai nas mãos dele, sofre paca. Ele não tem dó. É forte e mau. ” (MARCOS, 1969, p. 38).

A maldade do cupincha é comprovada no penúltimo e último quadro “ (Dilma sai e bate a porta. Depois de um tempo, Célia sai. A cena fica vazia por um tempo. Depois, entra Osvaldo com o lençol limpo. Vê os cacos no chão. Pensa um pouco, em seguida quebra uma porção de coisas. Ri muito do que fez e sai. Luz apaga.)” (MARCOS, 1969, p.52). Osvaldo, em sua perversidade,

aproveita um objeto quebrado, para danificar outros, deixando a cena mais hostil, no intuito de acusar as mulheres de destruir o mocó,

Em cada cena representada, Giro vai deixando marcas do ditador, com sua soberania de senhor daquele submundo intitulado de mocó, onde conta com os serviços de Osvaldo, que faz o papel de torturador. (ENERDINO e BULHÕES, 2014). E isso fica bem representado no segundo ato, onde a violência do último quadro é marcado pelo medo, impotência e muito crueldade.

O quadro final é o clímax de todo o roteiro, é onde a representação da violência se revela não só na narrativa, mas também, na teatralidade dos corpos das personagens. É nele que as vozes marginalizadas são silenciadas, pela cena do trauma (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 85).

(Luz acende. As mulheres estão de mãos e pés amarrados, sentadas em cadeiras. Giro anda nervosamente pelo quarto. Osvaldo está parado, sem expressão alguma no rosto.)

OSVALDO - Aí, eu entrei nessa merda e vi tudo quebrado. Tava escrachado que uma dessas vacas quebrou de sacanagem. Só pra te azedar a vida.

GIRO - Tu já me contou essa merda umas mil vezes. Que merda! Que merda! Que merda! Por que elas fazem isso? Me diz, Osvaldo. Eu mereço essa desgraça? Eu sou legal. Só queria ajudar essas putas. Vê no que deu? Quebraram tudo. Pra que isso? (MARCOS, 1969, p.52)

Diante dessa ação cênica, Giro quer saber quem teve a ideia e começa a sessão de torturas até umas das personagens delatar quem cometeu a destruição.

Giro, após tentar em vão, extrair de Dilma o nome da responsável pelo ato, ordena, autoritária e sadicamente, a Osvaldo que a torture. Ela não resiste à pressão do alicate em seu seio e desmaia. Na sequência, Leninha, ameaçada de ser colocada num "pau-de-arara", acaba delatando Célia, que é assassinada por Osvaldo. (ENERDINO e BULHÕES, 2014, p. 4)

Como era esperado, a reação de Giro é de cinismo puro, como se nada tivesse ocorrido, ele tenta trazer as duas personagens para ação cotidiana, alegando que isso faz parte da vida que levam.

GIRO - Dilma, Leninha, não fiquem assim, queridas. Não seja mau, Osvaldo. Solte as meninas. Eu quero ser amigo delas. Sempre quis. Ânimo, gente. Que merda! Que merda! Que merda! Vai, Osvaldo, vai buscar coisas limpas, limpa toda essa droga. (Osvaldo vai sair.) Espera, Osvaldo. Não esquece de tirar a cama, da Leninha. Ela vai ficar no lugar da Célia. Agora não precisa mais da caminha. Uma dá. Vamos, Osvaldo. Se mexe. (Osvaldo sai.) Leninha, Dilma, reage, gente! Esqueçam tudo. Vamos se virar. A Célia mereceu. Só aprontava. Vão pra rua. Vão se virar. Na volta, ninguém mais se lembrará dela. Juro. Quando chegarem aqui com fregueses, o Osvaldo já limpou tudo. Vão, meninas. A putaria é assim mesmo. Vamos. Eu vou apressar o Osvaldo. A putaria é assim mesmo. (MARCOS, 1969, p.59)

Todo esse enredo, ocorre em vinte e quatro horas, mas a literalidade das vivências traumáticas é evidenciada pelo um cúmulo de realidade das personagens marginalizadas (SELIGMANN-SILVA, 2000, p.85). Em um longo espaço de tempo, Dilma se apega a única força que a faz viver naquelas condições, seu filho, precisa dela e por ele, ela continuará. A violência não acaba, ela apenas é camuflada pelas luzes que se apagam.

### O TEOR TESTEMUNHAL NA ORAÇÃO DE LENINHA

Para finalizar o diálogo sobre a resistência e o conteúdo testemunhal, presente na obra teatral em questão, buscaremos compreender o que vem a ser o testemunho e a noção de teor testemunhal, a partir dos estudos elaborados por Márcio Seligmann-Silva (2000) e Valéria De Marco (2004).

Segundo Seligmann “o testemunho é, via de regra, fruto de uma contemplação: a testemunha é sempre testemunha ocular. Testemunha-se sempre um evento” (2000, p.82), ou seja, o

testemunho tem que falar do que viu e do que se passou sem poder instalar-se no presente com a tranquilidade de referir-se a um passado, pois sua vivência não cabe no campo do finito, do acabado; ela escapa à compreensão porque está irremediavelmente marcada pelo movimento do trauma. (DE MARCO, 2004, p. 55).

Partindo desse pressuposto, o testemunho é importante porque a partir da escrita dessas narrativas, outras relações são construídas, pautadas em responsabilidade e comprometimento com o oprimido. Plínio Marcos ao escrever sua peça teatral, trouxe para cenas, elementos que eram bem presentes na ditadura militar, as sessões de torturas, utilizadas, para arrancar dos (as) oprimidos (as) as confissões. Além da marginalização das personagens que vivem em condições humilhantes, o autor traz a representação da conjuntura do país nesse período incerto.

A oração de Leninha traça essa incerteza do povo frente a tortura do regime autoritário que se expandia.

LENINHA (orando.) - Meu Deus, onde vamos?  
 Onde vamos?  
 Onde vamos?  
 O gado pasta dormindo.  
 Para o poeta, o castigo.  
 Para o santo, a força.  
 Para o profeta, a cruz.  
 Para o condutor, bala.  
 Onde vamos?  
 Onde vamos?  
 Onde vamos?

O jato encurta a distância.  
A solidão aumenta o tempo.  
Cedo ou tarde, a morte está à espreita.  
Onde vamos?  
Onde vamos?  
Onde vamos?  
O herói ganha medalhas e agonia.  
Nos restos dos festins, os cães coçam as pulgas.  
Choram as viúvas.  
A lua está mais perto.  
A canalha contente.  
Onde vamos?  
Onde vamos?  
Onde vamos?  
Os faróis que nos guiam são pálidos.  
Onde vamos? Onde vamos?  
Onde vamos?  
(Pausa longa. Aos poucos, a luz vai apagando.) (MARCOS, 1969, p. 60- 61)

O teor testemunhal presente nesta oração, revela o trauma sofrido pela personagem, a literalidade presente seria “a sua resposta ao evento da catástrofe” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 97), sem saber para onde vai, se sente deslocada, sendo então a voz dos muitos oprimidos silenciados no palácio/mocó da violência.

## CONSIDERAÇÕES

O dramaturgo Plínio Marcos mergulha no submundo da marginalização, trazendo em sua obra, o real representado pela teatralidade. Suas personagens representa a imagem dos opressores e oprimidos em regimes autoritários que fere a dignidade dos sujeitos. O conteúdo testemunhal marcado em cada cena, revela a exclusão de uma classe marginalizada tatuada pelo trauma, corpos que buscam sua identidade, mas que são silenciadas pela lei do mais forte.

Sua dramaturgia é uma resistência diante da perseguição do sistema capitalista, e ao colocar sua arte como arma de luta, ele toma partido, a do oprimido e contribui para o não apagamento do testemunho do trauma vivenciado pelo povo oprimido.

**REFERÊNCIAS**

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

BOSI, Alfredo. Narrativa e Resistência. In: BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. P.118 -135.

DE MARCO, Valéria. A literatura de testemunho e a violência de Estado. **Lua Nova** [online]. 2004, n.62, p.45-68.

ENEDINO. Wagner Corsino; BULHÕES. Ricardo Magalhães. O ABAJUR LILÁS DE PLÍNIO MARCOS: UMA ESCRITA DA ESCÓRIA CONTRA A DITADURA. LILAC LAMPSHADE. **Nonada: Letras em Revista**. 2014. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=512451668005>.

FIGUEIREDO, César Alessandro. A Ditadura Militar no Brasil e o Teatro: Memória e Resistência da Classe Artística. **Revista Eletrônica de Ciência Política**, vol. 6, n. 2, 2015.

MARCOS, Plínio. **O abajur lilás**. São Paulo: Global GD,1975.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do Teatro**. São Paulo: Perspectiva. 2008.

PACHECO DE SOUZA, Abílio. Cena de narração e a cena em testemunho. **Margens: Revista Interdisciplinar**, v.9, n.13, 2015, p. 86-102.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NETROVSKI. A & SELIGMANN-SILVA. Márcio (orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73 - 98.





Esta obra possui uma Licença

Submissão: 14/11/2021 | Aprovação: 08/04/2022

[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/13624>

<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v16i27.13624>

Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | V. 16 | N. 27 | Dez, 2022, pp. 205-215.



## DA (RE)EXISTÊNCIA E LUGAR DE MEMÓRIA EM ANTES DO PASSADO, O SILÊNCIO QUE VEM DO ARAGUAIA.

*FROM (RE)EXISTENCE AND PLACE OF MEMORY IN BEFORE THE PAST, THE SILENCE THAT COMES FROM ARAGUAIA.*

Deurilene Sousa SILVA  

Universidade Federal do Pará (UFPA)<sup>1</sup>

**Resumo:** O trabalho de rememoração e atualização do passado recente da história política brasileira, através da literatura de testemunho permite-nos o enfrentamento às violações aos direitos humanos a que foram submetidos presos políticos dissidentes do governo ditatorial do Brasil de 1964 - 1985. No uso de forças repressivas pelo exército brasileiro, com o intuito de eliminar e não deixar rastros dos opositores ao governo militar, tortura, mortes e desaparecidos sem paradeiro fazem parte desse capítulo negro e sem reparos. Deste modo, analisamos em *Antes do passado, o silêncio que vem do Araguaia* (2012), a ausência como atualizadora de memória e ritualização memorial quando ativadas por afetividade. Os suportes teóricos utilizado neste artigo são os estudos sobre memória, de Aleida Assmann (2011); os pressupostos sobre história e memória, de Pierre Nora (1993); e as abordagens sobre rememoração, de Jeanne Marie Gagnebin (2014).

**Palavras-chave:** Memória. Testemunho. Lugar de Memória.

**Abstract:** *The work of remembering and updating the recent past of Brazilian political history, throughout the testimonial literature, allows us to face the violations of human rights to which political prisoner's dissidents of the dictatorial government of Brazil (1964-1985) were subjected. In the use of repressive forces by the Brazilian's army, with the aim of eliminating and not leaving any traces of opponents of the military government, torture, deaths and missing people without whereabouts are part of this dark and unrepaired chapter. In this way, we analyze, in *Antes do passado, o silêncio que vem do Araguaia* (2012), the absence as a memory updater and memorial ritualization when activated by affectivity. The theoretical support used in this article are the studies on Memory, by Aleida Assmann (2011); *Studies on History and Memory*, by Pierre Nora (1993); and *studies on Remembrance*, by Jeanne Marie Gagnebin (2014).*

**Keywords:** *Memory. Testimony. Place of memory.*

<sup>1</sup> Mestra em Estudos Literários (PPGL/UFPA). Graduada em Letras-Português (UFPA) e Letras Espanhol (UNAMA). E-mail: [deurilenesousa@gmail.com](mailto:deurilenesousa@gmail.com)

## INTRODUÇÃO

À ausência de um ente desaparecido prescinde a materialização, ainda que simbólica, do lugar memorial para atribuições de cultos ou homenagens a esse ser sem rosto, sem corpo, sem restos. Nas rememorações dessa existência são guardadas e preservadas as possibilidades da manutenção afetiva que concretizam e validam o existir de um corpo ausente. Cabe ao indivíduo que rememora tal ausência o prolongamento e permanente presença de um passado que se atualiza no presente, uma perpetuação memorialística que concretiza o existir de um ser ainda que aniquilado num determinado espaço e tempo.

Durante o estado de exceção brasileiro as liberdades individuais e coletivas foram cerceadas, configurando esse período de nossa política recente como o mais brutal e com graves violações aos direitos humanos. A atuação desastrosa de um estado repressor e autoritário deixou um legado de mortes, desaparecimentos e torturas das quais ainda irreparáveis, principalmente às vítimas diretas dessa máquina de aniquilamento. Aos familiares de militantes desaparecidos, ecoa o silenciamento assombroso, sem respostas às suas buscas e ao esclarecimento de como e onde localizar os restos mortais de seus entes.

Neste texto, analisamos a memória como atualizador da existência do passado, os dispositivos de rememoração, e ainda por transferência afetiva apontar um lugar de memória para ritualização memorialística.

Elegemos a narrativa *Antes do passado, o silêncio quem vem do Araguaia* (2012), de Liniane Haag Brum, que narra descritivamente os caminhos percorridos para encontrar vestígios da existência de seu tio Cilon Cunha Brum. Ativista político do Partido Comunista do Brasil, combatente na Guerrilha do Araguaia contra o governo ditatorial instaurado no Brasil nos anos de 1960. Assim como muitos outros dissidentes políticos desse período, tivera sua vida aniquilada pelo exército brasileiro e seus restos mortais ainda hoje sem paradeiro.

O referencial teórico-metodológico utilizado para a análise deste trabalho, consiste nos estudos sobre Teoria do testemunho, de Seligmann-Silva, sobre literatura de testemunho e de teor testemunhal como denúncia de barbáries cometidas contra sociedades; nas reflexões sobre Memória e História, de *Pierre Nora* (1993), que entende a memória como atualização do passado no presente imbuída da dialética da lembrança e do esquecimento; nas discussões sobre Recordação, de *Aleida Assmann* (2011), tratando sobre a memória dos locais e a atribuição de significados por transferência consciente

de afetividade; e ainda sobre Rememoração, das considerações de *Jeanne Marie Gagnebin* (2014), a partir de uma leitura de Walter Benjamin.

Verificamos ao final deste artigo a reelaboração da memória que atualiza no presente a existência de um ser desaparecido, assim como o lugar de memória que “imbuído de vontade” afetiva possibilita afirmar que *Antes do passado, o silêncio que vem do Araguaia* seja o suporte físico e simbólico para ritualização memorial.

## LITERATURA DE TESTEMUNHO

A literatura de testemunho ou de teor testemunhal muito tem contribuído para que haja maior aproximação entre a realidade e a ficção. Seligmann-Silva (2003), aponta que “o testemunho deve ser compreendido tanto no sentido jurídico e de testemunho histórico (...), como no sentido de ‘sobreviver’ a um evento-limite, radical, (...) um ‘atravessar’ a ‘morte’, que discute a relação entre a linguagem e o real”. Segundo ele, os estudos do testemunho partem da “aporria entre o lembrar e o esquecer e seus desdobramentos no debate entre a memória e a história”. Isto implica dizer que o testemunho se organiza sobremaneira dado o caráter excepcional de narrar um evento extremo, e ainda sobremaneira à “insuficiência” da linguagem em descrever o “inimaginável”.

Essas proposições de Seligmann-Silva debruçam sobre o que sustenta a literatura de testemunho, dentre elas o trauma vivido pelo ‘mártur’, cujo sentido do grego diz daquele que sobreviveu ou testemunha. O crítico sustenta uma abertura quanto ao conceito de testemunho, dado o teor testemunhal encontrado nas obras, em especial as do século XX, descrito como “era das catástrofes”. Reitera ainda que não somente “aquele que viveu um ‘martírio’ pode testemunhar”, já que o “real” em si é traumático. Na mesma proporção avalia a importância de pensar sobre a literatura de testemunho sob uma nova visão tanto da história quanto do fato histórico (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.48).

A historiografia aos moldes do século XIX acreditava ser capaz de “conhecer o passado tal como ele de fato ocorreu” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 60). No entanto, o pós-Shoah intensifica as questões acerca da história, e suas regras historiográficas mostram-se ainda mais lacunares quanto à apreensão desse passado indescritível.

Seligmann-Silva menciona ainda que, a partir de questionamentos de cunho “epistemológicos” frente às catástrofes do século XX, destacando “a Shoah, o genocídio dos tutsis (...), ou ainda de eventos como as ditaduras com as suas práticas de repressão através da tortura e do

‘desaparecimento’ (SELIGMANN-SILVA, 2003, pp. 60-65), historiadores já expressavam a necessidade de uma “nova ética e estética historiográfica”, destacando que para Walter Benjamin era notório não haver a possibilidade de “uma apropriação integral do passado”, somente fosse possível através de “uma redenção política e messiânica da História” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.64). Após a Segunda Guerra, a forma de registrar o passado e sua “representação” adquire outro formato. Deste modo, a história linear sob conceito iluminista/progressista deixa de fazer sentido.

Ainda das postulações Benjaminianas sobre a história, para ele o passado é tomado pela história como “coisa sua”, mas reflete sobre a existência de “um mistério” que o passado traz consigo e que nos impele a ir ao “encontro marcado entre as gerações precedentes e a nossa” (Benjamin, 1995, p.223). O testemunho segue a trilha de recontar o passado a partir das recordações catastróficas assimiladas por cada indivíduo, ao mesmo tempo, que o presente assume a força resistente da denúncia ecoando o “apelo” dos que tombaram no passado.

Seligmann-Silva (2003) destaca ainda sobre a forma encontrada para solucionar o impacto negativo, nas pessoas, diante dos primeiros documentários e imagens reais do genocídio nos *lager*. Segundo o crítico, através da estética foi possível ir “em busca da voz correta”. Ele destaca o relato de Ahoron Appelfed, judeu Bucovina, sobre a “inimagibilidade” das atrocidades cometidas sob comando do Estado Hitlerista: “tudo o que ocorreu foi tão gigantesco, tão inconcebível, que a própria testemunha se via como uma inventora” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.57). Deste modo, enfatiza ainda que a Memória da Shoah, assim como a literatura de testemunho permitem a desconstrução da historiografia tradicional. E que a “leitura estética do passado”, possibilita o “despertar para realidade da morte” (SELIGMANN-SILVA, 2003, pp. 57-58).

Neste sentido, a literatura de testemunho dirige seu olhar para a intrínseca relação entre o evento traumático, a morte e memória. Cabe a ela a denúncia das atrocidades e barbáries cometidas contra sociedades que através da ficcionalização, traspassada das verossimilhanças nos remetem a um passado sem acertos de contas com os sem rostos e sem vozes. Ao mesmo tempo, rememora a existência temporal e memorial daqueles que por ideais de liberdade sonharam e deram suas vidas em função de uma sociedade livre e democrática.

## DO ARAGUAIA ECOAM DENÚNCIAS

Tio Cilon me acompanhou sempre. Era alto, magro, cabelo preto e liso, repartido ao lado. Tão bonito. Meu padrinho era lindo. Pena que quando eu nasci ele desapareceu. (BRUM, 2012, p.19)

A narrativa *Antes do passado, o silêncio que vem do Araguaia* (2012) contextualiza o período histórico e político mais devastador da sociedade brasileira. Governado por um regime autoritário, amplamente violento e repressivo, o Brasil deixou um legado de vinte e um anos de perseguições, torturas, e aviltamento às liberdades civis e institucionais. O saldo desastroso desse cerceamento à liberdade política foram assassinatos, mortes e desaparecimentos.

Após a instauração do Atos Institucionais a partir de 1964, tem-se a completa ruptura do Estado brasileiro que se negou obediente à Carta Magna em vigor. O firme propósito de governar o país sob o jugo da força e com o uso do aparelhamento estatal, conduziu o país a uma “ditadura soberana” como bem enfatiza Agamben, em que as liberdades democráticas foram violadas e sufocadas por um regime de repressão e fortemente perseguidor.

Nas matas do Araguaia, assim como em outras partes do Brasil, é implementado o ideário de resistência contra o governo militar, onde homens e mulheres que lutaram por ideais comunistas e socialistas deram suas vidas para que o país pudesse ser livre e democrático. Embora não se tenha registro do envolvimento direto de camponeses com a guerrilha, os jovens que lá estiveram sonharam uma revolução com a ajuda do campesinato araguaio, e inscreveram seus nomes na história de vida do povo daquela região tão distante dos centros de poder, bem como relegada ao esquecimento do desenvolvimento social. Desta forma, atuaram nessa região como médicos e professores.

Esse capítulo da Guerrilha do Araguaia, assustadoramente silenciado, é descrito pelo professor italiano Roberto Vecchi como “o acontecimento espectral da história da ditadura”. Para ele, o Araguaia pode ser entendido como “a brecha que deixa entrever o rosto do horror do regime, em que a produção da tanatopolítica que se articulou pela morte, a destruição e o ocultamento do corpo do inimigo é fruto de uma deliberada racionalidade” (VECCHI, Roberto, apud FIGUEIREDO, Eurídice, 2017, p. 90).

Nos “porões da ditadura” o histórico de torturas físicas e psicológicas marcaram de forma clara e objetiva a intencionalidade do governo militar de eliminar os chamados “subversivos”. Contudo, no Araguaia a potencialização da barbárie se configura na mais brutal e desumana varredura de vestígios dos que lá foram presos, mortos, decapitados ou sem paradeiro. Prática nazista de aniquilamento do ser, de um povo, de uma cultura, da identidade, e que em nosso caso, representou também o sufocamento de um ideário de liberdade política.

O cerco sobre a ação dos militantes do PC do B na Guerrilha do Araguaia, através do Exército e da Aeronáutica, foi realizado em três investidas com o propósito de dissolver esse foco de resistência até a completa eliminação da guerrilha. Resultante da primeira campanha dos militares,

12 guerrilheiros foram mortos, 8 em confronto e 4 assassinados, outros 7 foram presos e torturados, dentre eles José Genoíno, quem no futuro viria a se tornar o presidente do Partido dos Trabalhadores.

Das táticas de guerra utilizadas no Araguaia, bombas incendiárias de napalm foram usadas para abertura de clareiras na mata, a prisão, tortura, assassinatos e desaparecimentos de camponeses usados como informantes. A prática de varredura e eliminação de presos intensificou-se a partir da segunda campanha militar em que o Exército brasileiro não mais utilizava o aprisionamento, e sim a execução de todos os camponeses e militantes que eram capturados. Ao final da terceira campanha, dos cerca de 82 militantes do PC do B que compuseram a Guerrilha do Araguaia, pelo menos 67 deles foram executados.

Passados dois anos do extermínio da Guerrilha do Araguaia em 1975, o Estado militar admitiu a existência desse foco de resistência. Em depoimento à Comissão de Desaparecidos Políticos da Câmara dos Deputados, o então coronel Pedro Cabral, admitiu o Exército brasileiro saber da guerrilha e de que havia ordens para acabar com o movimento. De acordo com as declarações do coronel: “eram ordens de Brasília (...) que não ficasse ninguém vivo. É estarrecedor, é forte, é triste, mas essa era a ordem”. O oficial afirmou ainda que o objetivo das campanhas no Araguaia, era de “que não se deixassem vestígios de que o conflito do Araguaia algum dia tivesse existido”<sup>2</sup>.

Ao peso do extermínio do Araguaia, sobrou a ocultação de cadáveres e a remoção de restos mortais de um lugar para outro que dificultam o trabalho de localização e identificação dos desaparecidos. Dentre as mais indignas formas de torturas aplicadas contra a chamada rebelião subversiva, o aniquilamento, se configura o mais atroz por não ser possível a elaboração da morte e seus rituais fúnebres. As famílias que não receberam os restos de seus familiares vivem o “luto em aberto”.

## MEMÓRIA E LUGAR DE MEMÓRIA

Assim como a história passa a ser repensada após Auschwitz, a memória tem seus reflexos evidenciados nos testemunhos dos sobreviventes da Shoah. Primo Levi descreve o *lager* “como a guerra contra a memória, (...) falsificação da realidade, negação da realidade” (Apud SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 52). Essa descrição em decorrência da incredulidade em torno das primeiras notícias dos “absurdos” que eram cometidos nos “campos de concentração”.

<sup>2</sup> Pedro Cabral apud Memorial da Democracia - <http://memorialdademocracia.com.br/card/guerrilha-do-araguaia-combate-em-silencio>. Acesso: 06/12/2022.

Seligmann-Silva afirma que Auschwitz “pode ser compreendido como uma das maiores tentativas de ‘memoricídio’ da história” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.51), pela tentativa de completo apagamento dos “traços” do terror, e com esse intento, a negação de ter havido catástrofe de proporção imensurável. Neste sentido, ele afirma que para os que sobreviveram e às gerações pós Shoah, foi legado uma “ádua tarefa” de enlutamento e rememoração aos mortos. Ambígua empreitada que tende a colocar a testemunha em posição de “constante confronto com a catástrofe, com a ferida aberta” pelo trauma sofrido, e ainda tendo em vista “um consolo nunca totalmente alcançado” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.52).

A memória, portanto, exerce importante contribuição na (re)construção da história vivida. Por ser “vida”, como pontua Pierre Nora, “está sempre carregada por grupos vivos, e (...) em constante evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento”. Para o historiador, ela é sujeita a longos períodos de “latência e de repentinas revitalizações”, o que faz sentido nos *Yizkor Bikher* quando são percebidos elevados “registros de memória”, de modo “fragmentário”, porém baseados na “experiência individual ou coletiva” e sem a pretensão de registro total do passado (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 65).

Os *Yizkor Bikher* são livros que guardam a memória do povo judeu. Cada livro corresponde à vida de algum representante religioso, algum feito heroico, e serve para a preservação da memória social, cultural e religiosa da comunidade judaica representada. Após a Shoah, esses livros memoriais passaram a ser escritos como repositórios da história de vida dos judeus dizimados nos campos de concentração.

Na rememoração aos mortos, sejam os da Shoah, sejam os de regimes autoritários como os impostos ao Brasil e ao Cone Sul – longe de estabelecer qualquer tipo de comparação entre esses dois eventos – cabe à memória a fundamental desconstrução prosaica da história, já que a história é dada ao universal, pertence a todos e a ninguém ao mesmo tempo.

Pierre Nora afirma que a memória é “um fenômeno sempre atual”. Ela se sustenta de “vagas lembranças” por ser “afetiva e mágica” e “não se acomoda a detalhes que a confortam”. Por outro lado, o seu enraizamento ocorre no evento catastrófico, “no espaço, no gesto, na imagem, no objeto” (NORA, p. 9). Traz à luz, flashes (re)constituidores do evento vivido atualizando-os no presente, mesmo com toda a impossibilidade do alcance da linguagem.

Ao *lugar de memória* (culto aos mortos) recai todos os esforços dele mesmo ser autor referente, “um círculo no interior do qual tudo conta, tudo simboliza, tudo significa” (BRUM, 2012, p. 27). Esse lugar imbuído de “vontade”, também se caracteriza por ser dado ao excesso, voltado para

si mesmo, para sua identidade e “sobre seu nome”. Como afirma Nora, aberto à vastidão de “suas significações”. Para o historiador, os *lugares de memória* “nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, (...) porque essas operações não são naturais”.

Aleida Assmann por sua vez, a partir dos estudos sobre a mnemotécnica de Cícero e seu interesse pelo valor memorial dos locais, menciona que a “aura” conferida ao “local de memória” e por consequência seu “caráter consagrado”, não se aplica a todos os monumentos, “ainda que moldados por mãos hábeis”. Sobretudo, são eles os moldados por mãos humanas e pela “consciência das pessoas” enviando mensagens às futuras gerações sobre o conteúdo memorativo (ASMANN, 2011. p. 347).

Segunda a autora, Cícero após visitar Atenas como “pragmático mnemotécnico”, havia discorrido sobre *imagines et loci*, ou seja, a importância dos símbolos para a construção da memória. Para ele o empreendimento afetivo torna necessária a “fixação sustentável de imagens nocionais de lembrança”.

Das ideias de Cícero na antiguidade sobre o valor dos locais de memória, às postulações do historiador Pierre Nora, todas apontam para reflexões as quais contribuíram para que se estabelecesse essa atribuição de valor memorial aos locais. Contudo, mais relevante ainda é a diferença entre *memória dos locais* e *locais de memória*. Este adquire caráter memorialístico por meio de transferência e abstração, “longe do seu local concreto de origem”, enquanto aquele recebe “aura” memorialística na sua fixidez e estabelecimento concreto no espaço original.

Desse modo, rememorar a Guerrilha do Araguaia e os que lá foram protagonistas desse capítulo sangrento de nossa história política, permite-nos ainda que de maneira simbólica, ressignificar o trabalho memorialístico e ritual de dar voz aos que foram emudecidos na jornada de nossa construção social.

## NO MEIO DE NÓS

Se tio Cilon nunca mais ia existir, por que continuava existindo além da carne, doendo além da dor – por que o sangue que não corria mais em suas veias continuava se coagulando nos veios da família?

E por quê – por quê? – eu não parava de procura-lo em todas as mínimas e absurdas coisas, mesmo quando era criança? (BRUM, 2012, p. 29).

A inquietação para saber sobre a história do desaparecimento do seu tio e padrinho, Cilon Cunha Brum, atravessa toda a narrativa *Antes do passado, o silêncio que vem do Araguaia* (2012). Liniane Haag Brum na tarefa de reconstruir o caminho percorrido por Cilon, remonta a história de tantos outros presos políticos que não tiveram seus restos devolvidos aos seus familiares. Trata-se sobremaneira de uma narrativa entrecortada por teor investigativo, levantamento de fatos, reportagens, relatos, cartas e documentos relacionados à sua procura.

Na narrativa, o anseio de encontrar vestígios da existência de Cilon esbarra num primeiro momento, no espaço familiar. A mãe que aguarda em uma espera indeterminada no tempo, e o silêncio do pai que se recusa mencionar o nome do filho sem destino. A dor dessa ausência se configura no não-dito, no não dizível, e que torna densa e carregada de afetividades latentes na atmosfera doméstica em torno da desfiguração de Cilon Brum.

O segundo momento dessa busca é apresentado através da forma fragmentária do texto. Os relatos são carregados de recordações e lembranças pessoais, os quais a autora/narradora necessita ir montando uma espécie de quebra-cabeças de memórias. A percepção evidente de que nos relatos coletados não há uma linearidade narrativa, acentua também os espaços do não falado, ora pelo esquecimento ora pelo medo de tocar no assunto da Guerrilha.

Os vestígios de Cilon Brum, buscados no Araguaia, eram os traços existenciais que o descreviam tal como era lembrado pela família e demais pessoas que o conheceram antes de seu desaparecimento. Seus gestos, trejeitos, a forma de menear o cabelo liso, o riso tímido, o andar desajeitado, o gosto por alguma música, ou por um copo de café com leite. O que se percebe é que nos relatos a figura espectral que poderia ser reconstruída, esvaía-se numa constituição fantasmagórica, distante de ser elaborada a modo de satisfazer o anseio de sua busca.

#### O trabalho de memória, segundo Gagnebin

é inseparável de uma reflexão sobre a narração, bem como de uma história ficcional da própria vida, da História de uma época ou de um povo. E as formas de lembrar e de esquecer, como as de narrar, são meios fundamentais da construção da identidade, pessoal coletiva ou ficcional. (2014, p. 218)

Essa postulação retomada dos estudos benjaminianos, significa afirmar que “a memória, a história e a identidade não são conceitos imutáveis”, todavia podem ser descritos como “instâncias que sofrem mutações históricas”. A narrativa, ora em análise, permeada de esparsas descrições concretas que permitam uma nova fixação imagética de Cilon, por outro lado, reafirma a constituição identitária existente do mesmo.

Quando não são alcançados novos elementos descritivos à essa reelaboração memorial, entra em ação a narração emotiva. Um discurso afetivo que ritualiza a existência de Cilon num espaço real, mas que no presente investigativo torna-se factual, metafórico na sua condição de ter existido.

Segundo Gagnebin a memória permite retomar “uma imagem mais verdadeira e frágil, uma imagem involuntária ou inconsciente” (2014, p. 242), pois emerge no presente para ser retomada e reconhecida porque atualiza no mesmo presente os traços conhecidos de um passado. “(...) Foi tão bom poder recordar o Tio Cilon desse modo. Por isso trouxe, para compartilhar com a senhora, esses traços tão conhecidos seus e perdidos no doer”. (BRUM, 2014, p. 57)

Dentro da narrativa, há uma atribuição de vontade voluntária e afetiva que emana a materialidade da existência de Cilon Brum. Enquanto ser que em vida ocupou um espaço temporal, o texto é permeado das características existenciais que conferem esse existir num determinado espaço e tempo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

214

*Antes do passado, o silêncio que vem do Araguaia* também assume a dimensão de local de memória por transferência afetiva. Para Assmann (2011 p. 347), esse espaço de realização memorial somente “adquiri esse caráter consagrado pelo trabalho hábil de serem moldados pelas mãos humanas e pela consciência das pessoas”. O próprio texto faz ecoar essa voz buscada, esperada, não dita, silenciada. Nas cartas, nos relatos, nas interlocuções truncadas, nos documentos, nas fotos e demais elementos que rastreiam esses vestígios de Cilon Brum, lançam para o futuro “um conteúdo memorativo”. Ao mesmo tempo que ritualiza sua morte, já que não há restos mortais em local fixo, no chão.

Compreendemos que a atribuição consciente de “vontade” e a rememoração do passado na narrativa de Liniane, possibilitam a ritualização memorial simbólica do desaparecido político Cilon Brum. Essa voz impedida de dizer sobre sua existência, encontra nos estudos da memória a atribuição afetiva e consciente que indicam a própria narrativa o local de tributo através deste suporte de papel. Do mesmo modo, verificamos que através dos estudos da memória e da rememoração de um passado histórico, aplicados à outras narrativas de teor testemunhal, seja possível identificar outros lugares memoriais.

**REFERÊNCIAS**

ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução Paulo Soethe. São Paulo: Editora da Unicamp, 2011.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 2014.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**: v. 10, JUL./DEZ. HISTÓRIA E CULTURA. Tradução: Yara Aun Houry, 1993.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). **História, memória, literatura**. O testemunho na era das catástrofes. São Paulo: Editora Unicamp, 2003.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. **Guerrilha do Araguaia combate em silêncio**. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/guerrilha-do-araguaia-combate-em-silencio>





---

ARTIGOS







Esta obra possui uma Licença

Submissão: 14/10/2021 | Aprovação: 08/03/2022

[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/11135>

<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v16i27.11135>



Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | V. 16 | N. 27 | Dez, 2022, pp. 219-234.

## AFRICAN WOMANISM: DESAFÍOS FRENTE A LA CONDICIÓN POSTCOLONIAL EN *PURPLE HIBISCUS* DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE

AFRICAN WOMANISM: CHALLENGES IN THE FACE OF THE POSTCOLONIAL  
CONDITION IN *PURPLE HIBISCUS* BY CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE.

Lilian Joscelyne Salinas HERRERA

Universidad de Playa Ancha (UPLA)<sup>1</sup>

Daina do Nascimento dos SANTOS

Universidad de Playa Ancha (UPLA)<sup>2</sup>

**Resumo:** En el presente artículo se desarrollará un análisis crítico literario sobre la obra *Purple Hibiscus*<sup>3</sup>(2003) de la escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie. Dicho estudio sentará su base sobre el African Womanism de acuerdo al desarrollo realizado por las teóricas Chikwenje Okonyo Ogunyemi y Nah Dove. A lo largo de este artículo, se buscará mostrar aquellas características de dicha propuesta teórica reflejadas en la obra de Adichie, en donde los contextos desarrollados dan cuenta de escenarios y personajes altamente conflictuados. Lo anterior es atribuible a lo que podemos identificar como condición postcolonial que se refleja en la trama y ante la cual la propuesta de Okonyo y Dove es contrastada, dando paso a visiones críticas que permiten verificar que, a pesar de las complicadas situaciones retratadas en la novela, existe una resistencia que posibilita una apreciación disruptiva que quebranta la mirada occidentalizada sobre dicho contexto.

**Palavras-chave:** *Purple Hibiscus*. African Womanism. Condición “postcolonial”.

**Abstract:** *This article will develop a literary critical analysis on the work Purple Hibiscus by the Nigerian writer Chimamanda Ngozi Adichie. This study will lay its foundation on African Womanism according to the development made by the theorists Chikwenje Okonyo Ogunyemi and Nah Dove. Throughout this article, it will seek to show those characteristics of this theoretical proposal reflected in the work of Adichie, where the developed contexts account for highly conflicted scenarios and characters. This is attributable to what we can identify as a postcolonial condition that is reflected in the plot and before which the proposal of Okonyo and Dove is contrasted, giving way to critical visions that allow us to verify that, despite the complicated situations portrayed in the novel, there is a resistance that allows a disruptive appreciation that breaks the Westernized view of this context.*

**Keywords:** *Purple Hibiscus*. African Womanism. "Postcolonial" condition.

<sup>1</sup>. Doctoranda del programa de Doctorado en Literatura Hispanoamericana Contemporánea (Promoción 2018). Beneficiaria de la Beca de Excelencia otorgada por la Universidad de Playa Ancha-Centro de Estudios Avanzados-Valparaíso, Chile. *E-mail:* lilian.salinas1980@gmail.com

<sup>2</sup> Doctora en Estudios Culturales Latinoamericanos pela Universidad de Santiago de Chile (UC). Docente e Pesquisador do Centro de Estudios Avanzados de la Universidad de Playa Ancha (UPLA). *E-mail:* daiana.nascimento@upla.cl

<sup>3</sup> Aclaremos que, debido a que la versión utilizada corresponde a un E-Book no paginado, hemos optado por referenciar cada cita del libro indicando el nombre del capítulo y la parte (abreviada pt.) para señalar desde donde se extrajo dicha cita, ya que la novela se presenta dividida en capítulos y, a su vez, cada capítulo se subdivide en partes.

## INTRODUCCIÓN

[...] el problema con los estereotipos no es que sean falsos, sino que son incompletos. Hacen que una historia se vuelva la única historia<sup>4</sup> (NGOZI ADICHIE, 2009, traducción propia).

“El peligro de la historia única” o “The danger of a single story” (su título original en inglés) es el nombre de la ya famosa charla TED (TED talk)<sup>5</sup> desde la cual extrajimos la cita anterior y que pareciera ser la bandera de lucha (o quizás una de entre muchas) de la escritora que nos convoca: la nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie.

La autora, nacida en 1977 en la aldea de Abba en Nigeria, se ha convertido en uno de los referentes más actuales del feminismo gracias a su obra *We should all be feminists* (*Todos deberíamos ser feministas*) publicado en el año 2014 y escrito en formato de ensayo, habiendo sido basado en otra de sus famosas charlas TED que llevaba por título el mismo nombre del libro y que fue dictada en noviembre del 2012. Ambos discursos coinciden en dar cuenta de la necesidad actual por romper paradigmas promoviendo una mirada decolonial que permita a la humanidad mirar más allá de los límites impuestos desde el colonialismo en el siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX, sobre todo a la hora de abordar ciertos binarismos relativos a la “raza” (blanco/negro) o al género (hombre/mujer) (entre muchos otros), lo cual nos ha obligado a crecer asumiendo un supuesto “bando”, en el cual percibimos al “otro” u “otra” como un(a) enemigo(a), un(a) superior, un(a) subalterno(a) o una víctima. Así, se observa en muchas sociedades actuales aquel influjo que nos mantiene bajo el efecto del colonialismo manteniéndonos en una condición postcolonial<sup>6</sup> que en ocasiones se ha traducido en guerras de poderes que perjudican profundamente a la humanidad.

Habiendo crecido en un país africano cuya condición posterior a la “independencia” del imperio británico en 1960 ha sido caracterizada por la intermitencia entre el sistema democrático y

<sup>4</sup>En el original: [...] the problem with stereotypes is not that they are untrue, but that they are incomplete. They make one story become the only story.

<sup>5</sup> Para acceder a las TED talks (incluidas las dos charlas de Chimamanda Ngozie Adichie), se puede visitar el sitio web [www.ted.com](http://www.ted.com).

<sup>6</sup> Aclaremos que al utilizar el concepto “postcolonial” lo hacemos asumiendo su complejidad e inestabilidad ya que, según plantea Stuart Hall en “¿Cuándo fue lo “postcolonial”? Pensando en el límite” del 2008: “ha sido engañosamente universalizado [...], pues la frase se ha vuelto popular y se aplica de manera amplia y a veces de manera inapropiada [ya que aún] quedan por establecerse serias distinciones que han sido dejadas de lado y que debilitan el valor conceptual del término” (HALL, 2008, 556; los apartados son nuestros). Nuestra postura crítica con respecto a dicho término, con la cual abordaremos el análisis, rechaza el hecho de utilizarlo asumiendo el prefijo “post” de la palabra como algo que ya pasó y que por ende quedó atrás (de lo colonial). Más bien lo utilizaremos pensando en él como un enfoque teórico que analiza un fenómeno que comenzó en una época (en el colonialismo) y que aún continúa, pero con variaciones atribuibles a cambios contextuales específicos, ya que, como indica Ella Shohat en el texto “Notas sobre lo «postcolonial»”: “No es posible derrotar las estructuras hegemónicas y los marcos conceptuales generados durante los últimos quinientos años agitando la varita mágica de lo ‘postcolonial’” (SHOHAT, 2008, p. 111).

los golpes de estado que instauran el dominio militar cada cierto tiempo, Adichie ha desarrollado su pensamiento crítico frente a los poderes que nos someten desde distintos flancos, siendo capaz de reflejar dichas posturas en sus obras: *Hibisco Púrpura* (*Purple Hibiscus*, 2003); *Medio sol amarillo* (*Half of a yellow sun*, 2006); *Americanah*, del 2013; la colección de historias cortas *La cosa alrededor de tu cuello* (*The thing around your neck*, 2009); el ya mencionado libro basado en su ensayo *Todos deberíamos ser feministas* (*We should all be feminists*, 2014); *Querida Ijawele, o un manifiesto feminista en 15 sugerencias* (*Dear Ijawele, or a feminist manifestó in fifteen sugestions*, 2017); *Zicora* (2020); y *Notas sobre un duelo* (*Notes on a grief*, 2021).

De este nutrido grupo, es su primera obra, *Purple Hibiscus* (2003)<sup>7</sup>, la que nos convoca, atendiendo más que nada a la curiosidad que nos despierta esta novela, en tanto ópera prima de la que actualmente es una de las escritoras afroestadounidenses<sup>8</sup> más laureada, siendo reconocida por la BBC como una de las 100 mujeres más influyentes e inspiradoras de todo el mundo (BBC News Mundo, 2021).

Antes de los hechos que han llevado a esta escritora a perfilarse como el fenómeno popular de la literatura contemporánea que es hoy, ella era una aspirante a escritora que se movía entre dos mundos: Estados Unidos, símbolo del imperialismo; y su natal Nigeria, que en su historia de independencia “postcolonial” parece rasguñar constantemente la anhelada democracia pero que, como muchos países que nacieron luego de las diversas colonizaciones, no logra alcanzar y conservar para sí. Esto en gran parte es debido a las diversas acciones que les mantienen en constantes guerras de poderes (de ahí los golpes de estado). Dichos hechos, asociados a lo neocolonial se asumen frente a lo postcolonial como un conjunto de acciones más que como una teoría de estudio lo cual, como plantea Ella Shohat en el texto “Notas sobre lo «postcolonial»” del 2008 (antes citado): “(...) al igual que lo «postcolonial», sugiere también continuidades y discontinuidades, pero pone el énfasis en las nuevas modalidades y formas de las viejas prácticas colonialistas, no en un «más allá»” (SHOHAT, 2008, p.112).

Siendo así, podemos observar en la propuesta de Adichie una postura que invita a quebrantar ese estado postcolonial que mantiene invisibles ciertas realidades, y que es culpable de generar una

<sup>7</sup> Aclaramos que el presente estudio toma como referencia la versión original en inglés de la obra seleccionada, por lo que se mantendrá ese nombre durante el desarrollo.

<sup>8</sup> Al referirnos a la autora como afroestadounidense, sin aplicar ninguna escisión entre los términos (afro-estadounidense o afro/estadounidense) lo hacemos con la intención de señalar la evanescencia que se refleja en la biografía de la autora, cuya constante presencia tanto en su natal Nigeria como en Estados Unidos (lugar de desarrollo profesional y académico desde sus 19 años) marca en ella identidades fluctuantes que parecieran desarrollarse de manera armónica y sin estorbarse o demarcar una superioridad o separación entre una u otra, aunque es necesario aclarar que su residencia actual es fijada en el país de América del Norte.

hegemonía que nos domina fácilmente a través de diversos mecanismos de control (como los medios de comunicación). Mas, es necesario caer en cuenta que el discurso de esta autora también podría ser cuestionado debido a la duplicidad de su formación. Esto ya que, estamos hablando de una escritora nigeriana que se ha formado profesionalmente dentro de los privilegios otorgados por la academia de una superpotencia y su discurso podría estar influenciado o controlado por redes de poder que se encargan de mantener a diversas “revoluciones” bajo control. Estas actuarían como “la policía”, siguiendo la definición entregada por Jacques Rancière en el texto *El Desacuerdo. Política y filosofía*, la cual se encarga de mantener el orden de lo que se ve y lo que se dice y que “hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido” (1996, pp.44-45). Lo anterior, según creemos, puede ir de la mano con la tendencia a etiquetar posturas, tendencias, filosofías o batallas bajo un solo concepto que pretende englobar a todas las luchas (como el feminismo), homogeneizándolas (e indirectamente haciéndolas más controlables o descifrables) y a la larga dejando fuera, o fallando en hacer sentir incluidas a “otras” voces.

222

Mas, considerando el hecho de que Adichie se mueve entre los dos escenarios que forman parte de su vida, como lo son Nigeria y Estados Unidos hemos decidido abocarnos a realizar este estudio literario de su obra, en tanto reflejo de una realidad desconocida aún para muchas personas, manteniendo una distancia prudente de su veta feminista y dejando la puerta abierta para futuras investigaciones al respecto.

Por tanto, hemos asumido el desafío de llevar a cabo este análisis literario utilizando como base una aproximación teórica enfocada directamente en los contextos relativos a los países africanos y que se está presentando como una “otra” cara de la revolución que corre de manera paralela al feminismo que promueve Adichie. Esta teoría es el African Womanism<sup>9</sup>, la cual posee dos exponentes: una es Nah Dove, nacida en Ghana pero que no solo vivió en su país natal, sino que se trasladó junto a su familia a, Nigeria y Sierra Leona antes de irse a vivir al Reino Unido y finalmente a Estados Unidos (su actual residencia). Dove, en el texto “African Womanism: An Afrocentric Theory” especifica que su contribución está enfocada: “en entender la naturaleza de las experiencias

---

<sup>9</sup> Se advierte que no se debe confundir al African Womanism, con el Africana Womanism de la norteamericana Clenora Hudson-Weems (1995), el cual, si bien presenta una propuesta afrocentrada (al igual que la de Dove y Ogunyemi) se trata de una aproximación teórica desarrollada con una visión más amplia y a la vez menos específica que la presentada por las dos exponentes seleccionadas, quienes se centran en obras de mujeres africanas escritas en inglés en donde se destaca el rol de la(s) maternidad(es) (como es el caso de la obra de Adichie), por lo que hemos decidido no utilizarla en este análisis en pos de centrar las miradas en la realidad específica presentada en *Purple Hibiscus*.

de las mujeres africanas, asumiendo a la cultura como un arma de resistencia y como base para definir un nuevo orden mundial”. A la vez, la autora especifica que ella usa el término “African”<sup>10</sup>:

para definir al pueblo africano y su diáspora porque hay una creencia de que nosotros, a pesar de nuestras experiencias diferentes, estamos ligados a nuestra memoria cultural africana y espiritualidad y podemos, en cualquier ocasión, volvernos conscientes de su significancia para nuestra africanidad y futuras opresiones <sup>11</sup> (*Ibidem*,516-517, traducción nuestra).

Por otro lado, otra expositora del African Womanism es la nigeriana Chickwenye Okonjo Ogunyemi, quien viene desarrollando esta aproximación teórica desde 1985 y cuya postura, primordialmente, surge desde el análisis a diversas obras literarias escritas por mujeres nigerianas en inglés (como es el caso de Adichie). En el texto “Womanism: The Dynamics of the Contemporary Black Female Novel in English”, Ogunyemi afirma que:

más que seguido, cuando una mujer blanca escritora puede ser una feminista, es más probable que una escritora negra sea una “womanist”. Esto es, ella reconocerá que, junto con su conciencia sobre asuntos sexuales, ella debe incorporar consideraciones raciales, culturales, nacionales, económicas y políticas dentro de su filosofía <sup>12</sup> (OGUNYEMI, 1985, p. 64; traducción nuestra).

Siendo así entonces, abordaremos la novela *Purple Hibiscus* en tanto representación literaria que refleja partes de la realidad contemporánea de un país africano como lo es Nigeria, buscando destacar las características que son propias del African Womanism y que brillan como una luz de esperanza y de resistencia frente a aquellas que dan cuenta de la ausencia y la falta del mismo dentro de la trama.

A este objetivo, agregamos la intención de ampliar las miradas conduciéndonos más allá de los estereotipos con los que nuestra mentalidad occidentalizada concibe a cualquier país de África, pensándolo solamente como una víctima cuya totalidad de la población vive sometida y condenada a los vicios postcoloniales. Dicha voluntad de romper con esa “historia única” se suma a lo expresado por Asunción Aragón Varo, en el texto “Mas allá del sol de las independencias: breve introducción a la literatura anglófona en Nigeria”:

<sup>10</sup> En el original: “for understanding the nature of African women's experiences. I specifically address culture as a weapon of resistance and as a basis for defining a new world order”.

<sup>11</sup> En el original: “to define African people and their diaspora because there is a belief that we, despite our different experiences, are linked to our African cultural memory and spirituality and may at any time become conscious of its significance to our Africanness and future”.

<sup>12</sup> En el original: “More often than not, where a white woman writer may be a feminist, a black woman writer is likely to be a “womanist.” That is, she will recognize that, along with her consciousness of sexual issues, she must incorporate racial, cultural, national, economic, and political considerations into her philosophy”.

Ahora bien, es igualmente fundamental no caer en reduccionismos simplistas, en esas visiones procedentes de Occidente, de naturaleza etnocéntrica, que proyectan una imagen de África en la que sólo aparece hambre, sida, guerras civiles, analfabetismo, corrupción, dictaduras, y se olvidan de que cuando hablamos de África lo hacemos de un continente con al menos mil millones de personas de etnias muy diversas, que hablan más de mil trescientas lenguas, que profesan un sinfín de religiones, con una enorme riqueza cultural que se vertebra en las sociedades que componen los 53 estados del continente. Hay pues muchas Áfricas en esa “África” que al fin y al cabo es una invención europea (2012, p.317).

Entonces, la intención es que de la mano del African Womanism dentro de la obra seleccionada, Adichie nos ayudará a explorar y descubrir una Nigeria que, si bien sufre con los actos neocoloniales, también sabe resistir y luchar frente a dichas amenazas, ayudándonos a percibir a ese país africano de una forma distinta.

### **EL RENACER DE LA ESPERANZA: AFRICAN WOMANISM EN *PURPLE HIBISCUS***

Partiendo por la ya mencionada obra de Adichie, cabe destacar que tras el primer año de su publicación, ya comenzaba a causar cierto impacto, lo que se tradujo en que fuera la ganadora del premio Hurston-Wright Legacy en el año 2004 en la categoría de Mejor Novela Debut de Ficción. Al año siguiente (2005), obtuvo el premio Commonwealth Writers tanto en la categoría Mejor Primer Libro (África) como en Mejor Primer Libro (global) contando hasta el momento con múltiples traducciones a diferentes idiomas, incluyendo español, alemán, polaco, portugués y francés (entre varias otras). Lo anterior sirve como referente y a la vez crea expectativas positivas frente al objetivo de ampliar las miradas y romper con la imagen estereotipada de un país como Nigeria, acercando a quienes leen la obra en diversas partes del mundo a una realidad distinta a la que se impone muchas veces a través de los medios, y que da cuenta solo de los conflictos, la guerra y la miseria de sus habitantes. Como indica Chikwenye Okonjo Ogunyemi en *African Wo/Man Palava: the nigerian novel by Women* “al escribir lo hasta ahora no escrito, en darle voz a lo que hasta ahora no se hablaba y no se decía, las mujeres escritoras han, consciente o inconscientemente, establecido una agenda política”<sup>13</sup>(OKONJO OGUNYEMI,1996, p.3, traducción nuestra). De acuerdo con la cita anterior, podemos corroborar que dicha “agenda” está presente en *Purple Hibiscus* en tanto representante de un grupo de voces históricamente silenciadas y de una literatura que hasta un par de décadas atrás reservaba terreno solo para un seleccionado grupo de escritores africanos, pero que afortunadamente

<sup>13</sup> En el original: “in writing the hitherto unwritten, in voicing the hitherto unspoken and unspeakable, the women writers have, wittingly or unwittingly, fashioned a political agenda”.

se ha comenzado a expandir. Así lo dan a entender Karthiga, Jothi y Pandeewari en el artículo “A Discourse of Cultural Diffusionism in the writing of Chimamanda Ngozi Adichie’s Purple Hibiscus” al indicar que:

Dentro de un corto periodo, las mujeres escritoras han emergido para expresar sus aflicciones. Debido a este tema como el de la doble marginalización, discriminación de género, crisis de identidad, conflictos en la cultura, cambios políticos y sociales están emergiendo en el país <sup>14</sup> (2022, p.143).

Lo anterior se condice con la postura asumida por el African Womanism, que en sí plantea el abordaje de dichas problemáticas que se suman a las asumidas por el feminismo y que surgen adheridas al género. Tal como lo señala Stanley Ordu en el artículo “Womanism and Patriarchy in Chimamanda Adichie’s Purple Hibiscus”: “la/el Womanista<sup>15</sup> ve al patriarcado incluyendo al racismo, la opresión cultural, opresión nacional, opresión económica, y opresión política, agregado al sexismo <sup>16</sup>(2021, p.61, traducción nuestra).

Dichas opresiones están presentes en la obra seleccionada de Adichie, pero no abarcan toda la trama. De hecho, es factible encontrar una duplicidad de influencias las cuales, simbólicamente están representadas en dos personajes: Eugene, padre de la protagonista Kambili, quien representaría la mentalidad colonizada; y su hermana Ifeoma, cuyos rasgos la hacen perfilarse como una clara representante de las luchas englobadas en el African Womanism.

Entre estos dos extremos, circulan las/los demás personajes que componen esta obra cuyo contexto nos sitúa en una Nigeria contemporánea altamente conflictuada y que da cuenta de aquellas acciones neocoloniales que los personajes vivencian tanto en la privacidad de sus hogares como en las calles.

La historia se presenta subdividida en cuatro capítulos y es narrada por la ya mencionada Kambili, una adolescente de quince años cuyos conflictos emergen al contrastar la cruel y violenta realidad de la vida en su hogar del Estado de Enugu, con las vivencias en la casa de su Tía Ifeoma en Nsukka. En ese lugar ella descubre una forma de vivir muy diferente que la acerca a su propia historia familiar y a sus raíces además de mostrarle las consecuencias políticas y económicas de acciones

---

<sup>14</sup> En el original: Within a short period, women writers are emerged to express their grief. Due to this theme such as double marginalization, gender discrimination, identity crisis, conflict in culture, political and social changes in the country are emerging.

<sup>15</sup> Aclaramos que, en ocasiones, y tal como ocurre en la cita utilizada, al encontrar referencias a las personas que siguen a cualquiera de las posturas teóricas del Womansimo (en tanto corriente de pensamiento), sean el Africana Womanismo de Hudson-Weems; el Womanism de Alice Walker; o el African Womanism de Ogunyemi y Dove por lo general se les denomina solo como Womanistas.

<sup>16</sup> En el original: “the womanist sees patriarchy as including racism, cultural oppression, national oppression, economic oppression, and political oppression, in addition to sexism”.

neocoloniales que a diario deben enfrentar las personas de su país y cuya situación económica no es cómoda como la de ella y su familia en Enugu.

En el hogar de Kambili, si bien no escasean los bienes ya que pertenecen a una clase económica acomodada, reina el miedo debido a la violencia tanto física como psicológica aplicadas a diario por Eugene, en el que sus identidades dan cuenta de una persona con tendencia al fanatismo religioso católico que lo ha llevado al punto no solo de despreciar las creencias religiosas originales enseñadas en su infancia por su padre Papa-Nnukwu, sino que además a castigar duramente tanto a su hijo Jaja (cuyo nombre original es Chukwuka), a Kambili y a su esposa Beatrice, siendo el caso de este último personaje el que posee una carga extra de impacto ya que debe soportar las duras golpizas que su esposo le propina llevándola a sufrir múltiples abortos por los cuales Eugene no se hace responsable y ni siquiera se muestra arrepentido. Solo, en algunas ocasiones, da señales de arrepentimiento tras castigar a sus hijos (mas no a su esposa), llorando. Sin embargo, ese llanto no parece ser sincero, sino mas bien es otra forma de manipular y dominar a Kambili y Jaja. Un ejemplo de esto es la verdad sobre la deformidad del dedo meñique de la mano de Jaja, la cual es evidencia del castigo que Eugene aplicó sobre su hijo cuando éste tenía diez años por no haber obtenido el primer lugar de la clase de catecismo tras haber olvidado dos preguntas. Sin entrar en detalles, Kambili da a entender que el castigo fue tan duro que casi le costó el dedo a su hermano, quien fue llevado al hospital por un, supuestamente, acongojado Eugene que lloraba desconsoladamente mientras cargaba a Jaja en brazos tras el castigo. Sin embargo, el hermano de Kambili le había aclarado que estratégicamente su padre había evitado golpear su mano derecha ya que era con esa mano con la que él escribía, evidenciando así que la intención de causarle gran daño a su hijo siempre había estado en su mente, pero no había querido herirle la mano derecha para que no afectara su rendimiento en el colegio, ya que sus hijos siempre debían obtener el primer lugar, evidenciando que la competitividad de Eugene roza el fanatismo (*Speaking with our spirits*. pt.8). Misma intención que se evidencia en la escena quizás más cruda, en la que la protagonista detalla como su padre le quemó los pies descalzos solo porque ella no le había informado que había estado con su abuelo en la casa de Ifeoma en Nsukka (*Speaking with our spirits*. pt.9). Aquí es importante detenerse, ya que el trasfondo de este castigo va más allá de la simple omisión de Kambili sino que involucra tanto a su tía Ifeoma como a su Papa-Nnukwu. Para Eugene su padre, al mantenerse apegado a sus creencias ancestrales africanas, personificaba a lo hereje, lo opuesto a su venerado Dios cristiano por lo que Nnukwu era considerado un “hombre sin Dios”, un pagano (*Speaking with our spirits*. pt.4-5) y por

ende debía ser evitado, salvo que quisiera “arrepentirse” renunciando a sus creencias originales y convertirse al catolicismo. Sin embargo, el anciano resiste ante las presiones de su hijo, y hasta el momento de fallecer en la casa de Ifeoma intenta acercarse a su nieta y nieto, quienes logran comprender lo errado que estaba su padre, ya que no ven en Papa-Nnukwu a una amenaza, o a un hombre maldito, sino más bien a un hombre respetable. Lamentablemente, dicho respeto (o admiración) por el recuerdo de su abuelo casi le cuesta la vida a Kambili, quien tras conservar un retrato del rostro de Nnukwu es descubierta por Eugene, y enceguecido por la furia la golpea tan duro que casi la asesina (*Speaking with our spirits*, pt. 9).

Mas, a pesar de estos arranques tan violentos de Eugene, él no es juzgado por su hermana Ifeoma, sino más bien ella actúa como protectora de su sobrina y su sobrino acogiéndoles en su hogar en donde se respetan las creencias religiosas tanto ancestrales africanas (enseñadas por Papa-Nnukwu) como las católicas, lo cual sorprende a Jaja y Kambili, quedando esto ejemplificado en el momento en que la Tía combina el rezo del rosario católico con canciones en igbo (*Speaking with our spirits*, pt. 7). Lo mismo hace otro personaje muy influyente para Kambili, como lo es el Padre Amadi, un sacerdote que llega como visitante a la capilla St. Agnes y que mantiene una relación amistosa con la gente en Nsukka, especialmente con Ifeoma, a quien visita regularmente y ayuda ofreciéndole servicios de traslado en su auto y llevando a los niños a jugar fútbol (*Speaking with our spirits*, pt. 8).

Con esto se ejemplifican las dos visiones presentadas en esta novela contextualizadas en dos espacios geográficos distintos, en la que por un lado se nos presenta una condición postcolonial (llevada al extremo) en la mentalidad de Eugene dentro de su comunidad y en su acomodado hogar en Enugu; y por el otro, la apertura e invitación al equilibrio y respeto por otras creencias atribuible a una de las características del African Womanism en la figura de Ifeoma y aplicada en su humilde hogar en Nsukka, quien debemos agregar que además asume un rol de negociadora ante su hermano, al cual como indicamos no juzga ni intenta convertir, sino mas bien intenta hacer entrar en razón, sobre todo al presentir que su anciano padre no viviría mucho tiempo más. Por ese motivo es que ella había logrado que Eugene diera autorización a Kambili y Jaja de pasar unos días con ella, bajo la excusa de que quiere que conozcan mejor a sus primos y prima además de querer llevarles a presenciar la supuesta aparición de la Virgen Bendita en Aokpe (*Speaking with our spirits*, pt. 5). Fue durante esos días de visita que se produjeron los primeros quiebres y cuestionamientos en Kambili frente al régimen de su padre atribuible (bajo nuestro punto de vista) a una condición postcolonial de sometimiento del cual toma consciencia tras convivir con su tía; su prima Amaka; y sus primos

Obbiora y Chimma y a la vez haber tenido la oportunidad de conocer mejor a su abuelo, a quien Ifeoma pasó a buscar el mismo día en que se llevó a la protagonista junto a su hermano (Speaking with our spirits, pt. 5).

Siendo así, en esa capacidad de negociación vemos un primer reflejo de una de las problemáticas abordadas en el African Womanism con la que, siguiendo a Chikwenye Okonjo Ogunyemi, más allá de las políticas occidentales concentradas en la lucha de los sexos (hombre/mujer) que promueven la competitividad y la guerra de poderes se concentra la atención en encontrar formas para convivir de manera justa y equitativa, buscando estrategias para compartir tanto el poder concomitante como las riquezas entre el conjunto de razas y entre los sexos/géneros (1985, p.68).

En el hogar de Ifeoma, tanto Kambili como Jaja experimentan lo que es vivir sin las presiones de Eugene, ni la violencia de su poder el cual, a pesar de amenazar con extenderse hasta el hogar de la tía, no alcanza a llegar ya que ella no le teme y tampoco le permite dominar su vida, manteniendo su integridad intacta. Ella, a pesar de las necesidades que a diario enfrenta, no se ha “vendido” a su hermano, quien incluso antes de que su marido Ifediora muriera ya había ofrecido comprarle un auto nuevo (entre otros beneficios económicos) siempre y cuando se decidiera a enviar a Amaka a un convento y que ella dejara de usar maquillaje (Speaking with our spirits, pt. 6).

Esas necesidades mencionadas con anterioridad están relacionadas con la dura realidad de un país que, a pesar de poseer múltiples riquezas naturales (petróleo entre ellas) mantiene a la mayor parte de la población enfrentando la escasez de elementos y bienes de consumo básico como lo son el agua potable, el gas licuado y la electricidad. A estos se le suman los sueldos impagos a profesores y académicos universitarios como lo es Ifeoma, quien trabaja en la Universidad de Nigeria en Nsukka, lugar en donde ella desarrolla su activismo político y su resistencia a un sistema corrupto que implanta la figura de un solo administrador, pasando a llevar la figura del vice-rector democráticamente elegido. A pesar de las amenazas, materializadas en un supuesto listado de académicos que son “desleales” al sistema, Ifeoma no cede a las presiones y continúa peleando por el derecho a una educación libre y democrática en un lugar que es percibido por su hija Amaka como “el microcosmos del país” (Speaking with our spirits, pt. 9).

Tal como Amaka lo percibe, lo que sucede en la Universidad claramente es lo que sucede en todo su país. Según lo representado en la obra, la imposición de poderes neocoloniales que se encargan de mantener el control de la población en general utilizando la violencia político-militar es aplicada en las calles por los soldados. Así también los discursos son controlados persiguiendo y

asesinando a quienes se atreven a desafiar la dictadura militar. Como ejemplo de esto, y sumado al amedrentamiento en contra de Ifeoma, también se refiere en la obra el asesinato de Nwankiti Ogechi, ejecutado por soldados en la ciudad de Minna, los que luego disolvieron su cuerpo con ácido (Speaking with our spirits, pt. 9). Sumado a este, también Ade Cooker, publicista que trabajaba en “The Standard”, el periódico de Eugene, también fue asesinado por medio de una carta bomba (Speaking with our spirits, pt. 9).

A la vez, así como Ifeoma estaba siendo amedrentada por la Universidad, Eugene también era acosado por organismos del gobierno militar, los que cerraron las oficinas de “The Standard” (50) ya que en su periódico se informaba de las acciones que ponían en tela de juicio a los políticos, así como cuestionaban el actuar del gobierno (como sucedió con el asesinato de Ogechi). Pero, al igual que su hermana, a pesar del temor que le infunden esos ataques, Eugene resiste junto a su periódico y continúa su labor funcionando en clandestinidad (Speaking with our spirits, pt. 3).

Así vemos como la autora, a pesar de presentar a Eugene como el gran tirano de la obra, no cae en el error de fijarlo solo en ese rol. Sino más bien, matiza su crueldad adherida al fanatismo católico con toques característicos de un activista que lucha en contra del sistema corrupto, volviéndolo un personaje complejo que, si no fuera por la crueldad de su actuar “puertas adentro” en contra de su propia familia, también podría perfilarse como un representante del African Womanism. Pero esto daría para estudios relativos a la psiquiatría o la psicología (como lo hecho por Franz Fanon en *Piel Negra, Máscaras Blancas* de 1952) que permitieran encontrar una explicación para comprender los comportamientos del personaje, áreas que por el momento no dominamos y por ende no aplicamos en esta investigación. Solo podríamos contribuir indicando que Eugene parece haber sido víctima de abusos psicológicos y físicos durante la niñez y adolescencia en la misión católica donde recibió educación claramente con valores coloniales, en donde se imponían el catolicismo y el idioma de los colonizadores (en este caso el inglés) pretendiendo borrar las antiguas tradiciones ancestrales africanas. Claramente en Eugene se demuestra el éxito de aquellas misiones, a quienes el concibe como sus salvadores (Speaking with our spirits, pt. 3). Mas no sucedió lo mismo con Ifeoma, quien también había recibido la misma educación (pero no sabemos si fue víctima de maltrato en algún momento de su infancia)

De todos modos, es importante destacar el hecho de que en esta novela se reflejan las múltiples opresiones que pesan principalmente sobre las mujeres de África, las cuales el African Womanism se encarga de visibilizar, sin dejar de lado el hecho de que los hombres también son oprimidos por el

racismo y la corrupción neocolonial, lo cual, como vimos, también es representado en la novela de Adichie. Como indica Okonjo Ogunyemi:

las mujeres negras están en desventaja de diversas formas: como negras ellas, con sus hombres, son víctimas de una cultura patriarcal blanca; como mujeres ellas son victimizadas por hombres negros; y como mujeres negras ellas también son victimizadas en el terreno de la raza, el sexo y la clase por hombres blancos”<sup>17</sup>(1985, p.66, traducción nuestra).

Aquí nos detenemos para hacer hincapié en el hecho de que en esta teoría, si bien se centran las miradas en las luchas asumidas por mujeres africanas continentales o diaspóricas en contra de los múltiples poderes que les oprimen, no excluye a “sus hombres”, en tanto son reconocidos también como víctimas de la “cultura patriarcal blanca” que mencionaba Ogunyemi, y que es la culpable de dividirnos, lo cual consideramos un gran aporte para la lucha por la unidad y el respeto entre la humanidad. Esto surge asociado a la postura presentada por Nah Dove al desarrollar su versión del African Womanism. Específicamente, nos referimos a uno de los puntos en los cuales ella, basándose en los estudios del antropólogo panafricanista senegalés Cheik Anta Diop, pone el foco de atención en las que, según el teórico, serían las dos cunas de la civilización: la del sur que sería África, donde la humanidad comenzó; y la del norte correspondiente a Europa. Por ende, en África se habría desarrollado un modelo social matriarcal, mientras que en Europa se desarrolló el modelo patriarcal, centrado en la supremacía del hombre blanco que históricamente ha buscado anular la visión heredada desde África ancestral, promoviendo un choque cultural que no se corresponde (y mas bien, se opone) a la visión matriarcal originaria de la humanidad (DOVE, 1998, p.520). Esta visión europea sería la culpable de la ruptura del equilibrio promovido por la organización matriarcal original, la cual aún puede ser encontrada en múltiples aldeas africanas y de pueblos originarios alrededor del mundo y que en *Purple Hibiscus* se ejemplifica en la solidaridad (incluso de parte de Eugene) con quienes necesitan ayuda; la lucha por asegurar el acceso a bienes y servicios básicos (como la comida y el agua); el activismo en contra de la corrupción política; y el cuidado y protección de las niñas y los niños además de promover el respeto a las diversas creencias, como lo enseña Ifeoma a Kambili, quien en una ocasión y sin caer en cuenta de lo ofensivo de su comentario, se había referido a su abuelo como “pagano”. Tras escuchar lo dicho por la niña, la Tía, en vez de corregir agresivamente a su sobrina, se calma y le explica que en lugar de ser un “pagano” el abuelo es un “tradicionalista”

<sup>17</sup> En el original: Black women are disadvantaged in several ways: as blacks they, with their men, are victims of a white patriarchal culture; as women they are victimized by black men; and as black women they are also victimized on racial, sexual, and class grounds by white men.

cuyas creencias al ser diferentes a las suyas pueden ser igual de buenas que las que le son familiares (Speaking with our spirits, pt. 9).

Esa promoción del respeto a las creencias no se limita solo a Ifeoma en la novela, ya que también es promovido por Papa-Nnukwu al aconsejar al Padre Amadi indicándole que, a las misiones en las que iría a diversos países en donde se necesitara un sacerdote (tierra de “blancos” o tierra de “negros”) nunca mintiera a las personas y nunca les enseñara a desconsiderar o ignorar las enseñanzas de sus padres (Speaking with our spirits, pt. 9). Esas enseñanzas, a nuestro parecer, además de incluir el aspecto religioso tradicional, también incluyen a la cultura expresada en el idioma y en las costumbres adheridas a la espiritualidad de cada ser lo cual, como vimos en este análisis, es abarcado por el African Womanism cuya representante más notoria dentro de la obra es Ifeoma, quien además de cuidar de sus hijos e hija, cuida de su padre anciano hasta su muerte y además protege y re-educación con valores anticoloniales a Jaja y Kambili, quienes ya no quieren volver a estar con su padre después de que este casi mató a golpes a la protagonista. Sumado a esto, también acoge con cariño a Beatrice a quien aloja, cuida y aconseja después de la última y durísima paliza que Eugene la había aplicado (Speaking with our spirits, pt. 9). La solidaridad de la Tía también es reconocida por la comunidad, como queda ejemplificado en la visita de Kambili a la peluquera Mama Joe quien, mientras da trato preferencial a la protagonista, le menciona lo agradecida que esta de Ifeoma por haberle regalado ropa, a pesar de no tener mucho para ella misma, refiriéndose a ella como una mujer fuerte (Speaking with our spirits, pt. 9).

Como vemos, el rol de protectora representado en Ifeoma no se limita solo a sus hijos e hija, sino que se expande mas allá (incluso a su padre). Esto se condice con lo señalado por Nah Dove en el texto antes señalado al indicar que: “El rol de la maternidad no está limitado a las madres o a las mujeres, aún en las condiciones contemporáneas (...) el concepto de madre trasciende el género y las relaciones de sangre. Un miembro de la familia o una/un amigo(a) que ha sido amable y cariñoso puede ser asumido como la madre de una/uno”<sup>18</sup> (Ibidem, 1998, p.520, traducción y apartado nuestros).

Otra defensa de los valores tradicionales se ejemplifica en la hija de Ifeoma, Amaka quien se niega a recibir el sacramento católico de la confirmación a través de la cual ella recibiría un nombre en inglés. En su discusión con el Padre Amadi (quien insistía en que debía ser confirmada, pero no

<sup>18</sup> En el original: “The role of motherhood or mothering is not confined to mothers or women, even in the contemporary conditions (...) the concept of mother transcends gender and blood relations. A family member or friend who has been kind and caring can be said to be one's mother”

lograba explicar el por qué), la adolescente le crítica el hecho de que los misioneros cambiaron los nombres de las personas igbo solo porque pensaban que no eran del todo buenos, cuestionando este hecho e indicando que ya era hora de cambiar esa costumbre y avanzar (*The pieces of Gods*, pt.2). En ese acto, además del despertar experimentado por Jaja y Kambili podemos encontrar representada la esperanza de que el African Womanism podrá ser aplicado de diversas formas por las nuevas generaciones de personas africanas continentales y en las diásporas, a través del cuestionamiento y resistencia frente a la condición postcolonial que solo ha producido desequilibrio y sufrimiento en pos del enriquecimiento y aseguramiento del poder de un grupo muy pequeño de personas.

## CONCLUSIONES

Ya para ir cerrando este análisis, podemos indicar que el African Womanism según lo planteado por Dove y Ogunyemi presenta una teoría que podríamos apostar funcionará como un fertilizante muy efectivo en el terreno contemporáneo actual tanto occidental como oriental, ya que de la sólida pluma de escritoras africanas diáspóricas o continentales como Chimamanda Ngozi Adichie se puede encontrar la semilla apropiada para la revolución de paradigmas hegemónicos postcoloniales, los cuales están siendo cuestionados duramente por muchos y muchas miembros(as) de la comunidad global.

En la obra antes analizada, pudimos corroborar que, aunque autodefinida como feminista, la autora también podría ser considerada como una Womanist, lo cual iría de acuerdo con su origen y sus raíces. Ya en esta primera obra de Adichie se puede rescatar esta visión distinta representativa de escenarios diferenciados y de realidades múltiples en Nigeria, en donde se destaca la hermandad de sus personajes, la cual es promovida y defendida principalmente (pero no exclusivamente) por Ifeoma.

Aun así, la escritora no dio a sus lectores un “final feliz”. Sino más bien, dejó un final abierto, con luces de esperanza centradas en Kambili y Jaja, quienes luego del despertar de sus conciencias y ya libres de la maligna influencia del padre, pueden soñar con un futuro más próspero simbolizado, entre otras cosas, en el Hibisco Púrpura (de ahí el nombre de la novela en inglés), símbolo del porvenir que Kambili sueña con que Jaja pueda plantar (*A different silence*, pt.1). Mismo sueño que compartimos y que esperamos pueda ser realizado ya sin pelearnos entre nosotras/nosotres/nosotros, sino más bien promoviendo el equilibrio y el respeto verdadero a través de la revisión crítica a nuestras raíces matriarcales, como lo promueve el African Womanism.

## REFERENCIAS

ARAGÓN Varo, Asunción. Mas allá del sol de las independencias: breve introducción a la literatura anglófona en Nigeria. En SANCHEZ- PALENCIA, Carolina, PERALES, Juan José (eds.). **Literaturas postcoloniales en el mundo global. España:** Arcibel Editores.2012, 323-347.

Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3933200.pdf>

Consultado el: 01 de junio del 2022.

BAAK, Melanie. et.al. Adichie, Chimamanda Ngozi: **The danger of a single story**. Charla presentada en TEDGlobal 2009. Disponible en:

[https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_ngozi\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story](https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story) Consultado

el: 01 de junio del 2022.

DOVE, Nah. *African Womanism: An Afrocentric Theory*. **Journal of Black Studies**, N.28 V.5, 515-539. 1998. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/2784792> Consultado el: 01 de junio del 2022.

HALL, Stuart. ¿Cuándo fue lo postcolonial? Pensar al límite. En: MEZZADRA, Sandro et.al. **Estudios postcoloniales Ensayos fundamentales**. Madrid: Traficante de Sueños,2008, p.121-144.

Disponible en: <https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Estudios%20Postcoloniales-TdS.pdf>

Consultado el: 01 de junio del 2022.

HUDSON-WEEMS, Clenora. **Africana Womanism. Reclaiming Ourselves**. Michigan: Bedford Publishers. 1995.

KARTHIGA, K.; JOTHI, C.; PANDEESWARY, D. *A Discourse of Cultural Diffusionism in the writing of Chimamanda Ngozi Adichie's Purple Hibiscus*. **World Journal of English Language**,

N.2, V. 12, 141-147. 2022. Disponible en : [https://www.researchgate.net/profile/D-Pandeeswari/publication/359273120\\_A\\_Discourse\\_of\\_Cultural\\_Diffusionism\\_in\\_the\\_writing\\_of\\_Chimamanda\\_Ngozi\\_Adichie's\\_Purple\\_Hibiscus/links/62342ae65c4a854150813223/A-Discourse-of-Cultural-Diffusionism-in-the-writing-of-Chimamanda-Ngozi-Adichies-Purple-Hibiscus.pdf](https://www.researchgate.net/profile/D-Pandeeswari/publication/359273120_A_Discourse_of_Cultural_Diffusionism_in_the_writing_of_Chimamanda_Ngozi_Adichie's_Purple_Hibiscus/links/62342ae65c4a854150813223/A-Discourse-of-Cultural-Diffusionism-in-the-writing-of-Chimamanda-Ngozi-Adichies-Purple-Hibiscus.pdf)

[https://www.researchgate.net/profile/D-Pandeeswari/publication/359273120\\_A\\_Discourse\\_of\\_Cultural\\_Diffusionism\\_in\\_the\\_writing\\_of\\_Chimamanda\\_Ngozi\\_Adichie's\\_Purple\\_Hibiscus/links/62342ae65c4a854150813223/A-Discourse-of-Cultural-Diffusionism-in-the-writing-of-Chimamanda-Ngozi-Adichies-Purple-Hibiscus.pdf](https://www.researchgate.net/profile/D-Pandeeswari/publication/359273120_A_Discourse_of_Cultural_Diffusionism_in_the_writing_of_Chimamanda_Ngozi_Adichie's_Purple_Hibiscus/links/62342ae65c4a854150813223/A-Discourse-of-Cultural-Diffusionism-in-the-writing-of-Chimamanda-Ngozi-Adichies-Purple-Hibiscus.pdf)

Consultado el: 01 de junio del 2022.

NGOZI ADICHIE, Chimamanda. **Purple Hibiscus**.Harper Collins E-books. Londres: Fourth State, 2003.

Disponible en:

<http://62.182.86.140/main/921000/9bf39b5cdf6ec889c345e5c59c55bfc1/Chimamanda%20Ngozi%20Adichie%20%5BChimamanda%20Ngozi%20Adichie%5D%20-%20Purple%20Hibiscus-HarperCollins%20Publishers.epub> Consultado el: 01 de junio del 2022.

OGUNYEMI, Chikwenje Okonjo. *Womanism: The Dynamics of the Contemporary Black Female Novel in English*. **Signs**, N.11, V.1, 63-80. 1985. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/3174287>

Consultado el: 01 de junio del 2022.

OGUNYEMI, Chikwenje Okonjo. **African Wo/Man Palava: the nigerian novel by Women**. London: The University of Chicago Press, 1996.

ORDU, Stanley. *Womanism and Patriarchy in Chimamanda Adichie's Purple Hibiscus*. **Litinfinito Journal**, V.3, Issue-2, 61-73. 2021. DOI: <https://doi.org/10.47365/litinfinito.3.2.2021.61-73>

Consultado el: 01 de junio del 2022

PERASSO, Valeria. et.al. Quienes son las 100 mujeres elegidas por la BBC para el 2021. **BBC NEWS Mundo**, 7 de diciembre del 2021. Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-59553810> Consultado el: 01 de junio del 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **El desacuerdo. Política y Filosofía**. Traducción: Horacio Pons. París: Ediciones Nueva Visión, 1996. Disponible en: [https://arditiesp.files.wordpress.com/2012/10/ranciere\\_desacuerdo\\_completo.pdf](https://arditiesp.files.wordpress.com/2012/10/ranciere_desacuerdo_completo.pdf) Consultado el : 01 de junio del 2022.

SHOHAT, Ella. Notas sobre lo «postcolonial». En: MEZZADRA, Sandro et.al. **Estudios postcoloniales Ensayos fundamentales**. Madrid: Traficante de Sueños,2008, p.103-120. Disponible en: <https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Estudios%20Postcoloniales-TdS.pdf> Consultado el: 01 de junio del 2022.



Esta obra possui uma Licença

[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/10596>  
<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v16i27.10596>

Submissão: 23/09/2021 | Aprovação: 13/02/2022



Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | V. 16 | N. 27 | Dez, 2022, pp. 235-246.



## A VIDA NUA EM O QUARTO DE DESPEJO DE CAROLINA MARIA DE JESUS

### NAKED LIFE IN CAROLINA MARIA DE JESUS'S EVICTION ROOM

Bruna Escalante AYRES  

Universidade Federal de Pelotas (UFPel)<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo principal analisar brevemente e trazer algumas contribuições acerca do dizer de Carolina de Jesus na obra *Quarto de despejo: Diário de uma favelada*. Para conseguirmos esse feito, buscamos nos amparar nas reflexões teórico-críticas de Villanueva (1991), Massaud Moisés (1974), Lejeune (1973), Giorgio Agamben (2002) entre outros autores, para abordar os temas, estado de exceção e a biopolítica, a falta de dignidade, a violência e a escrita como forma de denúncia social. Desse modo, concluímos que a obra traz a denúncia social como tema principal e há uma redução da vida nua a uma mera condição biológica.

**Palavras-chave:** Vida nua. Quarto de despejo. Carolina Maria de Jesus.

**Abstract:** *This article aims to briefly analyze and bring some contributions about the saying of Carolina de Jesus in the book *Quarto de Despejo: Diário de uma favelada*. To achieve this, we seek to support ourselves in the theoretical and critical reflections of Villanueva (1991), Massaud Moises (1974), Lejeune (1973), Giorgio Agamben (2002) among other authors, to address the themes, state of exception and biopolitics, lack of dignity, violence and writing as a form of social denunciation. Thus, we conclude that the work brings social denunciation as the main theme and there is a reduction of naked life to a mere biological condition.*

**Keywords:** *Naked life. Room of eviction. Carolina Maria de Jesus.*

---

<sup>1</sup> Mestranda em Literatura, Cultura e Tradução, na Universidade Federal de Pelotas (UFPel, RS). Graduada em Letras - Português pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL - 2017). Especialista em Linguagens verbo/visuais e tecnologias pelo Instituto Federal Sul-rio-grandense de Ciência, Educação e Tecnologia - Campus Pelotas - (IFSUL - 2021). E-mail: brunaayres48@gmail.com

## INTRODUÇÃO

Contar histórias é tão antigo quanto a humanidade. Segundo Villanueva (1991), narrando acontecimentos, o homem explica o seu passado e seu presente; aventura-se pelo futuro; justifica seus atos; é verdadeiro ou mentiroso; responsável ou não, sempre com força ilocutiva e intencionalidade perlocutiva, isto é, é capaz de exercer sobre o seu leitor um efeito de persuasão. No entanto, Massaud Moisés (1974, p. 148) ressalta que “diários íntimos, carregam interesse literário, posto que restrito.” Tudo isso por ser considerado uma produção feminina e privada. Incluído nesse gênero, aparece o diário de Carolina Maria de Jesus, em o *Quarto de Despejo: Diário de uma favelada*, publicado em 1960.

Como o nome do livro já nos mostra, Carolina morava na favela do Canindé que se situava perto do rio Tietê, em São Paulo e todos os dias a autora escrevia sobre o que presenciava e sentia como sendo moradora desse local. O livro mostra a realidade vivida pelos excluídos que moram no Canindé nos anos 50. Carolina era semianalfabeta e teve a ajuda do jornalista Audálio Dantas para publicar sua obra, porém, em uma primeira leitura realizada sem análise, temos somente a impressão de ser a vida de uma mulher pobre que ganhou voz para contar as dificuldades vividas pelos moradores da comunidade, porém, a obra é muito mais que isso.

Portanto, Lejeune (2008) define a autobiografia como um “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, dando ênfase a sua vida individual e, em particular, a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 17). Então, através dessa citação, entendemos que o diário se enquadra perfeitamente nessa citação. Contudo, o diário se diferencia da autobiografia no aspecto da retrospectiva pois a distância temporal e espacial entre o eu vivido e o registro é menor naquele.

Já para Maciel (2004), no modelo diário,

inclui-se as formas autobiográficas por ser uma escrita voltada para um “eu” que se revela e difere das demais formas confessionais por ser escrita à medida em que os fatos vão acontecendo, ou melhor, por relatar os fatos também retrospectivamente, num espectro de tempo muito menor. Os diários são também um retorno ao passado, mas a um passado recém acabado, sem um objetivo preciso de buscar nada além do que a vontade determina. (MACIEL, 2004, p. 85)

Nesse sentido, podemos entender que o modelo diário é uma forma de relato fracionado, onde o indivíduo procura contar um “passado” recente através de um registro que pode ser verídico ou não, anotado de forma periódica, com datas e conteúdo variável. Então, o diário cria a ilusão de ser imediato e espontâneo pois contém observações e experiências, podendo ser classificado como um

documento pessoal, onde o indivíduo inclui opiniões, pensamentos, sentimentos e/ou interpretações de modo espontâneo e falando de si mesmo. Dessa forma, este artigo tem como objetivo contribuir acrescentando implicações na obra *Quarto de despejo: Diário de uma favelada* de Carolina Maria de Jesus.

## O ESTADO DE EXCEÇÃO E A BIOPOLÍTICA

Para entender o estado e a política contemporânea, é imprescindível conhecer o conceito de biopolítica e estado de exceção, além de suas práticas pelos governos. A biopolítica é a prática de poderes locais e a população é o alvo desse instrumento. Ainda, para Agamben (2004), os estados contemporâneos buscam meios que permitam intervenções que lhes dão legitimidade e poder. Muitas vezes, a violência, a arbitrariedade e a suspensão dos direitos, se dão sob o pretexto de manter a segurança e, conseqüentemente, aumentam a concentração de poder. Segundo o autor, essas ações justificam-se pela tutela da soberania nacional e é com a implantação do estado de exceção, que se identifica a vida nua, a vida sem direitos, uma vida matável.

Durante o dia, os jovens de 15 e 18 anos sentam na grama e falam de roubo. E já tentaram assaltar o empório do senhor Raymundo Guello. E um ficou carimbado com uma bala. O assalto teve início as 4 horas. Quando o dia clareou as crianças catava dinheiro na rua e no capinzal. Teve criança que catou vinte cruzeiros em moeda. E sorria exibindo o dinheiro. Mas o juiz foi severo. (JESUS, 1960, p. 23)

Agamben (2004) partindo das pesquisas sobre biopolítica de Foucault (1988), entende que a biopolítica exerce a função primordial nos estados democráticos, pois nada mais é do que uma forma eficaz de exercer o poder. Para Foucault, biopolítica é compreendida enquanto

tecnologia de governo através do qual os mecanismos biológicos dos indivíduos passam a integrar o cálculo da gestão do poder. Desaparece a sociedade como simples conjunto de sujeitos e passa a configurar, no cenário político, a espécie humana. Essa tecnologia é manejada por um conjunto de técnicas (biopoder), de mecanismos que são desenvolvidos a partir de um saber-poder que se mostra capaz de interferir diariamente nos destinos da vida humana. (FOUCAULT, 1988, p. 134)

É a partir do uso do conjunto de técnicas pelos Estados que Agamben constata que a biopolítica é o meio eficiente de exercício de poder. Ainda assevera Foucault (1999) que tais técnicas propiciam a estatização biológica, “a espécie humana torna-se acessível ao Estado, que nela poderá intervir, por exemplo, regulando a proporção de nascimentos e de óbitos, a taxa de reprodução, a fecundidade da população, a incidência de doenças, a longevidade, etc” (FOUCAULT, 1999, pp. 289-

290). Nesse contexto, observa-se que a população adquire papel fundamental no âmbito do estado democrático, visto que ela é e será objeto de intervenções políticas.

Assim que cheguei a Florenciana perguntou-me: - De que partido é aquela faixa? Li P. S.B. Partido Social Brasileiro. Passou o senhor Germano, ela perguntou me novamente, esta faixa é de que partido? - Do Janio. Ela rejubilou-se e começou a dizer que o Dr. Adhemar é um ladrão. Que só as pessoas que não presta é que aprecia e acata o Dr. Adhemar. (JESUS, 1960, p. 11)

Giorgio Agamben (2002) vale de distinções entre *biós* e *zoè* para conceituar a vida nua. Ambos os termos eram utilizados para designar as variações de vida. Enquanto *zoè* reportava-se ao simples fato de viver de seres humanos e animais, já a *biós* é atribuída a uma maneira específica de viver característica de um simples indivíduo ou de uma coletividade, em outras palavras, a *biós* simboliza “uma vida qualificada, um modo particular de vida” (AGAMBEN, 2002, p. 9).

A única coisa que você sabe fazer é catar papel. Eu disse: Cato papel. Estou provando como vivo! Estou residindo na favela. (...) Espero que os políticos estingue as favelas. Há os que prevalecem do meio em que vive, demonstram valentia para intimidar os fracos. Há casa que tem cinco filhos e a velha é quem anda o dia inteiro pedindo esmola. Há as mulheres que os esposos adoecem e elas no penado da enfermidade mantêm o lar. Os esposos quando vê as esposas manter o lar, não saram nunca mais. (JESUS, 1960, p. 17)

Portanto, percebe-se que o poder soberano decide sobre a vida dos indivíduos, através da sua inclusão e/ou exclusão política. Como dito anteriormente, o soberano é aquele que decide sobre o estado de exceção (AGAMBEN, 2004, p. 11), sob a justificativa de tutela da soberania nacional. A partir disso, podemos entender que o estado de exceção pode ser considerado um “estado anômico, no qual a vida é reduzida a uma dimensão meramente biológica, apolítica e, portanto, destituída de direitos” (TOMÁZ *apud* SOUZA, 2014, p. 6).

Hoje amanheceu chovendo. É um dia simpático para mim. É do dia da abolição. Dia que comemoração a libertação dos escravos. (...) A Vera começou a pedir comida e eu não tinha. Era a reprise do espetáculo. (...) Era 9 horas da noite quando comemos. E assim, no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual – a fome! (JESUS, 1960, p. 29)

## A FALTA DE DIGNIDADE PARA PODER (SOBRE)VIVER

No Brasil, o princípio da dignidade da pessoa humana está prescrito no artigo 1º, inciso III, da Constituição da República de 1988, de maneira revolucionária, uma vez que nos textos constitucionais que estavam vigentes anteriormente não haviam menções para aquele princípio, que está transcrito: “Art. 1º - A República Federativa do Brasil, formada pela União dos Estados e

Municípios do Distrito Federal, constitui-se em Estado Democrático de Direito e tem como fundamentos: (...) III – a dignidade da pessoa humana.” (BRASIL, 1988).

Do artigo transcrito, verifica-se que a dignidade da pessoa humana é posta como fundamento da própria organização política do Estado Democrático de Direito Brasileiro. Apesar de a Constituição do Brasil ter sido escrita muito tempo depois da publicação da obra de Carolina, sabemos que a falta de dignidade permanece até hoje. Para explicitar esse problema, mais um trecho nos mostra as condições inumanas em que as pessoas viviam:

Os lixeiros havia jogado carne no lixo. Ele escolhia uns pedaços; Disse-me: - Leva, Carolina. Dá pra comer. Deu-me uns pedaços. Para não maguá-lo aceitei. Procurei convencê-lo a não comer aquela carne. Para comer os pães duros e comidos pelos ratos. Ele disse me que não. Que há dois dias não comia. A fome era tanta que ele não pode deixar assar a carne. Esquentou-a e comeu. No outro dia encontraram o pretinho morto. Os dedos do seu pé abriram. O espaço era de vinte centímetros. Ele aumentou como se fosse de borracha. Os dedos do pé parecia leque. (JESUS, 1960, p. 36)

Porém, com toda a miséria em que vivem, sem condições e nem direitos, o nervosismo e a revolta aparecem:

Eu amanheci nervosa. Porque eu queria ficar em casa, mas eu não tinha nada para comer. Eu não ia comer porque o pão era pouco. Será que é só eu que levo esta vida? O que posso esperar do futuro? Um leito em Campos do Jordão. Eu quando estou com fome quero matar o Janio, quero enforcar o Adhemar e queimar o Juscelino. (JESUS, 1960, p. 28)

Para Agamben (2002), o que vem ocorrendo é o colapso dos direitos humanos e dos estados, mesmo com a positivação desses direitos em tratados, convenções e na maioria das Constituições dos Estados. Em outras palavras, apesar de tantas normas com a eficácia interna e externa a respeito dos direitos humanos, pouco se altera na prática a efetiva tutela desses direitos. Para constatar essa realidade, assistindo as notícias nas Mídias sociais e da imprensa, vemos os problemas que ocorrem na Venezuela, na Bolívia, na Síria e os refugiados, etc., ou seja, é os espaços onde estão os menos favorecidos, as vítimas de guerra e outros tantos que se encontram “no quarto de despejo”. Assim, Agamben (2002) diz, “no 2º pós-guerra, a ênfase instrumental sobre os direitos do homem e o multiplicar-se das declarações supranacionais acabaram por impedir uma autêntica compreensão do significado história do fenômeno” (AGAMBEN, 2002, p. 194). Ou seja, conseguimos verificar na prática a aplicação da biopolítica pelos governos e pelo estado de exceção.

Que efeito surpreendente faz a comida no nosso organismo! Eu que antes de comer via o céu, as árvores, as aves tudo amarelo, depois que comi tudo normalizou aos meus olhos. A comida no estômago é como combustível nas máquinas. Passei a trabalhar mais depressa. Meu corpo deixou de pesar. (...) Eu tinha a impressão que eu deslizava no espaço. Comecei a sorrir como se eu tivesse presenciando um lindo

espetáculo. E haverá espetáculo mais lindo do que ter o que comer? Parece que eu estava comendo pela primeira vez na minha vida. (JESUS, 1960, p. 40)

O trabalho que a autora passou durante a sua vida, com fome, sendo explorada, sem direitos e com deveres para poder criar os filhos, se assemelha ao sistema escravagista. Porém, Carolina conseguiu reverter essa situação se revoltando, contando tudo o que passou e via na favela, no seu diário, o que virou um ato de resistência. Para Davis, “as mulheres negras não apenas afirmavam sua condição de igualdade em suas relações sociais, como também em atos de resistência” (DAVIS, 2016, p. 36).

Carolina também escreve sobre as questões raciais dentro e fora da favela, relatando sobre episódios de racismo, deixando transparecer a estrutura racial de São Paulo na época, além da marginalização que sofriam os negros. Mas, também a autora exalta a sua cor e o desejo de igualdade,

Esquecendo eles que eu adoro a minha pele negra, e o meu cabelo rústico. Eu até acho o cabelo de negro mais iducado do que o cabelo de branco. Porque o cabelo de negro onde põe fica. É obediente. E o cabelo de branco, é só dar um movimento na cabeça que ele já sai do lugar. É indisciplinado. Se é que existe reencarnações, eu quero voltar sempre preta (...) O branco é que diz que é superior. Mas que superioridade apresenta o branco? Se o negro bebe pinga, o branco bebe. A enfermidade que atinge o negro, atinge o branco. Se o branco sente fome, o negro também. A natureza não seleciona ninguém. (JESUS, 1960, p. 58)

## AS VIOLÊNCIAS SOFRIDAS E PRATICADAS

Em sua obra, a autora faz uma distinção entre os poetas de salão e os poetas do lixo, ao qual ela se compadece e filia, por conhecer de perto a realidade dos pobres e atacar aqueles que ela julga ser os responsáveis por todo esse sofrimento,

mas eu já observei nossos políticos. Para observá-los fui na Assembleia. A sucursal do Purgatório, porque a matriz é a sede do Serviço Social, no palácio do Governo. Foi lá que eu vi ranger de dentes. Vi os pobres sair chorando. E as lágrimas dos pobres comove os poetas. Não comove os poetas de salão. Mas os poetas do lixo, os idealistas das favelas, um espectador que assiste e observa as tragédias que os políticos representam em relação ao povo. (JESUS, 1960, p. 54)

Com isso, a autora mostra como ela se sentia sendo moradora da favela e a impressão que ela tem quando vai à cidade, deixando em evidência as diferenças físicas de cada lugar,

As oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim.

E quanto estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo (JESUS, 1960, p. 33)

E neste outro trecho, continua descrevendo as belezas da cidade,

Quando eu vou na cidade tenho a impressão que estou no paraíso. Acho sublime ver aquelas mulheres e crianças tão bem vestidas. Tão diferentes da favela. As casas com seus vasos de flores e cores variadas. Aquelas paisagens há de encantar os olhos dos visitantes de São Paulo, que ignoram que a cidade mais afamada da América do Sul está enferma. Com as suas úlceras. As favelas (JESUS, 1960, p. 76).

Além da distinção das belezas da cidade em contraponto com os da favela, ela também faz essa distinção dos poetas e Carolina também retrata a violência militar. Segundo Walter Benjamin (2013), a violência militar, “a rigor, a violência de guerra procura, antes de tudo, chegar a seus fins de maneira totalmente imediata, e enquanto violência predatória” (BENJAMIN, 2013, p. 130).

Nesse sentido, o militarismo se caracteriza como uma compulsão ao uso universal da violência como meios para fins de estado, fins esses que podem incluir a criação de um novo sistema legal, ou, nas palavras do próprio autor, “o militarismo é a imposição do emprego universal da violência como meio para fins de Estado. (...) A imposição consiste na aplicação da violência como meios para fins de direito” (BENJAMIN, 2013, p. 132).

Carolina nos relata em alguns trechos a forma truculenta com que a polícia tratava os negros,

eu estava pagando o sapateiro e conversando com um preto que estava lendo um jornal. Ele estava revoltado com um guarda civil que espancou um preto e amarrou numa árvore. O guarda civil é branco. E há certos brancos que transforma preto em bode expiatório. Quem sabe se o guarda civil ignora que já foi extinta a escravidão e ainda estamos no regime da chibata? (JESUS, 1960, p. 96)

Em outra descrição, ela chama a atenção para a atualidade e pelo conteúdo jurídico, onde mostra a visão mais concreta do que acontece na favela, como é o caso do gênero, onde mulheres são mais vulneráveis que os homens em diversas esferas da sociedade,

Quando eu era menina o meu sonho era ser homem para defender o Brasil, porque eu lia a história do Brasil e ficava sabendo que existia guerra, só lia os nomes masculinos como defensores da pátria então eu dizia para minha mãe: - Porque a senhora não faz eu virar homem? Ela dizia? - Se você passar por debaixo do arco iris você vira homem. (...) Eu cançava e sentava, depois começava a chorar. Mas o povo não deve cansar, não deve chorar, deve lutar para melhorar o Brasil para nossos filhos não sofrer o que estamos sofrendo (JESUS, 1960, p. 48).

Ao escrever nos seus cadernos sobre o dia a dia na favela, Carolina se torna indesejada, por tornar público que seria aparentemente privado. Ela usa a escrita como uma forma de defesa. Conforme ressalta Vogt (1983), os diários da escritora eram “uma espécie de livro de São Miguel, livro do juízo, onde ameaça anotar os comportamentos ‘errados’ de seus vizinhos”(VOGT, 1983, p.

207). Ressalta ainda como a escrita é o ponto principal de estranheza entre Carolina e os seus vizinhos da favela, ao comentar,

O repúdio da autora à situação que se encontra é visceral. Da mesma forma e na mesma medida é por ela estranhada. Tanto que no dia em que ia se mudar da favela, depois do sucesso do livro, foi apedrejada pelos vizinhos. O ponto de estranhamento entre Carolina e os favelados é, sem dúvida, o livro. Escrevê-lo foi a forma que encontrou para tentar romper o fechamento do mundo em que vivia. A esperança que deposita nessa experiência é grande. (VOGT, 1983, p. 211)

Podemos perceber também, o quanto a favela causa desconforto na autora. O estranhamento no que é familiar, ou *Unheimlich*, explica o porque da autora nunca reconhecer o lugar onde reside como sendo seu, mas vendo-o sempre como um lugar temporário, um lugar de transição. As vezes irrita-se ao registrar nos seus cadernos a palavra casa se referindo ao barraco onde reside e fica até feliz por sair às ruas e os vizinhos lhe baterem a porta pois assim não precisaria conversar com eles. E mostra que seus filhos também sofrem por serem indesejados, assim como Carolina, “as vezes eu saio, ela vem até minha janela e joga o vaso de fezes nas crianças. Quando eu retorno, encontro os travesseiros sujos e as crianças fétidas” (JESUS, 1960, p. 9).

## A ESCRITA COMO FORMA DE DENÚNCIA SOCIAL

A literatura considerada marginal tem como referência a produção de autores que assumem uma forma de enunciação periférico, do ponto de vista jurídico, social e editorial, e trazem para o campo da literatura os temas e a linguagem “marginais”. Essa é a citação de Sérgio Gonzaga retomada por Luana Teixeira Porto (2012), quando diz que a marginalidade na literatura é um estado acessório,

a) à posição dos autores no mercado editorial, considerando a existência de escritores cujas obras são produzidas e distribuídas fora do sistema editorial vigente; b) ao tipo de linguagem apresentada nos textos, a qual apresentaria uma espécie de recusa da linguagem institucionalizada ou aos valores literários de uma época; c) à escolha dos protagonistas, cenários e situações presentes nas obras literárias, os quais atenderiam o desejo do escritor de reler o contexto de grupos oprimidos, buscando representá-los nos textos (GONZAGA *apud* PORTO, 2012, pp. 140-141).

Assim, ao se retirar os preconceitos e a indiferença, a “literatura marginal” tem a função de dar luz as histórias de determinados indivíduos, o que explicam e integram os aspectos da existência humana. Dessa forma, os esquecidos e excluídos ganham vez e voz além de contribuir para a identificação e denúncia de determinado povo e, as escritas de Carolina servem como denúncia e ascensão social. A autora acredita que é através da publicação de seus livros que ela conseguirá sair

de seu quarto de despejo e passar a viver em uma casa de alvenaria, fato que só foi alcançado depois da publicação de seu segundo livro intitulado, *Casa de Alvenaria: Diário de uma ex-favelada*. Nas literaturas testemunhais, a escrita parece ter uma dupla função, podendo ser remédio e veneno. Quando caracterizada como remédio, as escritas de diários podem manifestar a alteridade, que de acordo com Magnabosco (2002),

No mundo público, a palavra testemunhal vem denunciando a repressão, invisibilidade feminina, a violência do gênero sexual e tem requisitado uma transformação sobre essas práticas culturais. No plano pessoal, a palavra tem permitido uma 'cura psicológica' pela recuperação e legitimação, a partir do próprio sujeito, das assertivas de sua vida. (MAGNABOSCO, 2002, p. 171)

Anteriormente, ressaltamos que quando Carolina coloca no papel todas as suas impressões acerca da vida e do mundo, isso funciona como uma forma de desabafo, uma forma de tentar processar as angústias e os traumas, ou seja, uma forma de compreender-se. Quando a autora escreve o que sente e suas impressões, ela poderia estar revivendo o passado, trazendo para o presente todos os seus sentimentos na forma de escrita.

A autora faz até uma suposição de que a vida dos animais é melhor que a dos favelados, “talvez entre elas reina a amizade e igualdade. (...) O mundo das aves deve ser melhor do que dos favelados, que deitam e não dormem porque deitam-se sem comer” (JESUS, 1960, p. 30). Denuncia novamente a forma cruel a quase animalizada da vida dos excluídos que precisam disputar os alimentos com os corvos, “os favelados aos poucos estão se convencendo de que para viver precisam imitar os corvos” (JESUS, 1960, p. 37). Através desses trechos, percebemos que para os excluídos só resta disputar o alimento com os animais e agir como eles agem. Eles são equivalentes a “objetos que estavam na sala de visita e foram para o quarto de despejo” (JESUS, 1960, p. 34).

Carolina tem uma linguagem direta que se transforma em protesto e denúncia, e encontramos isso na dificuldade de acesso a educação, “não gosto de aludir aos males físicos porque ninguém tem culpa de adquirir moléstias contagiosas. Mas quando a gente não pode tolerar a imprecisão do analfabeto, apela para as enfermidades” (JESUS, 1960, p. 24). Nesse trecho, vemos a exclusão das pessoas que não tiveram ou que não tem acesso à educação.

Outra questão importante da obra, é o frequente questionamento que a autora faz sobre as questões desumanas e subalternas em que se encontram os negros no Brasil. Carolina faz uma comparação com a escravidão que durou por quase 400 anos no país com uma nova forma de aprisionamento. Quando a autora escreve “que Deus ilumine os brancos para que os negros sejam felizes” (JESUS, 1960, p. 32), uma intertextualidade pode ser feita com o personagem Paulo, em *Esau e Jacó* quando ele comenta que “a abolição é a aurora da liberdade, esperemos o sol. Emancipado o

negro, resta emancipar o branco” (ASSIS, 1997, p. 992). Com essa citação, Machado aponta para a impossibilidade de o negro superar a questão do preconceito e essa visão pode ser confirmada através dos escritos de Carolina.

No título de sua obra, *Quarto de despejo*, temos a visão da autora que é de dentro para fora, ou seja, uma visão que é de do seu contexto familiar, da sua casa para fora, olhando e escrevendo sobre tudo o que acontece a seu redor. De outro modo, despejo, de acordo com os relatos do livro, se caracteriza pelas vidas invisíveis, dos sem direitos, dos excluídos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo procurou abordar alguns dos temas mais relevantes dentro da obra de Carolina no seu *Quarto de despejo*. No entanto, pode ser observado que na obra a autora faz diversas denúncias, desde a falta de dignidade até o uso de sua escrita como forma de expor o que acontecia na época. E o diário da autora vem para nos mostrar que desde a invenção da Constituição não foi resolvido muito sobre a miséria no Brasil. Portanto, percebemos que o *Quarto de despejo* é muito mais que somente o retrato da favela. Ele é a denúncia da falta de dignidade para poder viver, da violência sofrida e praticada entre vizinhos da favela e da polícia, a denúncia das mazelas sociais sofridas que foram retratadas através da escrita. Então, percebemos que a vida nua que Carolina vivia vai indo em direção a integralidade do espaço político, o que implica na redução da vida a uma mera condição biológica. É a desproteção e o estado de ilegalidade de quem está no quarto de despejo, submetido a estar em um estado de exceção e ser o próprio homo sacer.

## REFERÊNCIAS

- AGANBEM, Giorgio. **Estado de exceção**. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Homo Sacer: o Poder Soberano e a Vida Nua**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- DAVIS, Angela. Mulheres, raça e classe. In: ARIAS, Santine. **Resenha Mulheres, raça e classe**. Disponível em [http://ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos\\_biblioteca/rese%20a2018\\_11\\_04\\_15\\_44\\_28.pdf](http://ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/rese%20a2018_11_04_15_44_28.pdf) Acesso em 24 nov. 2019
- ASSIS, Machado de. **Esau e Jacó**. Penguin: 1º ed. 2012.
- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010

\_\_\_\_\_. Crítica da violência – Crítica do poder. Tradução de Willi Bolle. In: Benjamin, W. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**: escritos escolhidos. São Paulo: Edusp; Cultrix, 1986. p. 160 – 175

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**: promulgada em 5 de outubro de 1988. Brasília. Senado, 1988.

FOUCAULT, Michel. A governamentalidade. In: **Microfísica do poder** (pp. 277-293). Rio de Janeiro: Graal. 1978

\_\_\_\_\_. **Em defesa da sociedade: curso no Collège de France**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FUCKS, Rebeca. **Quarto de despejo Carolina Maria de Jesus**. Disponível em <https://www.culturagenial.com/quarto-de-despejo-carolina-maria-de-jesus/> Acesso 16 jan. 2020

GELEDES. **Mulheres negras na construção de uma nova utopia. Angela Davis**. Disponível em <http://www.geledes.org.br/as-mulheres-negras-na-construcao-deuma-nova-utopia-angela-davis/> Acesso em 24 nov. 2019

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo** em pdf. Disponível em [https://culturaemarxismo.files.wordpress.com/2019/02/edoc.site\\_1960-quarto-dedespejo-carolina-maria-de-jesuspdf.pdf](https://culturaemarxismo.files.wordpress.com/2019/02/edoc.site_1960-quarto-dedespejo-carolina-maria-de-jesuspdf.pdf) Acesso em 17 jan. 2020

JUOZEPAVICIUS, Ricardo. **Livro quarto de despejo e suas questões jurídicas**. Disponível em <http://www.justificando.com/2018/02/21/livro-quarto-de-despejo-esuas-questoes-judiciais/> Acesso em 24 nov. 2019

LEJEUNE, Phillipe. **O Pacto Autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: UFMG, 2008

LOPES, Elisangela Aparecida. **A importância da leitura e da escrita para Carolina Maria de Jesus: uma análise do seu quarto de despejo**. Disponível em <http://www.letas.ufmg.br/literafro/autoras/29-critica-de-autores-feminios/1024-aimportancia-da-leitura-e-da-escrita-para-carolina-maria-de-jesus-uma-analise-doseu-quarto-de-despejo-elisangela-aparecida-lobes> Acesso em 25 nov. 2019

MACIEL, Sheila D. A literatura e os gêneros confessionais. In: Antonio Rodrigues Belon & Sheila Dias Maciel (Orgs.). **Em diálogo: estudos literários e linguísticos** (pp. 75-91). Campo grande, MS: Ed. UFMS, 2004.

MAGNABOSCO, Maria Madalena. **Reconstruindo imaginários femininos através dos testemunhos de Carolina Maria de Jesus: um estudo sobre gênero**. Tese. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

PORTO, Luana Teixeira. Marginalidade e exclusão social: uma leitura do conto "Lixo e purpurina". **Literatura em debate**, Frederico Westphalen, v. 6, n. 10, p. 140-141, 2012. Disponível em <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/630> Acesso em 17 jan. 2020

SOUZA, Angelita Matos. Estado de exceção. Revista **Espaço Acadêmico**, n. 112, set. 2010.

TOMÁZ, Loyana Christian de Lima. A filosofia política de Giorgio Agamben e os direitos humanos. Revista **Profanações** Ano 1, n. 2, p. 134-143, jul./dez. 2014.

VILLANUEVA, Darío. **El polen de las ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada**. Barcelona, PPU: Literatura y Pensamiento en España. 1991

VOGT, Carlos. Trabalho, pobreza e trabalho intelectual: o quarto de despejo de Carolina Maria de Jesus. In: Schwarz, Roberto (Org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.



Esta obra possui uma Licença

Submissão: 23/09/2021 | Aprovação: 13/02/2022

[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/10596>

<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v16i27.10596>



Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | V. 16 | N. 27 | Dez, 2022, pp. 247-261.



## RESISTÊNCIAS CLANDESTINAS CLANDESTINE RESISTANCES

Luana dos Santos RIBEIRO

Universidade Federal de Pará (UFPA)<sup>1</sup>

Augusto SARMENTO-PANTOJA

Universidade Federal de Pará (UFPA)<sup>2</sup>

**Resumo:** O atual artigo propõe uma análise comparativa entre o conto *Felicidade Clandestina* (1971), de Clarice Lispector e *A meia hora do sol* (1970), de Urbano Rodrigues. Tomando como base o conceito de resistência desenvolvida, por Alfredo Bosi, em *Narrativa e Resistência* (1996) e reflexões sobre violência, propostas por Walter Benjamin, no ensaio *Crítica da Violência – Crítica do Poder* (1921). No conto de Clarice, a autora nos coloca frente a dilemas do cotidiano, permitindo que tenhamos fácil identificação com a protagonista e seus anseios de leitora. Ansiosa para conquistar o seu objeto de desejo, ela é tolhida e humilhada pelo cruel jogo de poder de sua antagonista. Já no conto de Urbano, o autor nos apresenta Mateus e Julia, casal que enfrenta a separação, imposta pelo autoritarismo e perseguição da ditadura portuguesa. Identificamos assim, os elementos que denotam a resistência e violência não só como ações presentes em conflitos armados e bélicos.

**Palavras-chave:** Resistência. *Felicidade Clandestina*. Clarice Lispector. *A meia hora do sol*. Urbano Rodrigues.

**Abstract:** *The current article proposes a comparative analysis between the short story Felicidade Clandestina (1971), by Clarice Lispector and A meia hora do sol (1970), by Urbano Rodrigues. Based on the concept of resistance developed by Alfredo Bosi in Narrative and Resistance (1996) and reflections on violence, proposed by Walter Benjamin, in the essay Critique of Violence – Criticism of Power (1921). In Clarice's short story, the author confronts us with everyday dilemmas, allowing us to easily identify with the protagonist and her reader's yearnings. Eager to conquer the object of her desire, she is held back and humiliated by her antagonist's cruel power play. In Urbano's short story, the author introduces us to Mateus and Julia, a couple facing the separation imposed by authoritarianism and persecution by the Portuguese dictatorship. Thus, we identified the elements that denote resistance and violence not only as actions present in armed and war conflicts.*

**Keywords:** Resistance. *Felicidade Clandestina*. Clarice Lispector. *A meia hora do sol*. Urbano Rodrigues.

<sup>1</sup> Graduanda em Letras, Faculdade de Letras (FALE), Universidade Federal do Pará (UFPA). Bolsista de Iniciação Científica UFPA. E-mail: [luana.ribeiro@ilc.ufpa.br](mailto:luana.ribeiro@ilc.ufpa.br)

<sup>2</sup>Doutor em Teoria e História Literária (UNICAMP), com Pós- Doutorado no Centro de Estudos Comparatistas (ULISBOA). Docente de Literatura, na Faculdade de Letras (FALE) e do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL). E-mail: [augustos@ufpa.br](mailto:augustos@ufpa.br)

## A FELICIDADE COMO RESISTÊNCIA

*Como dois e dois são quatro  
sei que a vida vale a pena  
embora o pão seja caro  
e a liberdade pequena*  
Ferreira Gullar

No poema de Gullar, há a defesa da ideia de que embora a vida seja repleta de dificuldades, ela vale a pena. Mas por quê? Já que o pão é caro e a liberdade é pequena! “Podemos dizer que existe no homem uma potência de resistência” (SARMENTO-PANTOJA, 2015, p. 141). Essa potência é que fará com que enfrentemos os problemas da vida e desfrutemos do seu valor.

Para cada indivíduo existe algo no mundo que o ajuda a impulsionar suas ações, que o incentiva a persistir frente aos obstáculos e, portanto, que lhe traz ânimo e até felicidade. Na literatura, esse impulso pode ser dado por um objeto, um animal, uma pessoa, uma profissão, um estilo de vida, etc., que age como uma força capaz de fazer o narrador, ou o personagem resistir e enfrentar os mais diversos desafios, para então se realizarem.

Nesse viés, propomos que até mesmo a felicidade pode ser usada como estratégia para resistir à uma violência que se impõe. Pois acreditamos que “a resistência deve ser compreendida em suas múltiplas faces, pois na maioria dos casos ela está onde não se veem atos heroicos ou revolucionários” (SARMENTO-PANTOJA, 2015, p. 142).

O valor da vida também pode ser entendido como a descoberta de objetos impulsionadores, capazes de fomentar a superação, a insistência e persistência em sua experiência de vida. Nos contos analisados, embora não haja aquele tradicional embate militante versus militares, comumente presente quando analisamos obras relacionadas ao conceito de resistência, apresentam questões que possuem contextos resistentes pois, como observado nos personagens: a “menina loura”, de Clarice e Mateus, de Urbano, tem dentro de si uma ação iminente que é o insistir em seus objetivos, fato que está em consonância com a ideia de resistência porque “o cognato próximo -de resistir- é insistir” (BOSI, 1996, p. 11).

À luz do supracitado, esse artigo intenta analisar formas de resistências silenciosas, muitas vezes até clandestinas, por meio do eixo temático felicidade; assim como, a presença de configurações das violências simbólicas presentes nos contos *Felicidade Clandestina* (1971), de Clarice Lispector e *A meia hora do sol* (1970), de Urbano Rodrigues. Para tal, iremos nos apoiar no que foi desenvolvido por Alfredo Bosi, em *Narrativa e Resistência* (1996) e Walter Benjamin, em *Crítica da Violência – Crítica do Poder* (1921).

De acordo com explicitado, vamos ver o que Alfredo Bosi pensa a respeito da presença da resistência nos textos literários:

Deve-se aprofundar o campo de visão. E 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, 1996, p. 22)

Ou seja, de acordo com o crítico, a escrita resistente que possui resistência enquanto tema pode se dar nas narrativas cujo tema é a política, mas também, a resistência acontece frente a uma situação de tensão entre quem possui um poder e quem sofre a influência desse poder, por isso:

A escrita resistente (aquela opção 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. (BOSI, 1996, p. 22)

Nesse sentido, é possível dizer que toda literatura pode ser resistente, pois as relações humanas se baseiam nessas dicotomias éticas, entre o verdadeiro e o falso, o certo e o errado, o lícito e o ilícito. Em *Felicidade Clandestina* (1971), a protagonista, “menina loura”, enfrentou sua antagonista, a “menina ruiva”, persistindo no alcance do seu objeto de felicidade mesmo diante do simbólico jogo de subjugação. Diferentemente do conto de Clarice, Urbano, em *A meia hora do sol* (1970), apresenta Mateus enfrentando não um antagonista, mas o seu próprio desejo por Julia, portanto, há um embate do personagem consigo mesmo.

Não são construções de persona ao acaso, assim como Clarice criou suas personagens gerando identificação pela saga em busca da realização de seus anseios e revolta pelo cercear cruel e mesquinho. Urbano também escreveu sobre uma história de amor, para que tivéssemos empatia por aquela felicidade que dentro do contexto da ditadura portuguesa, era algo tão clandestino, haja vista que tinham consciência de que mais cedo ou mais tarde Mateus seria capturado por se opor ao Governo. Nesse sentido, o conto de Urbano aproxima-se do conceito de resistência temática, enquanto o de Clarice ao de resistência imanente.

Entretanto, Alfredo também argumenta que é perigoso para a qualidade literária a exigência de que os autores só escrevam obras que tematizem a resistência, uma vez que:

A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, 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)

Posto que a resistência é um processo natural, ela vai surgir na literatura de modo natural, sem que haja necessariamente uma imersão dentro de propagandas militantes, justo porque já vimos que resistir é inerente ao ser humano, e como a literatura é feita por pessoas, não poderia se diferir tanto de nossa natureza.

Outro tema que pretendemos debater é a presença da violência nas relações de resistência. Para isso, vamos discutir o que conjectura Walter Benjamin a respeito da violência:

A tarefa de uma crítica da violência pode ser definida como a apresentação de suas relações com o direito e a justiça. Pois, qualquer que seja o efeito de uma determinada causa, ela só se transforma em violência, no sentido forte da palavra, quando interfere em relações éticas. (BENJAMIN, 1921, p. 160)

A partir do trecho acima podemos perceber que segundo o filósofo, a violência é uma ação de poder presente tanto em relações de direito, quanto de justiça. Esse pensador defende que poder e violência são conceitos que muitas vezes se confundem, uma vez que o poder é a violência que temos sobre o outro e vice-versa. Nesse sentido, a violência e o poder poderão ser observados em diversas experiências cotidianas como as encontradas nos sentidos mais amplos apresentados nas mais simples relações éticas, como as infantis de *Felicidade Clandestina*, onde o poder da “menina ruiva”, que é o acesso aos livros, é também uma violência contra a “menina loura”, que pela falta de acesso fica a mercê da outra, como veremos mais a frente.

Além disso, a violência empregada pelo Estado se torna diferente, na medida em que:

A violência, inicialmente, só pode ser procurada na esfera dos meios, não na dos fins... Mas ficaria em aberto a pergunta, se a violência em si, como princípio, é moral, mesmo como meio para fins justos. Para decidir a questão, é preciso ser mais exato, uma distinção na esfera dos próprios meios, sem levar em consideração os fins a que servem. (BENJAMIN, p. 160)

Tanto no poder estatal quanto no poder das relações pessoais, a violência (uma forma de poder, segundo Benjamin) é um meio para a obtenção de um fim e não apenas um fim em si mesmo. A violência do Estado pode ser observada por vários primas, como na animação intitulada *Mulan*, lançado pela primeira vez em 1998 pela Walt Disney que, segundo o artigo *A representatividade da mulher na animação Mulan*, de Caroline Augustmak, Fabiane Schoemberger e Renata Caleffi; inspirou-se na lenda chinesa “Fa Mulan”. Neste filme, há a reflexão sobre a violência contra mulher por parte do Estado Chinês ao retratar a história de uma mulher comum que finge ser um homem para conseguir lutar na guerra como soldado no lugar de seu pai. Patriarcal como qualquer sociedade dominada por homens, a China da época tinha os papéis sociais bem definidos em gênero.

Nesse momento, já se apresenta uma das primeiras características da violência do Estado chinês, uma vez que se o pai da protagonista se recusasse a servir, ele seria preso e morto por traição. Por isso, era indiscutível que assim o fosse, haja vista que não havia outro homem na família, o militar encarregado de alistar os civis do sexo masculino ignorou a idade avançada do pai de Mulan. Ela e sua mãe sabiam que seu pai não resistira, mas que poderiam fazer frente a máquina estatal? “Nem sempre conseguimos nadar contra corrente” (SARMENTO-PANTOJA, 2015, p. 141).

Mas a protagonista, em uma atitude totalmente inesperada para uma mulher da época, resistiu com vigor ao autoritarismo político de seu país. Mulan não temeu. Mulan não temeu nem mesmo a retaliação do Estado ao descobrir sua façanha para poupar seu pai, que poderia facilmente se converter em execução dela. Sua força, como diria Alfredo Bosi, opôs força própria a todas as forças alheias. Por isso, essa mulher precisa ser lembrada como um signo de resistência.

Em *A meia hora do sol*, a intenção da violência autoritária do Governo imposta a Mateus é de contenção, ou seja, conter as revoltas dos opositores políticos, dessa forma continuarão a perpetuar o poder vigente, sem que haja uma troca impulsionada pelos insurgentes.

Já em *Felicidades Clandestinas*, a motivação da violência é a tomada de mais violência: a “menina ruiva”, segundo a própria “menina loura”, usava suas artimanhas de poder para provocar as outras por puro ódio, ódio fruto da inveja que sentia pela aparência das outras. Essa inveja da aparência tem relação com a violência que é o padrão de beleza imposto principalmente para as meninas. Então suas ações são pensadas como forma, não de maldade genuína, mas vingança motivada por se sentir inferior? Não podemos ir tão longe nessas suposições visto que a própria inveja é descrita pela protagonista e não pela própria garota, mas podemos afirmar sim que a intenção da “menina ruiva” era ser dona de um poder contra as outras meninas e usá-lo de modo que o mantivesse. Portanto, compreendemos que a violência, em ambos os casos, não foram o fim das ações, mas o meio. O fim seria a manutenção e a perpetuação do poder.

## O RESISTIR CLANDESTINO

Retomando a reflexão acerca dos contos, tal como no exemplo exposto, podemos dizer que - nós, seres humanos- conseguimos encontrar forças mesmo diante dos cenários mais adversos. Assim como Mulan encontrou a sua no amor que tinha pelo seu pai, a protagonista de Clarice encontrou vigor na felicidade clandestina que nutria em si mesma. A “menina loura” criou uma atmosfera de idealizações e ilusões com o seu objeto de desejo -o livro, negado pela “menina ruiva”- que não lhe

restavam dúvidas sobre a possibilidade de sucumbir, ela jamais desistiria dos seus sonhos mesmo que isso lhe custasse, com o seu coração palpitando, a frustração, como a autora descreve a menina logo após que passa pelas primeiras decepções.

Com o intuito de ilustrar essa relação, vamos observar como se dá a apresentação de ambas as personagens do conto de Lispector: a protagonista é uma menina loira, retratada com adjetivos atrativos, indicada como bonita, esguia, alta, de cabelos tratados e com uma inclinação forte pelo gosto da leitura; já a “menina ruiva” é apontada como gorda, baixa, com a pele coberta por sardas e totalmente desdenhosa do privilégio de ter um pai dono de livraria. Enquanto a primeira parece doce e inocente, a segunda mostra-se maldosa e escarnekedora. Os estereótipos em questão são avessos ao que é comumente encontrado pois se tem a ideia de que quem está mais próximo ao padrão de beleza tem convívio social mais amplo e o gosto pela leitura geralmente é associado a quem está isolado de uma popularidade por se encontrar, justamente, fora desses mesmos padrões. O que Clarice propõe aqui é justamente quebrar esses paradigmas e modelos físicos e psicológicos previamente estabelecidos.

No decorrer do conto, o embate se dá justamente na tentativa de obtenção do livro. A persistência encontrada nas atitudes dessa menina loira em prol desse objetivo gerou, por fim, sua felicidade mais clandestina: a conquista do livro. Tal insistência pode ser notada na repetição das ações desse fragmento: “No dia seguinte lá estava eu à porta de sua casa, com um sorriso e o coração batendo. Para ouvir a resposta calma: o livro ainda não estava em seu poder, que eu voltasse no dia seguinte.” (LISPECTOR, 1967, p. 9)

Não tinha ela intenções de tripudiar da outra, sua rival, queria deliciar-se como nunca, devagar, com calma, escondido, para cada vez mais instigar seus devaneios. Sua existência totalmente reduzida -ou expandida? - aquela simples felicidade silenciosa. Ali compreendeu, como diria Gullar, que a vida vale a pena.

Para Avanúzia Matias o cerne do conto está no questionamento sobre o sentido da felicidade pois:

No decorrer da história, a narradora de “Felicidade Clandestina” se utiliza de todas as estratégias possíveis para prolongar seu sentimento de felicidade representado pela posse do livro. A narradora, algumas vezes, chega a fingir esquecer que possui o livro, só para se redescobrir possuidora dele. É assim que sua felicidade aparece como um sentimento clandestino, uma vez que ela não pode se conscientizar de sua própria felicidade para que esse sentimento não se acabe. (MATIAS, 2016, pp. 252-253)

Em *A meia hora do sol*, também encontramos esse tipo de felicidade clandestina no amor de Mateus e Julia. Completamente apaixonados e na certeza de algum dia serem pegos pelo Governo, não tinham necessidade de gritar o seu amor, amavam-se intensamente de forma clandestina. Essa felicidade sigilosa também gerou resistência em ambos os personagens. Depois que Mateus foi preso, foi em memória dessa felicidade que o amor deles resistiu à prisão, mas também morreu na cadeia:

No isolamento da cela reinventava-a, rememorava dia a dia, minuto a minuto, os quatro anos percorridos lado a lado; lamentava o tempo que não lhe dava por esta ou por aquela razão; tinha-a, com toda a gama dos seus olhares, queixumes, suspiros, gritos e êxtases, em todos os alaridos raivosos da sua continência forçada. (RODRIGUES, 1984, p. 174)

E foi também em nome da felicidade que Mateus resistiu ao seu egoísmo e libertou Julia de si, libertando-se também dela, para não serem infelizes naquele amor fadado a tristezas, foi em busca de uma nova configuração de felicidade, não tão intensa, mas necessária ante a demasiada angústia daquelas circunstâncias.

## FELICIDADE CLANDESTINA, DE CLARICE LISPECTOR

253

No que concerne a discussão iniciada no conto de Clarice, é possível notar que a “menina loura” não está alheia a opressão que sofre, uma vez que ela percebe depois de repetidas vezes experimentar a desilusão de as coisas não se concretizarem da forma como ela almejava. Entende-se então a ideia de tortura chinesa, elaborada com a intenção de produzir um desconforto e humilhação cadenciados à medida que a expectativa da protagonista vai sendo frustrada. Constante e insuportável, tal como a tortura o é, mas também engenhosa e paciente, características essas associadas comumente ao povo asiático, motivo pela qual lhe alcunha.

Não existia uma moeda de troca, a relação era esta, a protagonista estava à mercê da antagonista e por essa razão, por conta do acesso livre, a segunda conseguiu impor uma violência sutil, mas autoritária. Não havia possibilidade dos poderes (violências) se regularem e portando o que restava a “menina loura” era resistir ao poder da “menina ruiva”.

O comportamento da “menina ruiva”, depois de um tempo, já era previsível e inalterável, mas nem isso foi capaz de dissuadir a menina loira das suas intenções. Cansada e com olheiras, a menina manteve-se firme diante da violência que lhes era imposta:

Mal sabia eu como mais tarde, no decorrer da vida, o drama do “dia seguinte” com ela ia se repetir com meu coração batendo. E assim continuou. Quanto tempo? Não sei. Ela sabia que era tempo indefinido... Eu já começara a adivinhar que ela me escolhera para eu sofrer, às vezes adivinho. Mas,

adivinhandando mesmo, às vezes aceito: como se quem quer me fazer sofrer esteja precisando danadamente que eu sofra. Quanto tempo? Eu ia diariamente à sua casa, sem faltar um dia sequer. (LISPECTOR, 1967, p. 9)

Todavia, essas pequenas formas simbólicas de violência não podem ser desconsideradas, pois é mediante o poder de uma e a falta do poder da outra que essas questões se estabelecem. Walter Benjamin diz que, “na perspectiva da violência, a única a poder garantir o direito, não existe igualdade, mas, na melhor das hipóteses, existem poderes do mesmo tamanho” (BENJAMIN, 1921, p. 172).

E assim vai caminhando a trama até o dia em que a mãe da “menina ruiva” descobre a estratégia de subjugação feita por sua filha, e decide ajudar a “menina loura”, emprestando o livro por tempo indeterminado. Esse momento da trama é bem interessante porque finalmente entra um poder maior que “regula” o poder já estabelecido. A mãe, que tem maior poder (violência) impõe uma nova situação e mesmo que alguma das garotas não concordem, é algo que não poderão mudar. Nesse caso, notamos a quebra da manutenção do poder da “menina ruiva”, o que certamente não lhes trouxe agrado. Também encontramos em Walter Benjamin (1921, p. 160): “A violência é um produto da natureza, por assim dizer, uma matéria-prima utilizada sem problemas, a não ser que haja abuso da violência para fins injustos”.

Por essa razão, encontraremos a violência (o poder) em quaisquer relações. Não apenas entre as jovens, mas entre a mãe e a filha e outras de nosso cotidiano. Isso significa que nossas relações estão imersas em violência? Sim e não. Se pensarmos sobre a perspectiva corriqueira de violência como agressão, a resposta é não, ou não deveria ser. Mas se observamos pelo prisma das relações de poder, sim porque o poder está em todos os vínculos que estabelecemos com as pessoas.

Outrossim, o termo “tortura chinesa”, o qual pode ser entendido como uma referência direta a tortura, não pode ser deixada de lado uma vez que estamos falando de um período da história brasileira em que a sociedade sofria com um regime ditatorial, que sequestrava, torturava, matava e desaparecia com os corpos de diversos opositores do regime, mas também com intelectuais, artistas, trabalhadores do campo e da cidade. Ninguém estava livre da roda viva! Mesmo sabendo que Clarice escreve seus textos sem nenhuma forma de engajamento político, identificamos de forma sutil, que a matéria da tortura será proposta pela escritora de forma singular, pois estamos falando do universo infantil e as relações de poder que a envolve em outros domínios.

Subsequente a isso, a jovem, considerou que ter o livro por tempo indefinido seria melhor do que o possuir em definitivo, pois, desse modo ela continuaria a ver o livro como seu maior objeto de desejo. Vejamos como Lispector narra os efeitos da felicidade sentida de forma clandestina:

Como contar o que se seguiu? Eu estava estonteada, e assim recebi o livro na mão. Acho que eu não disse nada. Peguei o livro. Não, não saí pulando como sempre. Saí andando bem devagar... Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo... Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. A felicidade sempre iria ser clandestina para mim. (LISPECTOR, 1967, p. 10)

A felicidade pensada no conto está forjada pelos signos da resistência, como mencionamos no início; é uma resistência particularizada, encontrada dentro dos próprios indivíduos. Isso não nos escapa pois na literatura tudo significa algo, diferente das nossas relações humanas que mesmo nossas ações significando ou não, podem ser esquecidas, ignoradas ou não vistas. Pensando nisso, Bosi analisa que:

A narrativa lírica, quando atinge certo grau de intensidade e profundidade, supera, a rotina da percepção cotidiana e liberta a voz de tudo quanto essa abafou ou apartou da conversa, até mesmo do diálogo entre amantes, amigos, pais e filhos... É nesse sentido que se pode dizer que a narrativa descobre a vida verdadeira, e que esta abraça e transcende a vida real. A literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente. (1996, p. 27)

Retornando a análise, embora sua força, a protagonista do conto de Lispector viveu uma tortuosa experiência de idas e vindas, que também lhe levou a exaustão física e a humilhação. Portanto, nos perguntamos se aquela relação imposta pela “menina ruiva” sobre a “menina loura” também poderia ser compreendida dentro da chave resistência frente às situações dubiamente éticas pensada por Sarmiento-Pantoja, já que:

Quando entramos em contato com uma situação dúbia eticamente, vemos inicialmente no interior do indivíduo sua luta por uma tomada de decisão... Por isso, consideramos que ir contra a corrente pode ser também realizar pequenas revoluções. (2015, p. 141)

Por isso é possível considerar que as ações da “menina ruiva” foram dúbias, uma vez que sua satisfação era pautada no sofrimento alheio, condenável pelas formas de direito, pois segundo Benjamin, até o direito natural que é aquele que permite o mais amplo uso violência, exige fins justos. Daí é possível considerar a ação da “menina ruiva” como representativa de um autoritarismo, que

reverte nossa sociedade, usando seu privilégio de acesso a muitos livros como uma forma de poder, e lhes garantir o controle sobre a “menina loura”, impondo um cenário de poucas alternativas.

### **A MEIA HORA DO SOL, DE URBANO RODRIGUES**

No conto de Urbano Rodrigues, conheceremos um casal, o Mateus e a Julia, eles são descritos no início do texto como dois amantes -mesmo já casados a 4 anos- completamente apaixonados um pelo outro e que vivem seu amor livre sob a perspectiva do clandestino:

E, como a vida de Mateus estava sempre ameaçada, muito dos instantes em que se uniam tinham para eles o gosto atormentado e exultante de primeira vez e de nunca mais. Mas eram alegres, iam jantar fora com frequência e até passavam fins de semana muito íntimos, quase clandestinos, em pequenos hotéis retirados, de atmosfera civilizada e sorridente, governados por estrangeiros. (RODRIGUES, 1984, p. 174)

Entre eles, qualquer justificativa para estarem juntos bastava, a mais boba desculpa para ficarem um na presença do outro pois sabiam a situação de Mateus, ele poderia ser levado a qualquer momento, portanto se escolhiam todo dia.

Já nesse momento observamos uma ação resistente pois eles não queriam e não se deixaram ceder ao medo, muito pelo contrário, usaram a arma da felicidade para não se abaterem com aquela situação furtiva e perigosa. Eles resignificaram o próprio contexto e o desejo que sentiam aflorar cada vez mais por conta da situação clandestina foi uma das estratégias de não se entregar a aflição. O protagonista se apegou a própria memória, buscando lembrar um tipo de felicidade que ele não conheceria mais. Que não viveria mais daquela forma e por saber disso, desespera-se. Entretanto, mesmo nesse momento Mateus não deixou de resistir, a memória foi convertida em escudo contra a vivência da sua atual realidade.

Então chegou o momento em que Mateus foi preso, e teve de se afastar de Júlia. Urbano descreve como foi esse primeiro impacto:

De noite, ele que briosamente velava, em face dos estranhos e de si próprio, pela sequidão dos seus olhos e pela nudez dos seus lábios, acordava debilhado em lágrimas, assistindo à agonia de ausência que ela, sozinha em casa, conheceria. (RODRIGUES, 1984, p. 174)

Já refém da violência do Estado e sob a guarda dos militares, visto que estava em prisão política, típica de regimes ditatoriais, em que Mateus é preso por não compactuar com as ideias

oficiais daquele poder. A violência cometida contra esse indivíduo tem como agente intermediário o militar, ele é quem apreende o civil que é considerado “perturbador” da ordem pública, ele é quem aplica as advertências cabíveis e é ele quem vai diferir violência física, psicológica, sexual e suas variações, caso seja necessário para dissuadir aquele que é considerado insurgente. Para Benjamin, essa “polícia”, na democracia, apresenta toda a sua degenerescência, por não ser regulada por um mesmo poder legislativo-executivo maior (RODRIGUES, 1984, p. 167). Pois em conformidade com ele, a partir do momento em que o Estado outorga um tipo de violência, ele deve lhes impor limite, mas na prática, isso é bastante subjetivo.

Vejamos como Alfredo Bosi avaliaria uma semelhante posição, a partir do que considera resistir: “O homem de ação... Que interfere diretamente na trama social, julgando-a e, não raro, pelejando para alterá-la, só o faz enquanto é movido por valores. Estes, por seu turno, repelem e combatem os anti-valores respectivos” (BOSI, 1996, p. 14). Assim sendo, Mateus pelejava por causa de seus valores, de seu amor a Julia e de seu apego a felicidade que construíram, ele ansiava uma alteração, mas não poderia fazê-lo. Subsequente a isso, o protagonista, perturbado pela falta da liberdade em ser quem era, começou a agir de modo que não era e acabou se tornando. Mateus que antes desejava as visitas e as cartas de Julia, agora dera de lhe tratar mal, de ter ciúmes irracionais e até lhe desprezar pois tinha consciência do fim daquela antiga intimidade entre os dois:

Mateus enchia três vezes por semana, com uma exacerbada angústia (mas era aquele o único alimento do seu silêncio) a curta folha de bloco regulamentar que podia mandar-lhe por carta. E Júlia respondia, até lhe escrevia todos ou quase todos os dias, mas não deixava no papel a mesma vibração: constrangia-a, mais do que a Mateus, que não tinha outra escapatória, a certeza de que as suas palavras mais suas e mais dele (que logo descoravam e se derretiam na linfa do banal) seriam lidas, porventura escarnejadas, por estranhos. (RODRIGUES, 1984, p. 175)

Esse poder que o Estado lhe impunha, que vai desde cercear sua liberdade por conta das suas crenças políticas até a violação dos seus sentimentos, da sua personalidade e do seu relacionamento com Julia, não teria como passar sem nada acarretar a vida do personagem. A violência sofrida, mesmo quando combatida com a resistência, não deixa de causar traumas. Walter Benjamin discorre sobre esse tipo de punição desproporcional só que por intermédio de outro exemplo, vejamos:

Em contextos jurídicos primitivos, a pena de morte é decretada também no caso de delitos contra a propriedade, em relação aos quais parece totalmente 'desproporcional'. Seu sentido não é punir a infração a lei, mas afirmar o novo direito. Pois no exercício do poder sobre vida e morte, o próprio direito se fortalece, mais do que em qualquer outra forma de fazer cumprir a lei. (BENJAMIN, 1921, p. 165)

Mateus é submetido a uma retaliação desproporcional também, visto que está sofrendo tudo que já foi citado, simples e unicamente por discordar da visão oficial do Estado. Nesse sentido, como disse Benjamin, sua prisão não se dá apenas para lhe punir, mas para mostrar quem é o poder soberano, é para fazer cumprir o poder estabelecido.

Voltando a narrativa, não aguentando mais aquele cenário, o personagem pediu a Julia que não voltasse mais ali para pôr fim no sofrimento de ambos. Aquela humilhação toda pela qual estavam passando só serviria para lhes trazer mais pesar e por isso mandou que a mulher seguisse sua vida e que não voltasse a procurá-lo, pois ambos não saberiam o seu fim e não havia esperanças de que ele um dia seria libertado. Mateus, que sempre amou Julia livremente não poderia deixá-la presa em uma relação tortuosa como aquela. Em uma de suas cartas, escreveu:

Vive a tua vida. É absurdo, de facto, armares em monja, nem isso estaria de acordo com a nossa visão do mundo. Não fique amarrada a um fantasma. E, sobretudo, quando tiveres, se vieres a ter, como é natural, outros interesses, peço-te que não me faças a esmola de vir ver-me. Eu tenho, além de ti, como sabes, uma razão de viver, em suma, uma justificação da minha existência. (RODRIGUES, 1970, p. 175)

A primeira vista essa atitude do amante pode ter sido estranha, mas se avaliarmos foi bem racional. A ideologia de Mateus era a liberdade e como ele poderia prender aquela que ele mais amou na vida? De certa forma podemos dizer que a intenção da sua atitude era buscar uma nova configuração de felicidade no ceifar desse martírio vivido pelos dois. Essa felicidade que ele propõe também seria uma outra resistência desenvolvida por ele que não veria mais a moça triste por causa dele, mas seria livre para imaginá-la vivendo uma nova vida, com outras possibilidades. Ela de fato o faria? Não sabemos, sabemos apenas que ela não voltou e isso trouxe novas ilusões ao nosso personagem que agora poderia conjecturá-la como bem quisesse e certamente, a pintaria feliz em sua memória.

Mateus, por meio desse gesto, decidiu resistir ao autoritarismo imposto e resolveu que não sofreria mais daquele jeito. Lembremos que Bosi afirma que a resistência é um conceito ético e não apenas estético (1996, p. 11), logo, ele corrobora sua ética e suas crenças políticas na sua ação de oferecer a Julia aquilo que ele não tinha: liberdade de recomeçar. De algum modo, essa foi sua maior prova de amor a aquela mulher e as suas convicções.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Insistir em um objetivo frente a forças alheias é uma das formas mais genuínas de resistência, segundo Bosi, nesse sentido, é possível dizer que a menina loira tinha dentro de si uma força resistente pois mesmo diante das negativas e humilhações impostas, seu desejo era tão audaz que nada era motivo para lhes dissuadir e convencer a desistir. E a violência a que ela era submetida, embora impostas por uma outra criança, foram muito bem articuladas para chegar aos seus fins e se manter por tempo indeterminado, deposta apenas pela chegada inesperada da mãe, que representa outro poder.

Instintivamente, a protagonista de Clarice sabia que aquela situação que estava vivendo era um “não” simbólico aos seus objetivos, todavia, era atrás do “sim” que ela seguia e não desistia. Resistir nunca foi sobre a outra, mas sobre ela própria, sobre sua capacidade em lutar por aquilo que era seu objeto de felicidade, aquela razão pela qual faz a vida valer a pena. Isso era tão genuíno que quando obteve o livro não sentiu vontades de tripudiar da outra, escarnecer ou zombar, muito pelo contrário, era uma menina positiva em si mesma e por isso viveu de forma intensa essa felicidade que era só sua, essa felicidade que era algo clandestino.

Desse modo, ela instituiu um novo poder, o poder sobre o livro que antes ela não tivera e assim o será até que encontre poder maior, capaz de transformar esse em decadente.

Já Matheus, também teve o seu processo de resistência instituído por vários signos de felicidade. Ao contrário da “menina loura”, Mateus nunca teve algum tipo de consciência que venceria, mas é possível dizer que ele venceu em muitos aspectos. O personagem não sucumbiu as artimanhas no Estado, sempre se recusou a sofrer da forma como eles intentavam, desde o início até o fim, o protagonista retextualizou a sua situação, se reinventou e criou várias felicidades que o ajudou a passar por suas adversidades.

As felicidades clandestinas que ele compartilhou com Julia se converteram em lembranças clandestinas o que faria com que eles pudessem viver outras formas de felicidade, mesmo distantes. Seja por uma felicidade genuína, possível a Julia, ou uma que significasse a ausência daquele tipo de tortura, oferecida aos dois, possível a Mateus.

Precisamos desvincular a ideia de resistência restrita aos contextos políticos de exceção e entender que, como a violência, ela pode estar presente na mais simples situação do dia-a-dia. O ser humano é um ser adaptativo as situações mais adversas, bem como é extremamente resistente aos

cenários mais extremos, tal é sua capacidade de resistência a forças interiores e principalmente exteriores e como produção humana, a literatura não deixa de transmitir essa qualidade.

E que a violência e o autoritarismos também estarão no nosso cotidiano, seja por meio de ações diretas ou simbólicas. Todos nós possuímos algum tipo de poder com relação a algo, a ilegitimidade dessa violência só se culminará quando usarmos o nosso poder para fins injustos e, portanto, autoritários.

Nesse sentido, à luz do exposto, entendemos que a resistência é uma forma de validar a própria identidade e subjetividade, é a humanização, o direito a liberdade de se opor ao opressor. Sistemas ditatoriais e autoritários descaracterizam as pessoas, oprimindo desejos, anseios, culturas e essa força proveniente da resistência, incentivada pela busca de algo que faça a vida ter sentido é o que movem as revoluções. Histórias como a de Clarice e Urbano nós mostram que é possível fazer frente a violência e reagirmos. Essa reação pode se dá, como vimos, das mais variadas formas possíveis e é apenas a partir dessa oposição da força própria a força alheia que podemos, com alguma chance, mostrar que todos são dignos de lugar de fala e não apenas quem está no poder. É preciso lembrar que ao decorrer de toda a história da humanidade, nenhum direito foi conquistado sem resistência.

## REFERÊNCIAS

AMORIM, R. A. da S. Análise do conto “*Felicidade Clandestina*” de Clarice Lispector. Salvador: **Estudos IAT**, V. 4, N. 2, 2019. Disponível em: <http://estudosiat.sec.ba.gov.br>

AUGUSTMAK, C., SCHOEMBERGER, F., CALEFFI, R. A representatividade da mulher na animação *Mulan*. Instituto de pesquisa e extensão-IPEX–Centro Universitário Campo Real: **Caderno de Resumos do XIII Encontro de Iniciação Científica e Pós-Graduação**, 2020. Disponível em: <https://guarapuava.camporeal.edu.br/content/uploads/2020/11/Caderno-de-Resumos-2020-%E2%80%93-XIII-Encontro-de-Inicia%C3%A7%C3%A3o-Cient%C3%ADfica.pdf#page=11>

BENJAMIN, W. **Crítica da Violência – Crítica do Poder**. 1921.

BOSI, A. **Narrativa e Resistência**. São Paulo: Itinerários, 1996.

GULLAR, Ferreira. Dois e dois são quatro. In. **Melhores poemas**. Seleção de Alfredo Bosi. São Paulo: Global, 1ª Ed. Digital, 2012. p. 66.

LISPECTOR, C. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOBATO, Monteiro. **Reinações de narizinho**. Versão digital: Arlindo\_San. Disponível em: <https://valdiraguilera.net/bu/sitio-picapau.pdf>

MATIAS, A. F. Felicidade Clandestina e Clandestina Felicidade. Macapá: **Periódico da UNIFAP**. V. 6 N. 1, 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.18468/letras.2016v6n1.p250-258>

RODRIGUES, U. A meia hora do sol. In. SALEMA, Álvaro. **Antologia do conto português contemporâneo**. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. Quando resistir não basta... **Moara**. V. 1 E. 44, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.18542/moara.v1i44.3433>





Esta obra possui uma Licença

Submissão: 17/05/2022 | Aprovação: 08/10/2022

[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/12668>

<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v16i27.12668>

Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | V. 16 | N. 27 | Dez, 2022, pp. 263-280.



## BRAZIL'S AMAZON TO THE WORLD: PRESIDENT BOLSONARO'S DISCOURSE AT THE UNITED NATIONS GENERAL ASSEMBLY

### AMAZÔNIA DO BRASIL PARA O MUNDO: O DISCURSO DO PRESIDENTE BOLSONARO NA ASSEMBLEIA GERAL DAS NAÇÕES UNIDAS

Juliana de Oliveira VICENTINI  

Universidade de São Paulo (USP)<sup>1</sup>

Luciana Miranda COSTA  

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)<sup>2</sup>

Odaléia Telles Marcondes Machado QUEIROZ  

Universidade de São Paulo (USP)<sup>3</sup>

**Abstract:** This paper analyzes the discourse on the Amazon of Brazil's president Bolsonaro at the UN General Assembly in 2020. The objective is to observe how the region has been integrated into the federal political agenda and the discursive strategies marked by "disinformation" adopted by Brazil's chief executive. We use the three-dimensional assumptions of Critical Discourse Analysis. Brazil's president promoted inaccurate data, made unfounded statements, victimized himself, and kept silent about negative information related to his management. He sought to promote a distorted view on environmental management and on the Amazonian reality, putting the effective protection of the region at risk.

**Keywords:** Communication and Environment. Discourse. Amazon. UN. Disinformation.

**Resumo:** Este artigo analisa o discurso sobre a Amazônia do presidente Bolsonaro na Assembleia Geral da ONU em 2020. O objetivo é observar como a região tem se integrado à agenda política federal e as estratégias discursivas marcadas pela "desinformação" adotadas pelo chefe do Executivo brasileiro. Utilizamos os pressupostos tridimensionais da Análise Crítica do Discurso. O presidente do Brasil promoveu dados imprecisos, fez declarações infundadas, vitimizou-se e silenciou sobre informações negativas relacionadas à sua gestão. Buscou promover uma visão distorcida sobre a gestão ambiental e sobre a realidade amazônica, colocando em risco a proteção efetiva da região.

**Palavras-chave:** Memory. Testimony. Place of memory.

<sup>1</sup> Postdoctoral at the University of São Paulo (USP). Advisor associated with PECEGE-ESALQ (USP). PhD and Master of Science of the Interunit Postgraduate Program in Applied Ecology of the ESALQ and CENA/USP. *E-mail:* [ju\\_vicentini@yahoo.com.br](mailto:ju_vicentini@yahoo.com.br)

<sup>2</sup> Professor at the Department of Media Studies of the Federal University of Rio Grande do Norte (UFRN), the Graduate Program in Media Studies (UFRN) and the Graduate Program in Communication, Culture and the Amazon of the Federal University of Pará (UFPA). *E-mail:* [lmirandaeua@hotmail.com](mailto:lmirandaeua@hotmail.com)

<sup>3</sup> Professor dr. at the School of Agriculture "Luiz de Queiroz" (ESALQ/USP) and the Interunit Graduate Program in Applied Ecology of the ESALQ and CENA/USP. *E-mail:* [otmmquei@usp.br](mailto:otmmquei@usp.br)

Brazil is one of the founding nations of the UN and, traditionally, the country's head of state is the first to speak at the event. On September 22, 2020, the president of the Federative Republic of Brazil, Jair Messias Bolsonaro, made a discourse of approximately 15 minutes. COVID-19, technology, agribusiness, the environment, refugees, religion and politics stood out among the topics he addressed. Regarding the environmental issue, the Amazon occupied more than two minutes of the discourse.

The Amazon is a strategic territory from an ecological, social and economic point of view. It is responsible for several ecosystem services, the main of which are: maintaining carbon stocks that help keep climate change in check, cycling water for rain formation, and maintaining biodiversity, contributing to reserves of genetic material and chemical compounds (FEARNSIDE, 2018). The local social diversity includes indigenous populations, riverine people, farmers, loggers, miners, quilombolas and urban populations, who hold the intellectual and cultural capital that contributes to local preservation (VADJUNEC & SCHMINK, 2014). A part of the Amazon has been transformed into one of the main agricultural frontiers and it is responsible for a significant boost to the Brazilian trade balance (CARVALHO et al., 2016). In addition, the standing forest also has great economic benefits (ABRAMOVAY, 2002).

In 2019 and 2020, the Amazon was featured negatively in the national and international news. Due to the high rates of fire outbreaks and deforestation, it has become one of the symbols of Brazil's environmental crisis. In addition to the environmental problems resulting from deforestation, the degradation has also brought with it uncertainties from the economic point of view for the country, since world leaders, entrepreneurs and investors have become wary about investing in Brazil and acquiring national products from degraded areas (MARCOVITCH & LINKSY, 2020).

The Brazilian President's discourse at the UN had great repercussions in Brazil and the rest of the world. On the one hand, the political class and some businessmen evaluated the stated positioning positively. On the other hand, researchers, Non-Governmental Organizations (NGOs) and representatives of other segments of society criticized the discourse (ESTADÃO CONTEÚDO, 2020). Faced with this impact, several media outlets around the world, such as the Folha de S. Paulo, Jornal Nacional, Washington Post, The Guardian and BBC, put Bolsonaro's discourse on the news agenda. As such, millions of people had access to the words of the Brazilian head of state.

The general objective of this work is to analyze the discourse on the Amazon of Brazil's president at the UN General Assembly in 2020 so as to reflect on the way it integrated the federal

political agenda and the meanings built around the subject that went around the world. In addition, we will discuss “disinformation” based on Jair Bolsonaro's presidential discourse.

Disinformation is an extension of information. Information is a type of semantic content, that is, it represents a part of the world in a certain way (FLORIDI, 2011). Disinformation is information that has been altered, distorted and manipulated in order to influence the understanding of a subject (FALLIS, 2015). It emerges when information is not properly created, processed, managed and used (FLORIDI, 2011).

There are three main characteristics of disinformation: (1) it is a type of information, that is, of meaning; (2) it is misleading information, since it creates new beliefs about the world, which may have negative consequences; (3) it is information that is not accidentally misleading, but created and transmitted intentionally for the most diverse purposes (FALLIS, 2015).

Disinformation is not a recent phenomenon. It first appeared in the Second World War and it is being used more frequently today, spreading on a large scale due to information technologies and the use of social media (FALLIS, 2015), as is done by Brazil's president (SOLANO, 2018).

## THE SUBJECT OF THE DISCOURSE: JAIR BOLSONARO

Jair Messias Bolsonaro is the political subject of the discourse under analysis. He was elected president of the Federative Republic of Brazil in the 2018 elections. With the slogan “*Brasil acima de tudo, Deus acima de todos*” (Brazil Above All, God Above Everyone), he promised to transform the country, breaking with the old way of doing politics and the corruption scandals. Although he had no governing plan, his election campaign was based on an anti-PT (PT is the Brazilian Worker's Party) and patriotic discourse, in addition to attacks on his opponents (FERREIRA, 2018). His tenure began in January of the following year, 2019, and the catchphrase of his administration is “*Pátria Amada Brasil*” (Brazil Loved Fatherland), which is the last excerpt of the Brazilian national anthem.

Initially, the president aligned himself radically to the right, defending ideologies aligned with a neoliberal economy, traditional values with regard to family, sexuality and gender, and the appropriation of religious discourse and patriotism (LIMA & LIMA, 2020). However, in order to win over more support in the Brazilian Congress, he labeled himself as being part of the *Centrão* - a large group of political parties with no specific ideological affiliations (CARTA CAPITAL, 2021), although he still maintained the values of the radical right.

Brazil's chief executive knew how to appropriate social media in his favor. In 2021, he had more than 14 million followers on Facebook and almost seven million on Twitter. The president communicates live with his supporters through the use of “short and appealing videos, using memes, the youthful heroic figure of the Bolsonaro myth, irrelevant and even ridiculous lines as communication tools”, employing the resources of new media to make his lines sound attractive (SOLANO, 2018, p. 7). These figures demonstrate that he has considerable popular support and that his publications have significant exposure.

Jair Bolsonaro is a social agent who was elected by Brazilians and he holds the most important political office in the country, as he occupies the bully pulpit that emerges from public office. He is an official source (SCHMITZ, 2011) of information, and whatever he addresses is therefore considered of the utmost significance regarding the governability of the country; it may be controversial, but it cannot be ignored.

The *corpus* of analysis for this article is composed of President Jair Bolsonaro's discourse at the UN General Assembly in 2020. The transcript was accessed in full through the website of the Brazilian Federal Government (BRAZIL, 2020a), and the excerpts dedicated to the Amazon were extracted from the full text of the discourse:

Even so, we are victims of a most brutal disinformation campaign about the Amazon and the Brazilian wetlands. The Brazilian Amazon is known to be immensely rich. That explains the support given by international institutions to this disinformation campaign anchored on shady interests coupled with exploitative and unpatriotic Brazilian associations with the purpose of undermining the Government and Brazil itself. We are leaders when it comes to the conservation of tropical rainforests. We have the world's cleanest and most diversified energy mix. Even as one of the world's ten largest economies, we account for only 3% of carbon emissions worldwide. We provide food security to one sixth of the world's population, even while preserving 66% of our native vegetation and using only 27% of our territory for animal husbandry and agriculture. These are figures that no other country has. Brazil stands out as the world's largest producer of foodstuffs. And for that reason there is such a strong interest in spreading out disinformation about our environment. We are open to the world to offer our very best, i.e., our agricultural products. We have never exported so much. The world increasingly relies on Brazil to feed itself. Ours is a tropical rainforest and as such it does not allow fire to be spread out within it. Fire outbreaks tend to occur virtually at the same places, in the eastern surroundings of the forest, where Brazilians of indigenous ancestry burn their farmlands in search of livelihood in already cleared areas. Criminal fire outbreaks are fought with stringency and determination. I stand by my zero tolerance policy towards environmental crime. Together with Congress, we have sought land regularization with a view to identify the perpetrators of these criminal acts. May I call to mind that the Amazon Region is larger than the whole of Western Europe. Hence, the difficulty of fighting not only fire outbreaks, but also illegal logging and biopiracy. In response, we are currently expanding and enhancing the use of

technology and improving inter-agency operations, which include the engagement of the Armed Forces. (BRAZIL, 2020a).

## POLITICAL DISCOURSE FROM A THEORETICAL PERSPECTIVE

Political discourse differs from other types of discourse. It is eminently ideological (van Dijk, 1997). It is a practical type of argumentation that positions itself for or against certain forms of action, underpinning the decision-making that will result in changes where political power is in place, but also being reflected in broader contexts (FAIRCLOUGH & FAIRCLOUGH, 2012). This type of discourse considered as the argumentation of actions is carefully developed in the sense of using the power of words to give a practical answer or solution about an event to society.

This discursive genre is “a socially ratified way of using language in connection with a particular type of social activity” (FAIRCLOUGH, 1995: 14). Political discourse is attached to specific actors and their context. The political actor can be represented individually (e.g.: president or member of congress) or institutionally (for example: ministry or judiciary) and their legitimacy depends on the body they represents, the context in which they fit and in which they deliver their discourse (FAIRCLOUGH & FAIRCLOUGH, 2012).

The political discourse of Brazil's president at the United Nations General Assembly regarding the Amazon was analyzed through critical discourse analysis. This method is employed to “reveal the discursive nature of many of the contemporary social and cultural changes. Particularly, language [...] as a site of power, of struggle and also as a site where language is apparently transparent” (WODAK, 2004: 230).

The critical discourse analysis model that inspired this study is based on Fairclough's postulates (2001). For this author, it is possible to prioritize some elements over others, although the analysis should encompass textual dimensions of the discursive and social practice.

Textual analysis is descriptive and should be done in conjunction with discursive and social practices: when analyzing texts, questions regarding form and meaning are always examined simultaneously (FAIRCLOUGH, 2001). Textual analysis involves textual structure (organizational properties of the text), cohesion (linking resources between sentences), grammar (multifunctional analysis of sentences) and vocabulary (individual words and their meanings) (FAIRCLOUGH, 2001).

Discursive practice considers the textual production, distribution and consumption processes, which must be analyzed while taking the social processes in which they are inserted into account, regardless of whether they involve political, economic or private institutions (FAIRCLOUGH, 2001). The nature of discursive practice varies between the types of discourse according to social factors. In

addition to these dimensions, the strength of the utterances (types of discourse), the coherence of the texts (necessary connections and inferences and their ideological support), intertextuality (dialogical relations between the text and other texts) and interdiscursivity (relations between discourses) are also part of this phase (RESENDE & RAMALHO, 2006: 187).

Social practice is a mode of action in which discourse not only represents the world, but also gives meaning to it, constituting and constructing social identities, subject positions, social relations between people, and systems of knowledge and belief. In social practice, “language manifests itself as discourse: as an irreducible part of the ways in which we act and interact, we represent and identify ourselves, others and aspects of the world through language” (RESENDE & RAMALHO, 2011: 15). This includes ideological aspects (meanings of reality) and hegemonic aspects (relations of power and domination) (FAIRCLOUGH, 2001).

Politics is an act of power in the sense of fighting for its maintenance or resisting it, or an act of cooperation in which society unites in favor of common interests (MILLER, 1991). This article discusses politics as discursive actions (CHILTON, 2004) that involve persuasion strategies in the sense of using language in the production of authority, legitimacy and consensus effects (MILLER, 1991) through frameworks that represent reality by the enunciator's perspective.

## **BOLSONARO'S AMAZON AT THE UN**

When the president of Brazil addressed the Amazon during this discourse at the UN, his first phrases were:

we are victims of a most brutal disinformation campaign about the Amazon and the Brazilian wetlands. The Brazilian Amazon is known to be immensely rich. That explains the support given by international institutions to this disinformation campaign anchored on shady interests coupled with exploitative and unpatriotic Brazilian associations with the purpose of undermining the Government and Brazil itself. (BRAZIL, 2020a).

In his discourse, Jair Bolsonaro uses the same artifice that he condemns: disinformation. He employs this manipulative strategy to create a kind of framework of reality in order to defend his government against the circulation of facts about the biome. The president states in front of the international community that the information disseminated in Brazil and the world about the Amazon isn't accurate.

But the information circulating about the Amazon involves scientific data on the deforestation and fires that have affected the region, and it comes from bodies that are considered respectable and

ethical. The president has often attacked science for considering it to be left-wing, valuing common sense so as to endorse unsubstantiated opinions as facts. He himself has propagated disinformation, including in the sense of inciting his voters to consider the media as a left-wing instrument used in the promotion of an alleged conspiracy project of Marxist nature (LIMA & LIMA, 2020).

The president used a nationalist discourse to state that there are “exploitative and unpatriotic (...) associations with the purpose of undermining the Government and Brazil itself” (BRAZIL, 2020a). He puts himself in the position of victim and hints at the existence of a conspiracy against his government, but does not name his enemies who would be the perpetrators of the slander against his administration. Based on the assumption that nations have an interest in the degradation of the Amazon so that they can claim the internationalization of the territory, he tries to “shield Brazil” in the sense of closing it off to talks and forms of cooperation that involve the biome, guaranteeing national sovereignty (MARCOVITCH & PINSKY, 2020).

Disinformation has been recurrent in the Brazilian chief executive's performance. Opinions that are critical and contrary to his person, government or positioning are discredited, invalidated and labeled as “fake news”. Disinformation, conspiracies and hidden international interests are constant elements in the president's discourse or messages on social media. He used this same discourse already in 2019 during the Amazon crisis caused by fires and deforestation. According to a survey carried out after 939 days of his presidency, he gave 3490 false or distorted statements on the most diverse topics, including the Amazon (AOS FATOS, 2021).

Following his discourse, some elements can be highlighted that illustrate the use of disinformation:

### **BRAZIL AN EXAMPLE IN TROPICAL RAINFOREST CONSERVATION?**

According to Bolsonaro, “we are leaders when it comes to the conservation of tropical rainforests” (BRAZIL, 2020a). The ranking of the countries with the highest tropical forest losses in 2020 is composed of: Brazil, the Democratic Republic of Congo, Bolivia, Indonesia, Peru, Colombia, Cameroon, Laos, Malaysia and Mexico (GLOBAL FOREST WATCH, 2021). It should be noted that the Brazilian territory once again occupied first place with the loss of 1.7 million hectares, an amount that corresponds to three times the amount of forests lost by the second-placed country. Tropical forest losses in Brazil increased 25% compared to 2019 and this is due to deforestation for the expansion of commodities (GLOBAL FOREST WATCH, 2021). The Amazon is the most damaged

biome. It lost 1.5 million hectares in 2020, representing a 15% increase over the previous year (GLOBAL FOREST WATCH, 2021).

### **IS THE ENERGY MIX CLEAN?**

The president was categorical in his discourse and stated that in Brazil, “we have the world’s cleanest and most diversified energy mix” (BRAZIL, 2020a). In proportion to the characteristics of each country, Iceland, Mozambique and Norway have a cleaner energy mix than Brazil (INTERNATIONAL ENERGY AGENCY - IEA, 2018). The country does in fact have a diverse energy base, but its sustainability is questionable.

In 2019, the Brazilian energy mix was divided into six main sources. Oil (38%), followed by hydroelectricity (29%), gas (10%), biofuel (8%), coal (5%), wind (4%), others (4%) and nuclear (1%) (FGV, 2020). The non-renewable energy source oil occupies the first position in the ranking and is responsible for the emission of greenhouse gases (GHG) and carbon dioxide (CO<sub>2</sub>) in the atmosphere (FONSECA et al., 2018).

Hydropower comes in second place. Although it is considered by the international community as a source of clean and sustainable energy due to its low carbon emissions, the implementation of this type of venture involves several problems that point to its unsustainability (ANDRADE & MATTEI, 2013). Hydroelectric plants generate population displacements, social conflicts, change in the dynamics of local life and culture, deforestation, loss of ecosystems, extinction of fauna and flora species, damming and changes in the flow of rivers (FEARNSIDE, 2019).

### **DOES THE ENVIRONMENTAL EVALUATION MAKE SENSE?**

In his discourse, Bolsonaro states that: “we provide food security to one sixth of the world’s population, even while preserving 66% of our native vegetation and using only 27% of our territory for animal husbandry and agriculture. These are figures that no other country has” (BRAZIL, 2020a).

Brazil has precisely 66.8% of native forest (MAPBIOMAS, 2020). However, through the way the statement is made, the audience receives distorted information. Of the 66% mentioned by the president, 9.3% are secondary forests, that is, areas that have been deforested or have undergone some other anthropogenic intervention, such as burning and logging, and that have been regenerated (MAPBIOMAS, 2020). Highlighting an effort to preserve the environment in relation to other

countries, the president said that 27% of the Brazilian territory is used for agriculture. Currently, about 30% of the country's area serves the aforementioned sector, whose main uses are pasture, soybeans, corn, sugar cane and coffee (IBGE, 2019; O ECO, 2019; EMBRAPA 2020). Suriname, Japan, Sweden, Finland and Congo are examples of nations that have more forests in proportion to their territory than Brazil (WORLD BANK, 2020).

### **IS BRAZIL AT THE TOP OF AGRIBUSINESS?**

Next, in his discourse, the president mentions Brazilian agricultural production, referring to its exports and stating that the world depends on Brazil to feed itself:

Brazil stands out as the world's largest producer of foodstuffs. And for that reason, there is such a strong interest in spreading out disinformation about our environment. We are open to the world to offer our very best, i.e., our agricultural products. We have never exported so much. The world increasingly relies on Brazil to feed itself (BRAZIL, 2020a).

Agribusiness is the sector that has boosted the Brazilian trade balance the most. In 2020, US\$ 209.92 billion was exported, generating a surplus of US\$ 50.99 billion, which was achieved mainly through the production of soybeans, corn, coffee and meats (BRAZIL, 2021). However, the nation has not yet reached first place in food production as the president pointed out. Brazil ranks third, behind China and the United States (BOJANIC, 2021).

The president took the opportunity to make a kind of ad about Brazil to the world, exalting its agricultural potential – an agenda that was also reinforced throughout other excerpts of his discourse. The chief executive once again touches on the issue of disinformation. This time, he insinuates, without providing any proof, that there would be a certain discomfort in the other nations regarding Brazil because the country had a privileged position in the agribusiness sector. In his view, this would motivate them to promote disinformation suggesting that agricultural production was degrading Brazilian forests, thus tarnishing the Brazilian reputation both in terms of the environment and agribusiness.

### **WHO IS RESPONSIBLE FOR THE FIRES IN THE AMAZON?**

According to President Jair Bolsonaro's discourse,

Ours is a tropical rainforest and as such it does not allow fire to be spread out within it. Fire outbreaks tend to occur virtually at the same places, in the eastern surroundings of the forest, where Brazilians of indigenous ancestry burn their farmlands in search of livelihood in already cleared areas (BRAZIL, 2020a).

Forest fires in the Amazon practically have no natural causes. The forest is wet, and as such the spontaneous occurrence of fires in the region is not common. Fires are the result of the "fire triangle", which is a combination of: (1) what burns – the presence of combustible material, such as fallen dry leaves and branches and even downed trees; (2) when it burns – dry weather and high temperatures; and (3) ignition – who or what causes the fire (ALENCAR, et al. 2020).

In 2019, 89,176 fire outbreaks were registered in the Amazon Biome; in 2020, this figure rose to 103,161 (INPE, 2021). The heat outbreaks in 2019 were mainly concentrated in private properties (31%) and rural settlements (21%) and deforestation was also massively concentrated in these two land modalities, with each reaching 23% on this indicator (ALENCAR et al., 2020). Indigenous lands, on the other hand, account for 7% of the heat sources and 5% of deforestation, that is, a much lower number compared to rural real estate (ALENCAR et al., 2020). The scientific data, therefore, contradicts the statement of the president, who blamed indigenous people and *caboclos* for the fires in the Amazon rainforest, negatively affecting the image of these traditional peoples.

## IS THE ENVIRONMENTAL MANAGEMENT EFFICIENT?

After mistakenly blaming traditional peoples for the fires in the Amazon, President Jair Bolsonaro said that "criminal fire outbreaks are fought with stringency and determination. I stand by my zero-tolerance policy towards environmental crime" (Brazil, 2020a). However, since the beginning of its mandate, his administration has been dedicated to putting into practice actions contrary to environmental preservation policies and has not acted efficiently in fighting fires and deforestation.

One of the strategies was the "dismantling" of the *Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais* (IBAMA, Brazilian Institute of the Environment and Natural Resources). In 2020, the agency's effectiveness to inspect deforestation fell by 60%, which was facilitated by the firing of the agency's supervisory heads who were laid off after carrying out operations against illegal miners and loggers in the Amazon (BRANT and WATANABE, 2020).

The same IBAMA also had its institutional scope curtailed. Although it is linked to the Ministry of the Environment, the federal government determined that the body would no longer disclose the data regarding the fines imposed on those responsible for deforestation in the Amazon,

claiming that this information would remain in the custody of the vice-presidency (MATTOSO, 2020).

The *Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais* (INPE, National Institute of Space Research), which is recognized for its technology and scientific rigor, even outside Brazil, has been the target of attacks from the government. When it released data on deforestation in the Amazon, the institute was attacked by the administration to take away its credibility and, in 2019, respected scientists were fired, such as Ricardo Galvão, then director of the institute, and the coordinator Lúbia Vinha. When the INPE disclosed that in 2020 the country had reached its highest rate of fires in the last ten years, Brazil's vice president, General Hamilton Mourão, declared that the INPE "had been infiltrated by an enemy of the state who disclosed the information to slander the government" (FERRANTE et al., 2020). However, the data had always been publicly disclosed and the identity of the so-called "enemy" was never revealed.

Based on this narrative, the state considered the possibility of outsourcing the spatial monitoring of tropical forests – although the country is already a world leader in this segment (MARCOVITCH and PINSKY, 2020). A few months before the UN General Assembly, the then Minister of the Environment already had plans for the "dismantling" of the environmental portfolio. In a meeting in the presence of other ministers and the president, he said that the pandemic would be the ideal period to pass an agenda to de-bureaucratize environmental policies and relax standards, since society would be focused on the COVID-19 issue. In the words of then Minister Ricardo Salles, it was an "opportunity" to:

slip through changes in all the rules and simplify the norms [...] by the bucket load [...] we are in this moment of tranquility regarding press coverage because [covid](#) is the only thing everyone talks about [...] the opportunity we have is that the press [...] is giving us a little respite in the other themes [...] and we can pass the infralegal reforms of deregulation (ALESSI, 2020, n. p.).

Still, on the subject of environmental management, President Jair Bolsonaro said in his statement:

Together with Congress, we have sought land regularization with a view to identify the perpetrators of these criminal acts. May I call to mind that the Amazon Region is larger than the whole of Western Europe. Hence, the difficulty of fighting not only fire outbreaks, but also illegal logging and biopiracy. In response, we are currently expanding and enhancing the use of technology and improving inter-agency operations, which include the engagement of the Armed Forces (BRAZIL, 2020a).

The national chief executive turned his attention to the Amazon in 2019 and 2020, when the biome returned to be a negative news item. These environmental events mobilized NGOs, media, scientists, and even political leaders around the world. In 2019, French President Emmanuel Macron stated that the high rates of deforestation in the biome would motivate him to not ratify the trade agreement between Mercosur and the European Union (UOL, 2019; ESTADAO CONTEUDO, 2019).

In addition to these episodes, dozens of foreign investors mobilized to no longer inject resources into the country due to the fragility of its environmental policy and to boycott Brazilian products on the international market. In the week leading up to the UN General Assembly in 2020,

ambassadors from eight European countries (Germany, Denmark, France, Italy, the Netherlands, Norway, the United Kingdom and Belgium) sent a letter to Vice President Mourão stating that the increasing deforestation of the Amazon makes it difficult to do business with Brazil (MARCOVITCH & PINSKY, 2020, p. 94).

In order to reverse the image of the country in Brazil itself and in the international community, the federal government decided to focus some of its attention on the Amazon through the creation of decrees. The National Council of the Amazon was created in February through Decree 51/2020. The purpose of this council is to coordinate, monitor and implement public policies in the geographical area that corresponds to the legal Amazon (BRAZIL, 2020c). Although it is part of the Ministry of the Environment, the council falls under the responsibility of Brazil's vice-president, General Hamilton Mourão, and it is composed of 19 military men, four chiefs of the Federal Police and not one representative of bodies related to the environment, such as IBAMA or the *Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade* (ICMBio, Chico Mendes Institute for Biodiversity Conservation).

In May, decree 10.341/2020 came into force, authorizing the use of the Armed Forces to guarantee law and order in the Legal Amazon, including in border areas, indigenous lands and conservation units (BRAZIL, 2020b). The objective was to carry out preventive and repressive actions against environmental crimes regarding illegal deforestation and fire outbreaks (Brazil, 2020b). The decree subordinates environmental institutions to the Ministry of Defense. This government action took effect from May to July 2020.

Both decrees were challenged. One of the reasons lies in the fact that the military – who are the social agents responsible for the interventions – does not have the technical knowledge to manage environmental events or to deal with criminals (MARCOVITCH & LINSKY, 2020), which

demonstrates a failure in the structural composition and reinforces the weakening of governmental environmental entities that have come under the management of the military.

Although the Amazon occupies 59% of the Brazilian territory, harboring 775 of its municipalities (IMAZON, 2009), the use of its expanse was a mechanism used by the president to circumvent the poor environmental management of his government. The inspection of Amazonian lands is deficient mainly due to the lack of human resources. In 2020, IBAMA had 693 trained inspectors to combat deforestation, 140 of which were over 60 years old and could not work due to the pandemic and 241 were on leave due to illness. As such, there were 312 inspectors left to act in the Amazon forest, which is the same as one inspector for every 13.5 thousand km<sup>2</sup> (LEITE, 2020).

The promulgation of the aforementioned decrees was thus not synonymous with effectiveness. The inefficiency of the Ministry of the Environment was attested by the audit carried out by the *Tribunal de Contas da União* (TCU, Brazil's Court of Auditors), which pointed out several government failures regarding the prevention and fighting of illegal deforestation and fires in the Legal Amazon. This entity listed dozens of failures that had to be corrected, such as:

The absence of definitions regarding the responsibilities of the institutions in the national plan for the control of illegal deforestation and recovery of native vegetation. The absence of a media communication strategy for the fight against deforestation. The need for the messages sent by public authorities to be in line with the conservation policy. The extended vacancies in IBAMA's supervisory positions and functions. The reduced mandate of environmental inspectors to carry firearms. Communication (TCU, 2021, n. p.).

Linking the environmental crisis to the territorial extent of the Amazon is a simplistic approach. In front of the international community, president Jair Bolsonaro did not assume any of the many omissions of his administration regarding the problems of the region, nor did he point out the numerous actions related to environmental public policy in the country that harmed the activities of the public bodies overseeing environmental issues.

## CONCLUSION

The UN General Assembly is one of the most important geopolitical events to understand the directions member countries are taking. It is an opportunity for the leaders of the organization's member states to present the current social and economic situation of their country as well as their proposals for facing contemporary challenges. The president of the Federative Republic of Brazil was the first to make his discourse and, when addressing the subject of the Amazon, he employed a

resource that he condemned twice on the occasion: disinformation. Jair Bolsonaro presented inaccurate data, made unsubstantiated statements, indicated alleged enemies, victimized himself and kept silent about real and negative information regarding his government. In his capacity as Brazil's highest authority, he promoted a distorted view of the management and reality of the Amazon to the world, simplifying its complexity. As we sought to demonstrate throughout this paper, political discourse as an argumentative mechanism for action can lead to misplaced meanings and ineffective mobilizations on the Amazon, putting its effective protection at risk.

## REFERENCES

ABRAMOVAY, R. **Amazônia**: Por uma economia do conhecimento da natureza. São Paulo: Edições Terceira Via, 2019. 112 p.

ALENCAR, A.; PAULO, M.; ARRUDA, V.; SILVÉRIO, D. **Amazônia em chamas o fogo e o desmatamento em 2019 e o que vem em 2020**. 2020. Disponível em: <https://ipam.org.br/wp-content/uploads/2020/04/NT3-Fogo-em-2019.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2021.

AOS FATOS. **Em 939 dias como presidente, Bolsonaro deu 3490 declarações falsas ou distorcidas**. 2021. Disponível em: <https://www.aosfatos.org/todas-as-declara%C3%A7%C3%B5es-de-bolsonaro/>. Acesso em: 23 jul. 2021.

ANDRADE, A. L. C.; MATTEI, L. A (in)sustentabilidade da matriz energética brasileira. **Revista Brasileira de Energia**, Itajubá, v. 19, n. 9, p. 9-36, 2013.

BOJANIC, A. **O mundo vai precisar muito do Brasil**. 2020. Disponível em: <https://blogs.canalrural.com.br/embrapasoja/2020/08/03/o-mundo-vai-precisar-muito-do-brasil/>. Acesso em: 20 jul. 2021.

BRANT, D.; WATANABE, P. Sanções impostas pelo IBAMA caem 60% em um ano e especialistas alertam para apagão ambiental. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 2020, 12 jul. 2020. Caderno Ambiente. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2020/07/sancoes-impostas-pelo-ibama-caem-60-em-um-ano-e-especialistas-alertam-para-apagao-ambiental.shtml>. Acesso em: 25 jul. 2020.

BRASIL. **Discurso do Presidente da República, Jair Bolsonaro, na abertura da 75ª Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas (ONU)**. 2020a. Disponível em: <https://www.gov.br/planalto/pt-br/acompanhe-o-planalto/discursos/2020/discurso-do-presidente-da-republica-jair-bolsonaro-na-abertura-da-75a-assembleia-geral-da-organizacao-das-nacoes-unidas-onu>. Acesso em: 25 jul. 2020.

\_\_\_\_\_. **Decreto nº 10.341, de 6 de maio de 2020**. 2020b. Disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/decreto-n-10.341-de-6-de-maio-de-2020-255615699>. Acesso em: 22 jul. 2021.

\_\_\_\_\_. **Decreto nº 10.239, de 11 de fevereiro de 2020.** 2020c. [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ato2019-2022/2020/Decreto/D10239.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2019-2022/2020/Decreto/D10239.htm). Acesso em: 22 jul. 2021.

\_\_\_\_\_. **Balança comercial fecha 2020 com superávit de US\$ 50,9 bilhões.** 2021. Disponível em: <https://www.gov.br/pt-br/noticias/financas-impostos-e-gestao-publica/2021/01/balanca-comercial-fecha-2020-com-superavit-de-us-50-9-bilhoes>. Acesso em: 28 jul. 2021.

CARTA CAPITAL. **‘Eu sou do centrão’, diz Bolsonaro.** 2021. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cartaexpressa/eu-sou-do-centrao-diz-bolsonaro/>. Acesso em: 26 jul. 2021.

CARVALHO, T. S.; MAGALHAES, A. S.; DOMINGUES, E. P. Desmatamento e a contribuição econômica da floresta na Amazônia. **Estudos Econômicos**, São Paulo, v. 46, n. 2, p. 499-531, 2016.

EL PAÍS. **Salles vê “oportunidade” com coronavírus para “passar de boiada” desregulação da proteção ao meio ambiente.** 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-05-22/salles-ve-oportunidade-com-coronavirus-para-passar-de-boiada-desregulacao-da-protexao-ao-meio-ambiente.html>. Acesso em: 22 jul. 2021.

EMBRAPA. **Síntese Ocupação e Uso das Terras no Brasil.** 2020. Disponível em: <https://www.embrapa.br/car/sintese>. Acesso em: 29 jul. 2021.

EXAME. **Emmanuel Macron pode solicitar status internacional à Amazônia.** 2019. Disponível em: <https://exame.com/mundo/macron-nao-descarta-solicitar-status-internacional-a-amazonia/>. Acesso em: 04 ago. 2021.

FAIRCLOUGH, N. **Critical discourse analysis: the critical study of language.** New York: Longman, 1995. 591 p.

\_\_\_\_\_. **Media discourse.** London: Longman, 2001. 224 p.

\_\_\_\_\_; FAIRCLOUGH, I. **Political discourse analysis: a method for advanced students.** London: Routledge, 2012. 270 p.

FALLIS, D. What Is Disinformation? **Library Trends**, Baltimore, v. 63, n. 3, p. 401–426, 2015.

FEARNSIDE, P. M. Valoração do estoque de serviços ambientais como estratégia de desenvolvimento no Estado do Amazonas. **Inclusão Social**, Brasília, v. 12, n. 1, p. 141-151, 2018.

\_\_\_\_\_. **Hidrelétricas na Amazônia: impactos ambientais e sociais na tomada de decisões sobre grandes obras volume III.** Manaus: Editora do INPA, 2019. 148 p.

FERRANTE, L.; SILVA JÚNIOR, L. L. C. A.; LIMA, M.; COELHO JÚNIOR, M. G.; FEARNESIDE, P. Brazil's biomes threatened: President Bolsonaro lied to the world. **Nature Research Ecology and Evolution Community**, v. 22, n. 1, 2020. Disponível em: [http://philip.inpa.gov.br/publ\\_livres/2020/Ferrante\\_et\\_al-2020-Bolonaro\\_lied\\_to\\_the\\_world.pdf](http://philip.inpa.gov.br/publ_livres/2020/Ferrante_et_al-2020-Bolonaro_lied_to_the_world.pdf). Acesso em: 22 jul. 2021.

FERREIRA, R. R. Rede de mentiras: a propagação de fake news na pré-campanha presidencial brasileira, **Observatório (OBS\*)**, Lisboa, Special Issue, p. 139-162, 2018.

FLORIDI, L. **The philosophy of information**. New York: Oxford University Press, 2011. 405 p.

FONSECA, J. S.; SERUDO, R. M.; SANTOS, M. C. Matriz energética brasileira: tecnologias complementares, **Scientia Amazonia**, v. 7, n. 1, p. 74-88, 2018. Disponível em: <http://scientia-amazonia.org/wp-content/uploads/2017/08/v7-n1-74-88-2018.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2021.

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS – FGV. **Dados – Matriz Energética**. 2020. Disponível em: <https://fgvenergia.fgv.br/dados-matriz-energetica>. Acesso em: 29 jul. 2021.

GLOBAL FOREST WATCH. **Monitoring**. 2021. Disponível em: <https://www.globalforestwatch.org/map/?menu=eyJkYXRhc2V0Q2F0ZWdvcnkiOiJmb3Jlc3RDdGFuZ2UiLCJtZW51U2VjdGlvb3I6ImRhdGFzZXRzIn0%3D>. Acesso em: 28 jul. 2021.

IMAZON. **Amazônia em números**. 2009. Disponível em: <https://amazon.org.br/imprensa/amazonia-em-numeros/>. Acesso em: 25 jul. 2021.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. **Censo agropecuário: resultados definitivos**. Rio de Janeiro: IBGE, 2019. 106 p. Disponível em: [https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/3096/agro\\_2017\\_resultados\\_definitivos.pdf](https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/3096/agro_2017_resultados_definitivos.pdf). Acesso em: 27 jul. 2021.

INSTITUTO NACIONAL DE PESQUISAS ESPACIAIS – INPE. **Queimadas**. 2021. Disponível em: [https://queimadas.dgi.inpe.br/queimadas/portal-static/estatisticas\\_estados/](https://queimadas.dgi.inpe.br/queimadas/portal-static/estatisticas_estados/). Acesso em: 28 jul. 2021.

INTERNATIONAL ENERGY AGENCY – IEA. **Energy Atlas**. 2018. Disponível em: <http://energyatlas.iea.org/#!/tellmap/-1076250891/3>. Acesso em: 24 jul. 2021.

ISTO É DINHEIRO. **Mídia internacional repercute discurso de Bolsonaro na Assembleia-Geral da ONU**. 2020. Disponível em: <https://www.istoedinheiro.com.br/midia-internacional-repercute-discurso-de-bolsonaro-na-assembleia-geral-da-onu>. Acesso em: 04 ago. 2021.

LEITE, M. Agulhas no palheiro em chamas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 29 ago. 2020. Ambiente, p. B6. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/marceloleite/2020/08/agulhas-no-palheiro-em-chamas.shtml>. Acesso em: 30 jul. 2021.

LIMA, L. C. A.; LIMA, I. C. C. O neoconservadorismo religioso e heteronormatividade: a “bolsonarização” como produção de sentido e mobilização de afetos. **Cadernos de Campo**, v. 28, n. 2, p. 325–50, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.47284/2359-2419.2020.28.325350>. Acesso em: 25 jul. 2021.

MAPBIOMAS. **Uso e cobertura do solo**. 2020. Disponível em: <https://plataforma.brasil.mapbiomas.org/>. Acesso em: 29 jul. 2021.

MARCOVITCH, J.; PINSKY, V. Bioma Amazônia: atos e fatos. **Estudos Avançados**, v. 34, n. 100, p. 83-106, 2020.

MATTOSO, C. IBAMA deixa de fornecer dados sobre multas contra desmatadores na Amazônia. **Folha de S. Paulo**, 2020, 19 jun. 2020. Painei. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/painei/2020/06/ibama-deixa-de-fornecer-dados-sobre-multas-contr-desmatadores-na-amazonia.shtml>. Acesso em: 25 jul. 2021.

O ECO. **Itamaraty usa dados errados para defender agro brasileiro**. 2019. Disponível em: <https://www.oeco.org.br/noticias/itamaraty-usa-dados-errados-para-defender-agro-brasileiro/>. Acesso em: 25 jul. 2021.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS – ONU. **75ª sessão da Assembleia Geral das Nações Unidas**. 2020. Disponível em: <https://news.un.org/pt/events/unga75>. Acesso em: 28 jul. 2021.

RESENDE, V. M.; RAMALHO, V. **Análise de discurso (para a) crítica**: o texto como material de pesquisa. Campinas: Pontes Editores, 2011. 194 p.

\_\_\_\_\_. **Análise do discurso crítica**. São Paulo: Contexto, 2006. 157 p.

SCHMITZ, A. A. **Fontes de notícias**: ações e estratégias das fontes no jornalismo. Florianópolis: Combook, 2011. 93 p.

SOLANO, E. **Crise da Democracia e extremismos de direita**. São Paulo: Friedrich Ebert Stiftung Brasil, 2018. 29 p.

TRIBUNAL DE CONTAS DA UNIÃO – TCU. **Relatório de auditoria**. 2021. Disponível em: <https://pesquisa.apps.tcu.gov.br/#/documento/acordao-completo/1758%252F2021/%2520/DTRELEVANCIA%2520desc%252C%2520NUMACORDAOI%2520desc/0/%2520>. Acesso em: 25 jul. 2021.

UOL. **Macron não cita Bolsonaro nem Brasil, mas defende boicotar país que desmata**. 2019. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2019/09/24/apos-ataques-macron-nao-cita-bolsonaro-ou-brasil-em-discurso-na-onu.htm>. Acesso em: 04 ago. 2021.

VADJUNEC, J. M.; SCHMINK, M. **Amazonian Geographies**: Emerging Identities and Landscapes. London: Routledge, 2014. 240p.

WODAK, R. Do que trata a ACD: um resumo de sua história, conceitos importantes e seus desenvolvimentos. **Linguagem em (Dis)curso - LemD**, Tubarão, v. 4, n. esp., p. 223-243, 2004.

WWF. **O que é aquecimento global**. 2021. Disponível em: [https://www.wwf.org.br/natureza\\_brasileira/reducao\\_de\\_impactos2/clima/mudancas\\_climaticas2/](https://www.wwf.org.br/natureza_brasileira/reducao_de_impactos2/clima/mudancas_climaticas2/). Acesso em: 04 ago. 2021.

WORLD BANK. **Forest.** 2020. Disponível em:  
[https://data.worldbank.org/indicator/AG.LND.FRST.ZS?name\\_desc=false&view=map](https://data.worldbank.org/indicator/AG.LND.FRST.ZS?name_desc=false&view=map). Acesso em:  
29 jul. 2021.



---

INICIAÇÃO CIENTÍFICA







Esta obra possui uma Licença

Submissão: 26/07/2021 | Aprovação: 08/02/2022

[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/10726>

<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v16i27.10726>

Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | V. 16 | N. 27 | Dez, 2022, pp. 283-304.



## OS PROCESSOS VERBAIS E SUAS PROJEÇÕES EM NOTÍCIAS DO G1 PARÁ SOBRE VIOLÊNCIA DOMÉSTICA DO ANO DE 2020 A 2021 NA PERSPECTIVA DA METAFUNÇÃO IDEACIONAL

*VERBAL PROCESSES AND ITS PROJECTIONS IN G1 PARÁ NEWS ABOUT DOMESTIC VIOLENCE FROM 2020 TO 2021 FROM THE PERSPECTIVE OF IDEATIONAL METAFUNCTION*

Bárbara Furtado PINHEIRO  

Universidade Federal do Pará (UFPA)<sup>1</sup>

Rosângela do Socorro Nogueira de SOUSA  

Universidade Federal do Pará (UFPA)<sup>2</sup>

**Resumo:** A presente pesquisa objetiva analisar os processos verbais e os processos contidos em projeções de notícias do G1 Pará sobre violência doméstica de janeiro de 2020 a julho de 2021 a fim de desnudar como esses processos contribuem para representar os casos de violência doméstica e seus participantes principais - vítimas, agressores e policiais. O aporte teórico baseia-se na Linguística Sistemico-Funcional, cujos autores são Halliday e Matthiessen (2004); Marcuschi (1991); Fuzer e Cabral (2014); Eggins (2004); Thompson (2014); Anglada e Oliva (2017). A metodologia é documental e descritiva, cujo corpus é constituído por 104 orações de 18 notícias. Os resultados indicaram 52 processos verbais realizadores de projeções; 1 processo que nem realiza projeções e nem está inserido em proposição; os processos inseridos em projeções são: 31 materiais, 3 mentais, 7 relacionais, 1 comportamental, 7 verbais e 2 existenciais. Conclui-se que os processos empregados estão intrinsecamente ligados aos propósitos do jornal.

**Palavras-chave:** Processos verbais. Projeções. Discursos midiáticos. Violência doméstica

**Abstract:** *This research aims to analyze the verbal processes and the processes contained in projections used in the news of the newspaper G1 Pará about domestic violence from January 2020 to July 2021 to uncover how these processes contribute to represent the cases of domestic violence and its main participants, who are victims, aggressors, and police. The theoretical contribution is based on Systemic-Functional Linguistics, whose authors are Halliday and Matthiessen (2004); Marcuschi (1991); Fuzer and Cabral (2014); Eggins (2004); Thompson (2014); Anglada and Oliva (2017). The methodology is documentary and descriptive, whose corpus consists of 104 clauses of eighteen news. The results indicated fifty-two verbal processes that conduct projections; one process that neither makes projections nor is inserted in proposition; the processes inserted in projections are: thirty-one materials, three mental, seven relational, one behavioral, seven verbal and two existential. It is concluded that the processes employed are intrinsically linked to the purposes of the newspaper.*

**Keywords:** *Verbal process. Projections. Media discourses. Domestic violence.*

<sup>1</sup> Discente de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Cidades: Territórios e Identidades (PPGCITI) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Professora substituta de Latim e Linguística Geral da UFPA, Campus de Abaetetuba. Foi Bolsista de Iniciação Científica. E-mail: [barbara.pinheiro@ufpa.br](mailto:barbara.pinheiro@ufpa.br)

<sup>2</sup> Doutora em Linguística (UFC). Docente da Universidade Federal do Pará – UFPA; Faculdade de Ciências da Linguagem – FACL; Líder do DIRE, Grupo de Pesquisa em Discurso e Relações de Poder (CNPq/UFPA); Campus de Abaetetuba, Pará, Brasil. E-mail: [rsns@ufpa.br](mailto:rsns@ufpa.br)

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A Linguística Sistêmico-Funcional (LSF), conforme Halliday e Matthiessen (2004), considera a linguagem como um evento interativo, como um processo, uma troca e potencial de significados em contextos específicos de situação. De acordo com a teoria hallidayana, a análise do discurso contribui para compreender o texto, visando apresentar como e por que o texto transmite significado do modo como o faz. Além disso, a análise de discurso se relaciona com a avaliação textual e, por isso, procura mostrar por que o texto é ou não efetivo para os seus propósitos. Nesse contexto, uma das funções da linguagem é representar o mundo e construir identidades e relações sociais. Para tanto, o falante necessita de um aparato linguístico próprio e adequado. Segundo Fairclough (1995), esse aspecto é realizado, principalmente, pelos discursos midiáticos, os quais exercem grande influência na vida das pessoas e atuam como formadores e propagadores de opiniões. Ao fazer isso, a mídia recontextualiza as palavras de fontes citadas por meio de processos verbais, cuja utilização resulta em formas particulares de representação do mundo e de construção de identidades, bem como de relações sociais.

**284**

Um dos temas mais comumente tratados nos textos jornalísticos é a violência doméstica (foco da presente pesquisa). De acordo com o art. 5º da Lei Maria da Penha, violência doméstica e familiar contra as mulheres é “qualquer ação ou omissão baseada no gênero que lhe cause morte, lesão, sofrimento físico, sexual ou psicológico e dano moral ou patrimonial”. Compreende-se que a principal causa da violência doméstica está no fato de que, em parte das relações conjugais, o corpo feminino é tomado como propriedade masculina, o que é ratificado pelo laço matrimonial. E dentro do contexto pandêmico de Covid-19 (doença causada pelo novo coronavírus), o crime de violência doméstica contra a mulher tem tomado proporções alarmantes, porque as vítimas estão vivendo no mesmo ambiente em que os agressores estão e por mais tempo.

Considerando que os casos de violência contra a mulher são uma questão de saúde pública, e também, de políticas públicas, o enfrentamento deste crime é de responsabilidade dos órgãos governamentais e de toda a sociedade. Logo, dado que as práticas sociais são afetadas pelos discursos midiáticos que circulam no âmbito social e que tem relevante impacto sobre as representações acerca da violência doméstica, é necessário analisar o papel dos recursos linguístico-discursivos para a representação desse crime hediondo. Para tanto, o presente artigo objetiva analisar como os processos verbais e os demais processos de transitividade inseridos em projeções contribuem para representar a violência doméstica; e discutir como os valores semânticos dos processos colaboram para as

representações e identificações particulares dos atores principais envolvidos nas notícias, tais como as vítimas, os agressores e os policiais.

O presente artigo está organizado da seguinte forma: após as considerações iniciais, expõem-se os procedimentos metodológicos; a revisão bibliográfica sobre a metafunção ideacional; são apresentados também os processos verbais e exemplos do *corpus*. Posteriormente, são mostrados os dados quantitativos da pesquisa, e por fim, são feitas as considerações finais.

## PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Para a constituição do *corpus*, selecionou-se 18 textos (com 104 orações selecionadas) publicados em janeiro de 2020 a julho de 2021 – cujo período englobou o contexto pandêmico de Covid-19 (doença causada pelo novo coronavírus) – no jornal G1 Pará da Rede Liberal (afiliada da TV Globo). Porém, vale mencionar que não foi considerada na análise nenhuma notícia do mês de junho de 2020 em virtude de não haver processos verbais inseridos nesses textos e pelo fato de haver poucas matérias jornalísticas sobre violência doméstica no Pará no referido mês.

Primeiramente, foi feita a análise da transitividade em orações com processos verbais, nas quais se selecionaram os tipos de processos (ou seja, as categorias verbais), os participantes, as circunstâncias e as projeções. Dentro delas, foram analisados os processos, os participantes e os elementos circunstanciais presentes. A partir disso, foi possível visualizar as experiências e conteúdos codificados nos textos e que contribuem para construir seu significado global.

Dando prosseguimento à pesquisa, analisou-se e compararam-se as ocorrências de processos verbais tanto na perspectiva de Marcuschi (1991) – isto é, as categorias verbais dos parafraseantes sintéticos – quanto na de Halliday e Matthiessen (2004). Os textos foram submetidos às ferramentas WordList e Concord do programa computacional WordSmith Tools 6.0 (SCOTT, 2012), por meio do qual identificou-se os processos verbais (52) que realizaram projeções em forma de citação, relato e verbiagem. Além disso, coletou-se 31 processos materiais, 3 mentais, 7 relacionais, 1 comportamental, 7 verbais e 2 existenciais. Há também um processo verbal que não realiza projeção, mas também não está inserido em nenhuma projeção. Encontrou-se um total de 104 processos diferentes que fazem parte do *corpus* investigado.

Com o uso desta tecnologia, realizou-se o mapeamento e análise do contexto linguístico em que esses processos verbais realizadores de projeções e os demais processos ocorrem. Por fim, vale

ressaltar que a análise foi qualitativa, e a utilização de dados quantitativos foi um suporte para destacar as frequências dos processos encontrados no *corpus*.

## A METAFUNÇÃO IDEACIONAL – ORAÇÃO COMO REPRESENTAÇÃO

A linguagem é vista como recurso utilizado pelos seres humanos para criar significados, os quais podem ser construídos de três formas: ideacional (significados relativos à representação da experiência através da língua); interpessoal (significados relativos às interações e os papéis assumidos pelos participantes mediante o sistema de modo e modalidade); e textual (significados ligados ao fluxo de informações e organizadores da textualização por meio do sistema temático). As variáveis contextuais (campo, relações e modo) estão intrinsecamente ligadas às funções que a linguagem desempenha, as quais são chamadas por Halliday e Matthiessen (2004) de metafunções. Conceitualmente, as metafunções são manifestações, dentro do sistema linguístico, dos propósitos que estão subjacentes a todos os usos da língua. São divididas em ideacional, interpessoal e textual<sup>3</sup> (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004).

286

Segundo Halliday e Matthiessen (2004), a oração, em sua função experiencial, é usada como meio para os seres humanos representarem os padrões de experiência, ou seja, para falar do mundo, e com isso, referem-se ao modo como percebem, sentem, experienciam e o representam. A partir da realização linguística no estrato da lexicogramática, a metafunção ideacional apresenta um componente experiencial, ou melhor, conteúdo e ideias, bem como um componente lógico – a relação entre as ideias. A metafunção ideacional é realizada na lexicogramática pelo sistema de transitividade, e a oração possibilita aos seres humanos dar forma à experiência, e é através da escolha dos processos, dos participantes e das circunstâncias que as pessoas podem se expressar e se colocar perante o mundo. Portanto, o falante utiliza a linguagem para a construção de significados sobre e a partir de suas experiências tanto do mundo interior – pensamentos, emoções, crenças, sentimentos, entre outros – quando do mundo exterior – acontecimentos, coisas, qualidades etc.

A experiência consiste em “eventos” – como fazer, acontecer, sentir, significar, ser e tornar-se. Tais eventos podem ser explicados na gramática da oração através da escolha de processos no sistema gramatical de transitividade, o qual é constituído pelos seguintes elementos: o processo (expresso por um grupo verbal), que representa a ação; os participantes do processo (realizados

<sup>3</sup> Devido ao escopo desta pesquisa, não apresentaremos as metafunções interpessoal e textual, e sim somente a metafunção ideacional. Para mais detalhes sobre essas metafunções, ler Halliday e Matthiessen (2004).

por grupos nominais), que são os realizadores da ação ou são atingidos por ela; e as circunstâncias (expressas por grupos adverbiais ou por orações preposicionadas). Este último elemento é considerado o mais periférico do sistema de transitividade e engloba informações associadas às ações ou aos acontecimentos concretizados na oração (BLOOR; BLOOR, 2004).

Halliday e Matthiessen (2004) preceituam que a diferença entre a experiência interna (o mundo mental) e a experiência externa (o mundo material) é representada pelas categorias gramaticais das orações com processos materiais e mentais. Além desses processos, há os que identificam e classificam, os quais são chamados de relacionais. Os referidos tipos de processos são considerados pelos autores como principais, e na fronteira entre eles, há os processos intermediários, os quais são: comportamentais – na fronteira material/mental; verbais – entre mentais e relacionais; e existenciais – entre materiais e relacionais.

As orações materiais são definidas por Halliday e Matthiessen (2004) como cláusulas que descrevem processos de “fazer”, usualmente ações concretas e tangíveis. Além disso, constroem mudança no fluxo de eventos pelo uso de energia. Nesse sentido, para Eggins (2004), a definição semântica de processos materiais é que alguma entidade faz algo, executa alguma ação. Como explicam Halliday e Matthiessen (2004), o Ator é o único participante que faz a ação e é a fonte de energia que provoca mudança. Thompson (2014) declara que as orações materiais são divididas em: aquelas que representam a ação envolvendo apenas o Ator e há aqueles que afetam ou são “feitas para” outro participante. Esse segundo participante é chamado de Meta (*Goal*), para o qual a ação é direcionada<sup>4</sup>.

Os processos mentais referem-se à apreciação humana do mundo e lidam com a representação dos sentimentos, das percepções e dos pensamentos, os quais são expressos por verbos como “ver”, “gostar”, “pensar” e “querer”. Nas orações mentais, os participantes são geralmente humanos ou coletivos humanos como “família”, “mundo”, “vila”, etc. que sentem, pensam, percebem, desejam. E o complemento desse tipo de processo é o Fenômeno, participante que pode ser realizado por grupos nominais e se refere ao que é sentido, pensado, percebido ou desejado. Isso significa que os processos mentais se referem a ações que estão no fluxo do pensamento e não no mundo material. Os processos mentais são divididos em quatro subtipos: de cognição (como os verbos “saber”, “entender”, “pensar”); de percepção (como “ver”, “sentir”, “perceber”); de afeição (como “gostar”, “adorar” e “detestar”); e de desejo (querer”, “desejar”, “recusar”) (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004).<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Para mais detalhes, ver Halliday e Matthiessen (2004).

<sup>5</sup> Ver Halliday e Matthiessen (2004).

Os processos relacionais referem-se aos processos de ser, e por meio deles, relaciona-se um objeto a uma qualidade (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004). Nessa conjuntura, os processos relacionais caracterizam (atributivos) ou identificam (identificativos) determinado participante. De forma geral, são realizados pelos verbos de ligação “ser” e “estar”, pelo verbo “ter”, e entre outros como “parecer”, “permanecer”, “ficar”, e “representar”. Esse tipo de processo indica a relação de duas entidades diferentes (participantes), que podem ser Portador ou Atributo; e Identificado ou Identificador. Halliday e Matthiessen (2004) destacam que há três tipos principais de processo relacionais: intensivo, quando uma característica é atribuída a uma entidade (A é ou está B); circunstancial, quando uma determinada circunstância está relacionada a uma entidade (A é ou está em B); e possessivo, quando há uma relação de posse entre dois entes (A tem B).<sup>6</sup>

Os processos comportamentais estão situados entre os processos materiais e mentais, pois representam ação e sentir ao mesmo tempo. Responsáveis pela construção de comportamentos humanos, os processos comportamentais incluem atividades psicológicas, representadas por verbos como ouvir e assistir; atividades fisiológicas como dormir e respirar; e atividades verbais, tais como focar e conversar. Os processos comportamentais são atividades controladas por um participante consciente/ativo, uma figura animada ou personificada, chamado de Comportante (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004). Há opcionalmente o Comportamento/*behaviour*, o qual se assemelha ao Escopo-processo de orações materiais. Dessa forma, estende e especifica mais os processos comportamentais.<sup>7</sup>

Os processos existenciais estão situados entre os materiais e os relacionais, visto que se referem à existência de entidades, representando-as como algo que existe ou acontece. As orações existenciais, apesar de figurarem em pequena quantidade nos discursos em comparação com os outros cinco processos, exercem um importante papel nos variados textos. O verbo típico desse tipo de oração é “haver” (com sentido de existir). O participante típico da oração existencial é o Existente, o qual pode representar uma pessoa, um objeto, uma instituição ou abstração, evento ou ação (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004).

<sup>6</sup> Ver Halliday e Matthiessen (2004).

<sup>7</sup> Ver Halliday e Matthiessen (2004).

## OS PROCESSOS VERBAIS: A REPRESENTAÇÃO DOS DIZERES

O processo verbal, como indica a nomenclatura, refere-se à ação verbal, ou seja, aos processos de dizer e significar. O objetivo desse tipo de processo é transmitir mensagens, porque esse processo é construído na mente dos indivíduos e exteriorizados por meio da linguagem (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004). Nesse sentido, Thompson (2014) afirma que os processos verbais (por exemplo, ‘dizer’, ‘afirmar’, ‘declarar’) expressam, através do dizer, relações simbólicas construídas na consciência humana. E, por isso, estão entre os processos mentais e os processos relacionais, uma vez que *dizer* envolve uma ação física que reflete uma operação mental. De acordo com Halliday (2004), os participantes dos processos verbais podem ser definidos como: 1) Dizente (entidade que realiza a ação), 2) Verbiagem (a mensagem), 3) Alvo (entidade que sofre uma ação verbal) e 4) Receptor (entidade que recebe a ação).

Em reportagens, esses processos permitem ao jornalista atribuir informações a vozes externas por meio de citação e relato de pontos de vista e argumentos (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004). Nesse ínterim, Fuzer e Cabral (2014) e Anglada e Oliva (2017) explicam que a representação do dizer pode ocorrer em forma de citação e relato, o qual pode ser uma oração introduzida pelas conjunções “que” ou “se”. Nessa conjuntura, quando se faz uso de relato em textos, atribui-se o conteúdo da fala a vozes externas, porém não se utilizam as mesmas palavras ou estrutura. Fuzer e Cabral (2014) asseveram que a Citação corresponde a uma oração projetada que representa o dizer de uma voz externa como a responsável pelo conteúdo, sendo que não há, teoricamente, interferência de quem produz o texto.

Ainda segundo as autoras, geralmente, na escrita, a Citação é introduzida por aspas (“”) ou por travessão (–) em diálogos. Corroborando com as autoras, Anglada e Oliva (2017) explicam que quando o escritor utiliza Citação direta no texto, ele inclui as palavras de uma fonte citada transcritas literalmente e delimitada, comumente, pelo sinal de aspas (“”). E ainda, elas consideram que na citação híbrida ou mista, o escritor inclui uma parte do enunciado da fonte citada e palavras dele. Isso contribui para completar e resumir as ideias emitidas pela fonte original, e também, as palavras do redator localizam-se antes ou depois da Citação textual.

Segundo Marcuschi (1991), os verbos empregados para citar fontes contribuem para construir um campo dialógico no texto, pois, a carga semântica das proposições está atrelada aos propósitos do escritor que informa ou que defende um ponto de vista. Com base nisso, o autor categorizou sete classes gerais de funções organizadoras que representam a carga semântica dos verbos de dizer

introdutores de opiniões. A esses verbos contidos nas sete classes, o autor chama-os de parafraseantes sintéticos, uma vez que, para Marcuschi (1991), há interferência retórica ou avaliativa que os falantes promovem ao introduzir o dizer de outras fontes em discursos. O quadro a seguir demonstra as classificações feitas pelo autor:

**QUADRO 1 – FUNÇÕES ORGANIZADORAS DOS VERBOS DE DIZER INTRODUTORES DE OPINIÕES**

Funções Organizadoras	Exemplos
Verbos indicadores de posições oficiais e afirmações positivas	declarar, afirmar, confirmar, comunicar, anunciar, informar, assegurar
Verbos indicadores de força do argumento	ressaltar, acentuar, enfatizar, frisar, sublinhar, destacar, garantir
Verbos indicadores de emocionalidade circunstancial	desabafar, esbravejar, ironizar, gritar, vociferar, apelar
Verbos indicadores da provisoriedade do argumento	achar, julgar, imaginar, acreditar, pensar
Verbos organizadores de um momento argumentativo no conjunto do discurso	prosseguir, concluir, acrescentar, iniciar, introduzir, inferir, continuar, explicar, finalizar
Verbos indicadores de retomadas opositivas, organizadores dos aspectos conflituosos	reafirmar, discordar, defender, comentar, reiterar, negar, temer, apartear, revidar, retrucar, indagar, reconhecer, reconsiderar, reagir
Verbos interpretativos do caráter ilocutivo do discurso referido	advertir, censurar, sugerir, aconselhar, criticar, enaltecer, elogiar, prometer, condenar, desaprovar, censurar, incentivar, exortar, admoestar

**Fonte:** Adaptado de Marcuschi (1991, p. 89) por Cabral e Pinton (2018).

A primeira categoria, cujos verbos são característicos dos discursos midiáticos, representa as falas de autoridades que, comumente, têm posições mais objetivas e conforme seus cargos oficiais. Além disso, os verbos realizados por estes Dizentes objetivam direcionar o dizer a um terceiro que é indicado de forma explícita ou não. A segunda categoria contribui para destacar o argumento no texto. Nessa perspectiva, os verbos dessa categoria têm força argumentativa no discurso e possuem a função de acentuar a tese defendida pela voz externa ao discurso do autor (MARCUSCHI, 1991).

Na terceira categoria, os sentimentos do autor interferem no que é dito por outrem. A quarta categoria é constituída por processos de cognição, tais como “pensa”, “acha”, “julga”, “imagina” ou “acredita”, mas não há certeza quanto ao seu posicionamento. Na visão de Halliday e Matthiessen (2004), esses processos são considerados mentais e não verbais. A quinta categoria refere-se a verbos sequenciadores do discurso, porque fazem o discurso progredir. A sexta categoria diz respeito a verbos com que o autor interpreta a voz não autoral como contestadora ou reafirmadora de posições contrárias ou passíveis de discussão. E por último, a sétima categoria representa a força que os enunciados produzidos têm durante o ato de fala (MARCUSCHI, 1991).

Para Halliday e Matthiessen (2004), há dois tipos principais de processos verbais: os de atividade<sup>5</sup> e os de semiose:

QUADRO 2 – TIPOS DE PROCESSOS VERBAIS CONFORME HALLIDAY E MATHIESSEN (2004)

Tipos		Exemplos
Atividade	Alvo	acusar, caluniar, criticar, difamar, denunciar, elogiar, injuriar, insultar, repreender, xingar.
	Fala	falar, conversar
Semiose	Neutro	contar, dizer
	Indicação	anunciar, contar (algo a alguém), convencer (alguém de algo), explicar, informar, provar, relatar, persuadir (alguém de algo), prometer (algo a alguém)
	Comando	ameaçar (alguém, de algo), convencer (alguém a pensar ou a fazer algo), dizer (para alguém fazer algo), exigir, implorar, mandar, pedir (para alguém fazer algo), ordenar, persuadir (alguém a fazer algo), prometer (algo a alguém), rogar, solicitar, suplicar.

Fonte: elaborado por Fuzer e Cabral (2014, p. 72) com base em Halliday e Matthiessen (2014, p. 305).

Os processos verbais de atividade podem indicar um ato de fala como “falar” e “conversar”.

Por exemplo: “Pedro Paulo afirmou que **proferiu** palavras ofensivas contra a sogra” (exemplo do *corpus*). Nesse caso, o processo “proferir” representa um ato de fala que significa “dizer oralmente, pronunciar, dizer em voz alta”, e “palavras ofensivas” é o dito, portanto, configura-se como a Verbiagem. Os processos de atividade podem também ser atos direcionados a um Recebedor específico. Fazem parte desse segundo subgrupo da classificação hallidayana os processos “insultar”, “abusar”, “caluniar”, “lisonjear”, “criticar”, “culpar” e “repreender”, dentre outros. Por exemplo: “Ele é **acusado** de ter matado a esposa em janeiro de 2002”. O verbo “acusar” é um processo de ação jurídica que, dentro desta natureza, significa “citar em juízo por crime ou delito determinada pessoa”. Por essa razão, é um verbo interpretativo do caráter ilocutivo do discurso, visto a força que a oração produzida tem durante o ato de fala.

Os processos verbais de semiose representam vozes externas nos textos em forma de discurso direto ou de discurso indireto. Nessa perspectiva, processos verbais dessa categoria se localizam no plano do conteúdo. Halliday e Matthiessen (2004) enquadraram-nos em três categorias: neutros, de indicação e de comando. A seguir são analisados exemplos retirados do *corpus* com processos verbais neutros:

(1) Ele **disse** que teve medo de ser preso, por isso pegou a braçadeira de plástico e estrangulou a mulher (Mulher encontrada morta dentro de carro em Belterra foi estrangulada com uma braçadeira, G1 PA, 23/03/2020).

Processo verbal neutro			
Ele Dizente	<b>disse</b>	que teve medo de ser preso,	por isso pegou a braçadeira de plástico e estrangulou a mulher.
		Processo mental emotivo + Fenômeno	Processos materiais transformativos + Meta
		Relato	

Na oração (1), é utilizado o processo verbal **disse** que possui carga semântica neutra e aspecto perfectivo, que imprime veracidade à informação. Como explicam Halliday e Matthiessen (2004), os processos "contar" e "dizer" – como é o caso do exemplo acima – são neutros, pois, parecem não possuir carga semântica avaliativa e porque situam-se no centro de um *continuum* que pode se estender, com outras lexicalizações, tanto para o polo negativo quanto para o positivo. Cabral e Barbara (2012) consideram que o processo verbal “dizer” é o verbo de elocução mais neutro. Essa neutralidade expressa reforça a busca por ausência de interferência valorativa no discurso das notícias.

292

No contexto da oração acima, o processo verbal neutro “disse” projeta Relato, em que aquilo que é dito pelo agressor apresenta processo mental e materiais, os quais são, respectivamente, o emotivo “teve medo”; e os transformativos “pegou” e “estrangulou”. Entende-se que as ações materiais executadas pelo agressor são justificadas pelo seu suposto estado emocional no momento do feminicídio. Assim, na estrutura “teve medo”, há um verbo que é prototipicamente relacional possessivo “teve”. No entanto, no contexto da oração, ele pode ser entendido como mental emotivo, pois, forma com o complemento “medo” (objeto direto) uma figura mental emotiva semelhante a outro verbo da língua portuguesa: amedrontar-se. Logo, “ele” é o Experienciador do processo “teve”, que, nesse caso, é mental; e “medo” é o complemento do processo, ou seja, seu objeto direto que, na análise de transitividade, é chamado de Fenômeno.

A oração subordinada “por isso pegou a braçadeira de plástico” e a coordenada “e estrangulou a mulher” são cláusulas materiais, em que “ele” é o Agente que constrói mudança no fluxo dos eventos ao atingir, por meio do processo “pegou”, a Meta “a braçadeira” – grupo nominal que se refere ao instrumento usado pelo agressor para matar a vítima –, e o processo “estrangulou” impacta a Meta “a mulher” (grupo nominal). Em termos de representação, o criminoso é tratado como aquele que agiu impulsivamente mediante o risco de prisão. Ao projetar o relato do agressor por meio de processo verbal neutro, o jornal impacta o leitor de forma significativa porque, como asseveram

Anglada e Oliva (2017), o produtor textual de alguma forma toma um posicionamento a respeito da proposição proposta, mas da autoria do “outro”. Isso significa que o editor sugere “não sou eu quem diz isso”, mas sim “outra pessoa diz”.

Portanto, o efeito de sentido instaurado no texto pelo uso desse tipo de processo verbal é fazer com que o relato seja percebido pelos leitores como mais objetivo. Dessa forma, o Dizente “Pedro Paulo” – retomado anaforicamente pelo pronome “ele” – têm seu relato, no texto, como uma informação tida como nem verdadeira e nem falsa. Nesse caso, o autor da notícia procura apenas relatar a informação sem revelar nenhum tipo de posicionamento ou avaliação, mas, como explicado, há uma interferência valorativa no discurso por parte do escritor da notícia.

(2) Após a agressão, Sara **teria dito** que **iria chamar** a polícia, mas ele não **permitiu** (Mulher encontrada morta dentro de carro em Belterra foi estrangulada com uma braçadeira, G1 PA, 23/03/2020).

Orações retiradas do <i>corpus</i>					
Após agressão, Circ. Localização (tempo)	a	Sara Dizente	<b>teria dito</b>	que iria chamar a polícia, Processo verbal de atividade (alvo) + Alvo	mas ele não permitiu. Processo material transformativo
				Relato	

A oração (2) inicia-se com a circunstância de localização temporal “após a agressão” que indica o momento em que o processo se desenvolveu. Na oração acima, a vítima “Sara” assume papel de Dizente, cujo processo verbal **teria dito** também é neutro. Dessa maneira, o redator apresenta o relato como objetivo, o que implica em interpretação do escritor da notícia, o qual não revela nenhum tipo de posicionamento ou avaliação. Porém, diferentemente do exemplo anterior, possui aspecto imperfectivo em razão do uso de futuro do pretérito “teria dito”. Esse tempo verbal, de acordo com Travaglia (1985), expressa hipótese, probabilidade, incerteza e não comprometimento do falante. Os processos inseridos no relato da Dizente são os processos “iria chamar” (verbal de atividade-alvo com aspecto imperfectivo) e “permitiu” (material).

Para Marcuschi (1991), “chamar” é um verbo interpretativo do caráter ilocutivo do discurso referido, ou seja, representa a força que as orações produzidas têm durante o ato de fala. Halliday e Matthiessen (200) classificam “chamar” como processo verbal de atividade-alvo. Pode-se entender que “iria chamar” supõe a presença de um alvo “a polícia”, pois, o chamado necessariamente se dirige a alguém fora do discurso, ou seja, se dirige à instituição policial. Esse processo tem como Dizente “Sara” (a vítima), cujo processo com aspecto imperfectivo indica incerteza no que tange ao discurso proferido pela vítima em virtude do uso de pretérito imperfeito do indicativo. Esse tempo verbal

designa, de acordo com Cunha e Cintra (2001, p. 451), um fato ocorrido no passado, mas que não foi completamente terminado, ou seja, não foi concluído. Por isso, para os autores, “imperfeito” significa “não perfeito”, “inacabado”. Em súmula, em termos de representação, o jornal instaura hipoteticidade quanto à realização do dizer da vítima.

A oração subordinada “mas ele não permitiu” é um exemplo de oração material, cujo processo “permitiu” tem como agente “ele” (pronome que retoma anaforicamente “Pedro Paulo”). Halliday e Matthiessen (2004) classificam esse processo como material causativo, em que o significado é simplesmente o de agência. Os autores consideram que, no caso de “permitir”, há um grau de modulação baixo. Vale destacar que, na oração, há um elemento interpessoal de polaridade negativa “não”, o qual sinaliza que a ação do agressor não foi efetuada. E o aspecto perfectivo contribui para confirmar que o processo não se desenvolveu. Pelo exposto, há no contexto da oração, variação de três formas verbais: quando a vítima é Dizente, há a forma “teria dito” no futuro do pretérito; “iria chamar” no pretérito imperfeito do indicativo; e quando o agressor é Ator/Agente, a forma verbal está no pretérito perfeito do indicativo “permitiu”.

(3) A posição e o corpo seminu de Sara dentro do carro **sugeriam** que ela pudesse ter sido vítima de estupro, mas, Pedro Paulo **afirmou** à polícia que não houve violência sexual (Mulher encontrada morta dentro de carro em Belterra foi estrangulada com uma braçadeira, G1 PA, 23/03/2020).

Verbo indicador de provisoriedade do argumento (MARCUSCHI, 1991)				
A posição e o corpo seminu de Sara Dizente como fonte simbólica	dentro do carro Localização (lugar)	<b>sugeriam</b>	que ela <u>pudesse ter sido</u> vítima de estupro, Processo relacional identificativo intensivo	Relato
Verbo indicador de posição oficial e afirmação positiva (MARCUSCHI, 1991)				
mas, Elemento textual	Pedro Paulo Dizente	<b>afirmou</b>	à polícia Receptor	que <u>não houve</u> violência sexual. Processo existencial
				Relato

Na primeira oração, o Dizente é representado lexicogramaticalmente pelos grupos nominais “a posição e o corpo seminu de Sara”, o qual é uma fonte simbólica que sugere por meio de indícios que pudesse haver o crime de estupro contra a vítima. Entende-se, pelo contexto da notícia, que o processo “sugerir” é um verbo indicador de provisoriedade do argumento, pois, segundo Marcuschi (1991), essa categoria verbal é constituída por processos de cognição, em que o autor “pensa”, “acha”, “julga”, “imagina” ou “acredita”, mas não tem certeza quanto ao seu posicionamento. Semanticamente, “sugerir” significa “dar a entender; insinuar, insuflar” e “apresentar (uma ideia) a (alguém); aconselhar, propor, aventar”. No contexto da oração, o valor do processo verbal “sugerir”

significa “conjecturar, imaginar. fazer supor antecipadamente a existência de; dar a entender; presumir” que Sara foi estuprada pelo agressor. Em outras palavras, os sentidos desse processo representam uma sugestão quanto ao que ocorreu no momento do crime, e não uma asserção ou certeza.

No entanto, a oração subordinada “mas, Pedro Paulo afirmou à polícia que não houve violência sexual” estabelece relação de coesão com a anterior, dando sentido de oposição de ideia. Nessa perspectiva, o Dizente “Pedro Paulo” (agressor) apresenta um relato dado como verdadeiro ao Receptor polícia e que contrasta com os indícios apontados na investigação. Esse relato é projetado pelo processo verbal **afirmou**, cuja classificação é de verbo de posição oficial e afirmações positivas, conforme Marcuschi (1991). Dessa forma, esse processo indica alto grau de asseveramento, e conseqüentemente, há uma dimensão de legitimidade ao que é dito. E a força do primeiro enunciado é reduzida, porque ela é representada como uma mera suposição diante do relato assertivo do agressor. Em razão de os processos fazerem projeções em forma de Relato, representando vozes externas em forma de discurso indireto, Halliday e Matthiessen (2004) classificam-nos como processos verbais de semiose-indicação.

O processo inserido na primeira projeção é relacional identificativo, pois, “ela” é o Identificado; “pudesse ter sido” é o processo relacional; e “vítima de estupro” é o Identificador. Então, a vítima “ela” (Identificado) é a entidade que recebe a identificação, e “vítima de estupro” é a identidade atribuída ao Identificado. Vale salientar que o jornal não assevera que ela é vítima de estupro, e sim faz uso do verbo modal “pudesse” no modo subjuntivo, que é usado em contextos indicadores de incerteza. Isso significa que o conteúdo do que se fala, ou no caso, do que se sugere é tomado como incerto, duvidoso e hipotético. Por conseguinte, o Dizente como fonte simbólica estabelece incerteza ao que é dito na investigação policial. Assim, o uso da forma verbal no pretérito imperfeito do subjuntivo “pudesse ter sido” enfraquece o Relato e fortalece o que é afirmado pelo agressor posteriormente.

A segunda projeção (o relato do agressor) é constituída por uma oração projetada em que há o processo existencial “houve” juntamente do elemento de polaridade negativa “não”, que juntos contribuem para contestar e desmentir a fonte simbólica. Isso porque o participante Existente “violência sexual” é tomado com valor de falsidade. Ou seja, ele não existe, segundo o agressor. Portanto, em termos de representação, o que é dito pelo agressor é tomado como assertivo, como verdadeiro.

(4) Durante o atendimento, a vítima **informou** aos agentes que o agressor não estava em sua residência, pois responde processo em prisão domiciliar com monitoramento eletrônico e foi até uma unidade da Justiça Penal para assinar procedimento (Homem é preso por agredir e ameaçar esposa no Tapanã, em Belém, G1 PA, 19/10/2020).

Verbo indicador de posição oficial e afirmação positiva (MARCUSCHI, 1991)				
Durante o atendimento, Circ. Localização (tempo)	o a vítima Dizente	<b>informou</b>	aos agentes Receptor	que o agressor <u>não estava</u> em sua residência, pois <u>responde</u> processo em prisão domiciliar com monitoramento eletrônico e <u>foi</u> até uma unidade da Justiça Penal para assinar procedimento Processo relacional identificativo circunstancial + Processo materiais transformativos Relato

O processo “informou” é também verbal de semiose-indicação (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004) e verbo indicador de posição oficial e afirmação positiva (MARCUSCHI, 1991). A circunstância “durante o atendimento” expressa a localização temporal do processo, cujo objetivo é direcionar o dizer da vítima a um terceiro que é indicado explicitamente no discurso, isto é, a fala da mulher é direcionada aos agentes policiais. A proposição em forma de relato é tomada no jornal como uma afirmação categórica e é assumida como assertiva, ou seja, a Dizente “vítima” apresenta informações sobre o agressor dadas como verdadeiras para o Receptor “agentes”. Nesse caso, o relato feito por ela aponta para uma representação que fornece autonomia para essa participante, pois, todos os processos estão com aspecto perfectivo e, com isso, são representados com certeza e asseveramento.

A respeito dos processos inseridos na projeção, há o relacional identificativo circunstancial (não) “estava”, e dois processos materiais transformativos “responde” e “foi”. No que diz respeito à primeira oração, a circunstância de lugar “em sua residência” realiza-se através do Identificador e, devido estar em uma oração relacional identificativa circunstancial, tem a função de se relacionar com a entidade “o agressor” (participante Identificado). Porém, o elemento interpessoal de polaridade negativa “não” expressa uma declaração negativa.

A segunda cláusula estabelece relação explicativa com a anterior e possui o processo material transformativo “responde”. Na oração, o processo responde expressa a ação jurídica do Ator “o agressor”, o qual é o agente imputável a quem recai a responsabilidade e dever jurídico em “submeter-se a uma pena” devido ao crime/ação delituosa de violência doméstica. Nessa acepção, Eggins (2004) chama de “média” a esse tipo de oração e a entende como aquela em que “alguém faz algo”. “Em prisão domiciliar” é a circunstância de localização espacial do processo, e “com monitoramento

eletrônico” é o elemento circunstancial de modo (meio). Por fim, “foi” indica ação de ir; e, no contexto da oração coordenada, representa o ato de o agressor se deslocar para uma Unidade da Justiça Pena – a qual, lexicogramaticalmente, é uma circunstância de localização espacial. O objetivo desta ação material é representada pela circunstância de causa (finalidade) “para assinar procedimento”.

Os processos verbais de semiose-comando demandam a solicitação de bens e serviços a outrem (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004). Por exemplo: “a mulher foi morta pelo companheiro e esse ainda ameaçou o grupo caso fosse denunciado” (exemplo do *corpus*). Nesse caso, o Dizente “companheiro” adverte o grupo de pessoas de alguma coisa que lhe pode acontecer. Desse modo, ameaça outrem para não fazer algo.

## RESULTADOS QUANTITATIVOS

A seguir, serão apresentados quantitativamente os resultados da análise do *corpus*, que consiste em dezoito notícias sobre violência doméstica do jornal G1 Pará. Esses resultados estão organizados em gráficos, que representam os processos verbais realizadores de projeções e as frequências de Citação, relato e Verbiagem; a frequência em porcentagem dos processos inseridos nessas projeções; e a frequência em porcentagem das circunstâncias.

**QUADRO 3 – PROCESSOS VERBAIS REALIZADORES DE PROJEÇÕES E AS FREQUÊNCIAS DE CITAÇÃO, RELATO E VERBIAGEM**

<b>Processos de atividade – alvo (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004) e verbos interpretativos do caráter ilocutivo do discurso (MARCUSCHI, 1991)</b>	<b>Processos verbais de atividade-fala (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004)</b>
chamaram (1), denunciou (4), efetuou denúncias (1), enviou (mensagem) (1), denunciando (1), recebeu (1), teria pedido (1) e havia o avisado (1).	havia tentado contato (1)
<b>Processos em orações passivas</b>	<b>Processos verbais de semiose-indicação (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004) e verbos indicadores de posições oficiais e afirmações positivas (MARCUSCHI, 1991)</b>
é acusado (1) e foi condenado (2)	confirmou (2), confirmaram (1), confessou (4), acabou confessando (1), (teria) confessado (1), confessaram (1), afirmou (2), informou (2), constataram (2), relataram (1) e relatou (1).
<b>Processos verbais de semiose (neutro) (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004)</b>	<b>Processos em orações passivas</b>
disse (3), teria dito (1) e contou (4).	foram divulgadas (1) e foi comprovada (1)
<b>Processos verbais de semiose-indicação (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004) e</b>	<b>Processos verbais de semiose-indicação (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004) e verbos</b>

<b>verbos indicadores de força do argumento (MARCUSCHI, 1991)</b>	<b>indicadores de retomada opositiva, organizadores dos aspectos conflituosos (MARCUSCHI, 1991)</b>
ressalta (1)	negou (3) e recusou (1)
<b>Processos verbais de semiose-indicação (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004) e verbos indicadores de provisoriedade do argumento (MARCUSCHI, 1991)</b>	<b>Processo verbal de semiose-indicação (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004) e verbo organizador de um momento argumentativo no conjunto do discurso (MARCUSCHI, 1991)</b>
sugeriam (1)	completou (1)
<b>Processos verbais de semiose-comando (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004)</b>	
tentou ameaçar (1) e havia pedido (1)	

Fonte: Dados da pesquisa.

Foram encontrados 52 processos verbais realizadores de projeções<sup>8</sup> em forma de citação, relato e verbiagem. A vítima teve papel de Dizente com processos de atividade-alvo e interpretativos do caráter ilocutivo do discurso (8 vezes), os quais foram **denunciou, denunciando, teria pedido (ajuda)**; processos verbais de semiose-neutros (4 vezes) **disse, teria dito e contou**. Em processos verbais de semiose-indicação e indicadores de posições oficiais e afirmações positivas (5 vezes), a vítima **confirmou confessou, informou e relatou**. Em processos verbais de semiose-indicação e indicadores de retomada opositiva e organizadores dos aspectos conflituosos (3 vezes), ela **negou e recusou**. E por fim, a vítima aparece como Dizente em um processo verbal de semiose-comando (1 vez): **havia pedido**.

O agressor aparece como Dizente em processos verbais de semiose-neutro (3 vezes), com os quais ele **disse e contou**. Em processos verbais de semiose-indicação e indicadores de posições oficiais e afirmações positivas (8 vezes), o agressor aparece como aquele que admite a execução do crime em orações, e por isso, é atribuído a ele processos com alto grau de asseveramento em orações como: **confessou, acabou confessando, (teria) confessado e afirmou**. O criminoso é Dizente em orações com processos verbais de semiose-indicação, indicadores de retomada opositiva e organizadores dos aspectos conflituosos (2 vezes), nas quais ele **negou**. Em processos verbais de semiose-comando (3 vezes), o agressor aparece com os processos **chantageava, ameaçou, teria cometido ameaças e tentou ameaçar**. Este participante não apareceu em nenhuma cláusula com processos de atividade-alvo e interpretativos do caráter ilocutivo do discurso.

Em processos verbais de semiose-indicação e verbos indicadores de posições oficiais e afirmações positivas (5 vezes), a Polícia Militar **informou**, os agentes **constataram**. E dentro de orações passivas, a Polícia é o Dizente implícito dos processos “divulgar” e “comprovar”. Por fim, a

<sup>8</sup> Há um dado de processo verbal fora das projeções e que não realiza nenhuma mensagem, citação ou relato. Este processo é o “entrou em contato”, cujo Dizente é o próprio jornal “O G1” e tem como circunstância de acompanhamento (companhia) “com a Polícia Militar”.

Polícia aparece como Dizente em uma oração com o processo verbal de semiose-indicação e indicador de força do argumento **ressalta**.

Não houve registro de Citação relacionado ao dizer de vítimas, agressores e policiais. Os dois registros encontrados são referentes ao que é dito por um amigo da vítima, o qual não foi identificado nominalmente. Nesse caso, é feita pelo jornal a reprodução da voz externa, a qual é, conforme Anglada e Oliva (2017), marcada entre aspas (“”), na forma original, na qual, teoricamente, não há interferência do produtor do texto, e também, há responsabilização da voz não autoral pelo dizer. Os registros de relato (19) relevam a atribuição das fontes de informação como vozes externas com a diferença de que não se preserva a fala original tanto na forma quanto na estrutura. Nesses casos, como explicam Fuzer e Cabral (2014), atém-se somente ao conteúdo semântico da proposição. E a Verbiagem (22), de acordo com Fuzer e Cabral (2014), concerne ao conteúdo da mensagem, ao que é dito pelo Dizente. Estas duas últimas projeções (Relato e Verbiagem) foram utilizadas para referenciar o dizer dos participantes vítima, agressor e policiais.

Em relação aos processos inseridos em projeções, o número total é 51. Dentro desse universo de dados, foram encontrados todos os processos de transitividade, os quais são processos materiais, mentais, relacionais, comportamentais, verbais e existenciais. Os processos materiais foram os que preponderaram no corpus. A ocorrência desse tipo de processo nas projeções foi em 31 registros, nos quais agressores exerceram papel de Ator em 5 registros; as vítimas ocuparam papel de Ator também em 5 registros e de Meta em 4; os policiais não exerceram nenhum papel em processos materiais.

O número de processos verbais inseridos nas projeções é 7. As vítimas exerceram papel de Dizente em 2 registro; não teve papel de Alvo; e nem, de Receptor; os agressores ocuparam papel de Dizente em 5 registros; e não tiveram papel de Alvo e nem de Receptor dentro das projeções; os policiais não foram Dizentes e nem Receptores nas projeções, e sim Alvo em 1 registro. No contexto fora das projeções, as mulheres vítimas de violência doméstica foram Dizentes em 17 registros, Alvo em 2 e não tiveram papel de Receptor; os agressores foram Dizentes em 14 cláusulas, Alvo em 7 e não foram Receptores; os policiais ocuparam lugar de Dizente em 5 orações, e Receptor em 7.

Os relacionais corresponderam a 7 processos. A vítima teve papel de Identificado em 1 registro, e o agressor em 4. A Polícia não exerceu papel nas orações relacionais. Nenhum dos principais participantes teve função de Portador em orações atributivas. Os mentais foram 3, nos quais a vítima ocupou papel temático de Experienciador em duas cláusulas, e agressor em 1 uma oração. Os existenciais são 2 (3,84%). Nenhum dos principais participantes ocupou lugar de Existente. E por fim, há apenas 1 processo comportamental, no qual o agressor é Comportante.

**TABELA 1 – FREQUÊNCIA EM PORCENTAGEM DAS CIRCUNSTÂNCIAS**

Circunstâncias		Frequência	%
1. Extensão	Frequência	3	5,08%
2. Localização	Lugar	7	11,86%
	Tempo	18	30,50%
3. Modo	Meio	3	5,08%
	Qualidade	1	1,69%
4. Causa	Finalidade	5	8,47%
	Benefício/Representação	1	1,69%
5. Contingência	Condição	1	1,69%
6. Acompanhamento	Companhia	6	10,16%
	Adição	1	1,69%
7. Assunto	(Sobre o quê?)	3	5,08%
8. Ângulo	Fonte	10	16,94%

**Fonte:** Dados da pesquisa.

O número total de circunstâncias encontradas no corpus foi 59, dentre as quais foram encontrados os elementos circunstanciais de Extensão (frequência); Localização (lugar) e (tempo); Modo (meio) e (qualidade); Causa (finalidade) e (representação); Contingência (condição); Acompanhamento (companhia) e (adição); Assunto e Ângulo (fonte). As circunstâncias de extensão (frequência) referem-se ao grupo adverbial “sempre”, o qual indicou que os processos ocorriam na totalidade do tempo. As circunstâncias de localização (lugar) e (tempo) indicaram o espaço e a localização temporal em que os processos se desenvolveram. As circunstâncias de modo (meio) e (qualidade) exprimiram com o quê e como os processos se desdobraram. As circunstâncias de causa (finalidade) indicaram para que os processos aconteceram e as de (representação) contra quem ocorrem. As circunstâncias de contingência (condição) representaram a possibilidade de o agressor ameaçar as testemunhas. Os elementos circunstanciais de acompanhamento (companhia) e (adição) apresentaram com quem e com quais outras pessoas os processos ocorreram. Os elementos circunstanciais de assunto expressaram a situação de violência doméstica vivenciada pela vítima; e por último, as circunstâncias de ângulo (fonte) retrataram os informantes das proposições, os quais foram, sobretudo, os agentes policiais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Halliday e Matthiessen (2004) afirmam que os processos verbais são os processos do dizer e são um recurso importante em textos jornalísticos – como os analisados aqui –, porque possibilitam a citação de fontes, a consistência dos argumentos etc. Nesse sentido, diante dos dados da pesquisa

apresentados na seção anterior, é possível perceber que as vítimas são bastante representadas em orações formadas por processos verbais (mais do que agressores e policiais), ou seja, são muito mais enunciativas de algo do que como receptoras, alvo ou assunto do que os outros participantes dizem. Essa situação aponta para uma representação que fornece autonomia para essas mulheres vítimas de violência doméstica. Dessa maneira, as vítimas são representadas como Dizentes que tem poder para denunciar, para relatar e confirmar a violência sofrida no âmbito doméstico. Porém, não tem tanto poder assertivo quanto os agressores e os policiais (voz de autoridade), porquanto seus dizeres são tomados como posições oficiais com força nos argumentos e não como meros atos ilocutivos de oferta de informação.

Outro participante considerado principal é a Polícia, a qual esteve presente em orações com processos verbais de semiose-indicação indicadores de posições oficiais, afirmações positivas, e de força do argumento. Logo, foi possível concluir que esses processos de caráter assertivo são recursos linguísticos que contribuem para representar a Polícia como uma voz de autoridade nos textos. Portanto, o discurso policial é empregado com força argumentativa por meio de proposições com verbos de semiose-indicação mesmo aparecendo com menos frequência nos textos em relação à vítima e agressor.

No que tange aos processos dentro das projeções, concluiu-se que, por meio dos materiais, os fatos de violência doméstica são apresentados na sequência cronológica em que aconteceram, evidenciada pelo encadeamento de uma ação a outra. Um ponto que merece destaque é o fato de por meio desse tipo de processo, instaurou-se a crença de que sintomas de transtornos mentais e a perda de emprego foram as causas para a agressão contra a vítima em ambiente doméstico. Desse jeito, tais motivações, em contexto de pandemia, são utilizadas no jornal como novas justificativas para o crime de violência doméstica. Os verbais constituem ações e discursos relatados dos participantes. Os relacionais identificaram entidades em termos de posse, de circunstâncias e de atribuição de identidade; além de caracterizarem entidades em termos de atributos/características. Os processos mentais expressaram as vontades, desejos e sentimentos da vítima e do agressor. Os existenciais representaram a existência ou não de entidades do mundo. E por fim, o processo comportamental expressou o comportamento verbal do agressor.

Marcuschi (2007) assevera que apresentar ou citar o pensamento de outra pessoa implica não só na oferta de informações, como também em uma certa tomada de posição diante do que é exposto. Em outras palavras, citar fontes externas é avaliar e interpretar o dizer de alguém, e ainda, é estabelecer uma relação dialógica com o que já foi dito para buscar utilizá-lo de modo favorável.

Considerando estas afirmativas e os dados da pesquisa, é possível concluir que os processos empregados para citar as proposições de vítimas, agressores e policiais nos textos estão intrinsecamente ligados aos propósitos do jornal. Além disso, o jornal, ao citar ou relatar a fala dos participantes envolvidos em casos de violência doméstica, realizam nova seleção dos termos e fazem interferências nesse novo dito – dado o número alto de relatos – e, de certo modo, promovem avaliações implícitas ou explícitas.

## REFERÊNCIAS

ANGLADA, Liliana B.; OLIVA, María Belén. Procesos verbales em noticias y textos científicos en español y em inglés. In: BARBARA, Leila; RODRIGUES-JÚNIOR, Adail Sebastião; HOY, Giovanna Marcella (orgs.). **Estudos e pesquisas em Linguística Sistêmico-Funcional**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2017.

BLOOR, Thomas; BLOOR, Meriel. Process and participant. In: BLOOR, THOMAS; BLOOR, Meriel. *The functional analysis of English: a Hallidayan approach*. Second Edition. London: Arnold, 2004.

BRASIL, Lei nº. 11.340, de 7 de agosto de 2006. Agosto, 2006. Disponível em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2004-2006/2006/Lei/L11340.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2006/Lei/L11340.htm)>. Acesso em 17/02/2021.

CABRAL, Sara Regina Scotta; BARBARA, Leila. Processos verbais no discurso jornalístico: frequência e organização da mensagem. **D.E.L.T.A.**, São Paulo, v. 28, n. especial, 2012.

CABRAL, Sara Regina Scotta; PINTON, Francieli Matzenbacher. Vozes não autorais em textos midiáticos: análise dos processos verbais e dos verbos introdutórios de opinião. **Interfaces**, vol. 9 n. 3 (edição especial 2018), p. 98-113.

CUNHA, C. & CINTRA, L. **Nova gramática do português contemporâneo**. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

EGGINS, Suzanne. The grammar of experiential meaning: TRANSITIVITY. In: EGGINS, Suzanne. **An Introduction to Systemic Functional Linguistics**. 2nd Edition, New York ; London : Continuum, 2004.

FAIRCLOUGH, Norman. **Media Discourse**. Oxford : Oxford University Press, 1995.

FURTADO DA CUNHA, Maria Angélica da; SOUZA, Maria Medianeira de. **Transitividade e seus contextos de uso**. São Paulo: Cortez, 2011.

FUZER, Cristiane; CABRAL, Sara Regina Scotta. **Introdução à gramática sistêmico-funcional em língua portuguesa**. 1. ed. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2014.

HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood. **Language as a social semiotic: the social interpretation of language and meaning**. Londres: Edward Arnold.

HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood; MATTHIESSEN, Christian Mathias Ingemar Martin. **An introduction to functional grammar**. 3. ed. London: Edward Arnold, 2004.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Ação dos verbos introdutórios de opinião. **Revista Brasileira de Comunicação**, São Paulo, n. 14, n. 64, p. 74-92, jan./jun. 1991.

SCOTT, M. **Word Smith Tools 6.0**. Oxford University Press, 2012.

SILVA, Cleiton Reisdorfer; PINTON, Francieli Matzenbacher; STEFANELLO, Claridiane de Camargo. **O gerenciamento de vozes em artigos de opinião produzidos por alunos do ensino fundamental: uma análise dos processos verbais**. PERcursos Linguísticos: Vitória (ES), v. 8, n. 18, 2018.

THOMPSON, Geoff. **Introducing Functional Grammar**. Third Edition. London; New York: Routledge, 2014.

#### Matérias analisadas:

*Homem é preso por ter agredido e matado a esposa com uma pedra de amolar faca em Belém*. G1 PA — Belém, 02/01/2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2020/01/02/homem-e-preso-por-ter-agredido-e-matado-a-esposa-com-uma-pedra-de-amolar-faca-em-belem.ghtml>. Acesso em: 24/07/2021.

*Mulher é morta a tiros no bairro do Jurunas, em Belém*. G1 PA — Belém, 20/02/2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2020/02/20/mulher-e-morta-a-tiros-no-bairro-do-jurunas.ghtml>. Acesso em: 24/07/2021.

*Mulher encontrada morta dentro de carro em Belterra foi estrangulada com uma braçadeira*. Sílvia Vieira, G1 Santarém — PA, 23/03/2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/santarem-regiao/noticia/2020/03/23/mulher-encontrada-morta-dentro-de-carro-em-belterra-foi-estrangulada-com-uma-bracadeira.ghtml>. Acesso em 17/02/2021

*Homem suspeito de matar esposa a facadas é preso em Ananindeua*. G1 PA — Belém, 06/04/2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2020/04/06/homem-suspeito-de-matar-esposa-a-facadas-e-preso-em-ananindeua.ghtml>. Acesso em 17/02/2021

*Corpo de mulher assassinada pelo marido é encontrado em terreno baldio, em Dom Eliseu*. G1 PA — Belém, 06/05/2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2020/05/06/corpo-de-mulher-assassinada-pelo-marido-e-encontrado-em-terreno-baldio-em-dom-eliseu.ghtml>. Acesso em 17/02/2021

*Homem é preso suspeito de matar esposa a facadas no Tapanã, em Belém*. G1 Pará, 29/07/2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2020/07/29/homem-e-preso-suspeito-de-matar-esposa-a-facadas-no-tapana-em-belem.ghtml>. Acesso em 17/02/2021

*Mulher é assassinada dentro de casa no Tenoné, em Belém.* G1 PA — Belém, 10/08/2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2020/08/10/mulher-e-assassinada-dentro-de-casa-no-tenone-em-belem.ghtml>. Acesso em 17/02/2021

*Cabo da Polícia Militar é baleada pelo marido após discussão no Pará.* G1 PA — Belém, 15/09/2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2020/09/15/cabo-da-policia-militar-e-baleada-pelo-marido-apos-discussao-no-para.ghtml>. Acesso em 17/02/2021

*Homem é preso por agredir e ameaçar esposa no Tapanã, em Belém.* G1 PA — Belém, 19/10/2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2020/10/19/homem-e-preso-por-agredir-e-ameacar-esposa-no-tapana-em-belem.ghtml>. Acesso em 17/02/2021

*Homem é preso por agredir esposa em Mosqueiro.* G1 PA — Belém, 01/11/2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2020/11/01/homem-e-preso-por-agredir-esposa-em-mosqueiro.ghtml>. Acesso em 17/02/2021

*Homem é preso por agredir esposa e ameaçá-la dentro de delegacia em Parauapebas.* G1 PA, Belém, 29/12/2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2020/12/29/mulher-e-atropelada-pelo-marido-em-patio-de-delegacia-apos-denunciar-violencia-domestica-em-parauapebas.ghtml>. Acesso em: 24/07/2021.

*Homem preso por violência doméstica contra a companheira é investigado por homicídio.* Por Sílvia Vieira, G1 Santarém, PA, 02/01/2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/santarem-regiao/noticia/2021/01/02/homem-preso-por-violencia-domestica-contra-a-companheira-e-investigado-por-homicidio.ghtml>. Acesso em: 24/07/2021.

*Corpos de vítimas de feminicídio serão transferidos para Pernambuco e Maranhão.* Por G1 PA— Belém, 01/02/2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2021/02/01/corpos-de-vitimas-de-femicidio-serao-transferidos-para-pernambuco-e-maranhao.ghtml>. Acesso em: 24/07/2021.

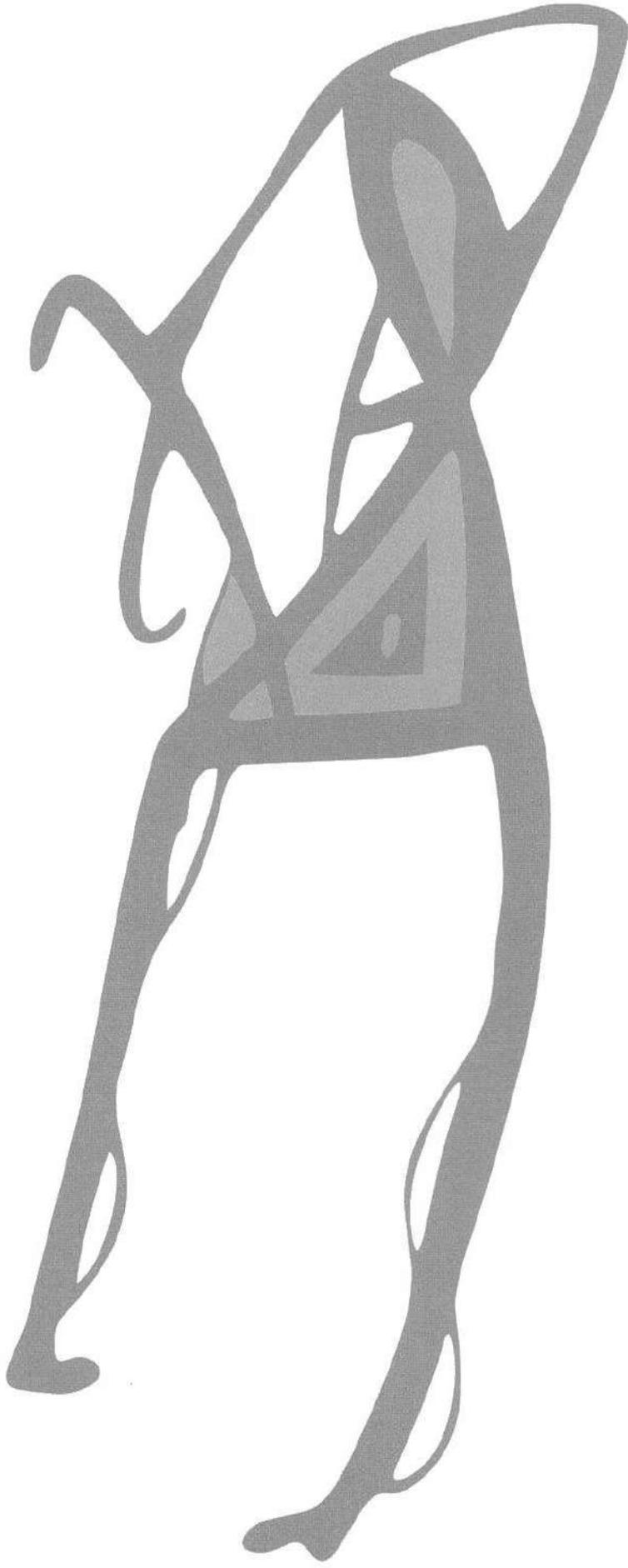
*Homem é preso por estupro de esposa, em Belém.* Por G1 PA, Belém, 05/03/2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2021/03/05/homem-e-preso-por-estuprar-esposa-em-belem.ghtml>. Acesso em: 24/07/2021.

*Homem foi preso pela Polícia Civil e deve responder por crime de estupro.* Por G1 PA, Belém. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2021/04/28/familia-de-adolescente-vitima-de-estupro-flagra-suspeito-tentando-fugir-em-maraba-no-para.ghtml>. Acesso em: 24/07/2021.

*Homem é preso por violência doméstica em Altamira.* Por G1 PA, Belém, 22/05/2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2021/05/22/homem-e-preso-por-violencia-domestica-em-altamira.ghtml>. Acesso em: 24/07/2021.

*Homem é preso por violência doméstica em Castanhal.* Por G1 PA — Belém, 23/06/2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2021/06/23/homem-e-preso-por-violencia-domestica-em-castanhal.ghtml>. Acesso em: 24/07/2021.

Homem é preso por manter namorada em cárcere privado, em Belém. Por G1 PA — Belém, 06/07/2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2021/07/06/homem-e-preso-por-manter-namorada-em-carcere-privado-em-belem.ghtml>. Acesso em: 24/07/2021.



M A R G E N S   D A S   A R T E S



