

SIMPÓSIO DE HISTÓRIA, LITERATURA E RESISTÊNCIAS

NARRATIVAS DE CONFLITO

HISTORIOGRAFIA E ESCRITA EM MOMENTOS DE LUTA

VOL. 1



organização
AMANDA LACERDA
LEONARDO CLAUDIANO
MATEUS ROQUE

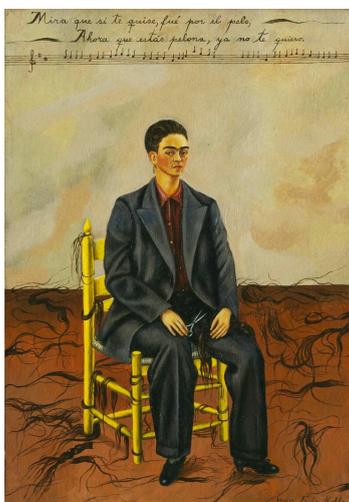


Editora Biblioteca Ocidente
LIBRUM LUX MUNDI

Amanda Lacerda • Leonardo Claudiano • Mateus Roque

Organização

Simpósio de História, Literatura e Resistência – Narrativas de Conflito – historiografia e escrita em momentos de luta



VOLUME 1

Editora Biblioteca Ocidente

2024

Copyright © 2024 by Amanda Lacerda
Copyright © 2024 by Leonardo Claudiano
Copyright © 2024 by Mateus Roque

Direitos reservados a:

Editora Biblioteca Ocidente
Av. Parque das Lagoas, 195
Parnamirim, RN, CEP 59154-325

Título original em língua portuguesa: Simpósio de História, Literatura e Resistência
– Narrativas de Conflito – historiografia e escrita em momentos de luta

Para comprar o e-book, acesse www.revistagalo.com.br.

Visite nossas redes sociais:

@editorabocidente e @revistagalo no instagram, e;
@revistagalo.com.br no bluesky.

Dados da catalogação de publicação da Biblioteca Ocidente, RN, Brasil

A484s

Simpósio de História, Literatura e Resistência: Narrativas de Conflito,
historiografia e escrita em momentos de luta. / Organização de Amanda
Lacerda, Leonardo Claudiano, Mateus Roque. — Parnamirim, RN: Editora
Biblioteca Ocidente, 2024.

Dados eletrônicos (1 ed. , vol. 1 — PDF : 421 f. : il.)

ISBN: 978-65-01-11926-7

1. Literatura. 2. História. 3. História e crítica literária brasileira. I. Lacerda,
Amanda. II. Oliveira, Isaac D. de. III. Título.

CDD: 981

Índice para catálogo sistêmico

1. Literatura :	800
2. Literatura latina :	870
3. História e crítica literária brasileira :	B869.9

Bibliotecária: Adriana de L. Teixeira CRB 15/0550

Comitê do Simpósio / Organização do livro

Diana Navas (Coordenadora do PEPG em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP) / Julia Calvo (Coordenadora do Departamento de História da PUC-Minas) / Amanda Lacerda (UNICAMP) / Ana Paula Mari (PUC-Minas) / Andrezza Velloso (UFMG) / Fabio da Silva Souza (UFMS) / Fernanda Lages (UFPR) / Isabela Papke (UFRGS) / Leonardo Claudiano (PUC-SP) / Luan Lucas Morais (UFF) / Mateus Roque (UNICAMP) / Raissa Efreim (UFPE)

Comitê científico / Pareceristas

Alan Ricardo Schimidt Pereira (PUCRS) / Amanda Lacerda de Lacerda (UNICAMP) / Ana Paula Correia Mari (PUC Minas) / Anderson Bezerra de Jesus (UFPE) / Andrezza Alves Velloso (UFMG) / Bruno Miranda Braga (PUC-SP) / Cindy Conceição Oliveira Costa (UFPI) / Daniel Vecchio Alves (UFRJ) / Danubio José Monteiro dos Santos (UFPE) / Edson Silva de Lima (UNIRIO) / Fábio da Silva Sousa (UFMS) / Fernanda Aparecida Almeida Lages (UFPR) / Frederico Dias Rosa Alves Teixeira (PUC Minas) / Gabriel Cruz Carneiro (UNILA) / Heloiza Montenegro Barbosa (USP) / Isabela Padilha Papke (UFRGS) / Jaqueline Larissa Freitas Maia (UFAM) / Jessica Sabrina de Oliveira Menezes (UFPE) / Juliana de Souza Soares (PUC Minas) / Leonardo da Silva Claudiano (PUC-SP) / Luciana Genevan da Silva Dias Ferreira (PUC Minas) / Mateus Roque da Silva (UNICAMP) / Nathalia Rocha Siqueira (UERJ) / Rafael Sarto Muller (PUC

Minas) / Raissa Gouveia de Melo Efreim (UFPE) / Sara Elizabeth Martins Ferreira Silva Pinto (PUC Minas) / Simone Caetano de Melo (UEPB) / Thiago Lima Pereira (UFMG) / Valéria Gomes Ignácio da Silva (PUC-SP) / Wanderson Fabrício Portugal (PUC Minas)

Revisão

Amanda Lacerda / Mateus Roque

Comitê editorial da editora Biblioteca Ocidente

Adriano Charles da Silva Cruz (UFRN) / Bruno Balbino Aires da Costa (IFRN) / Francisco Isaac D. de Oliveira (CERES/ UFRN) / Joaquim Pinheiro de Araújo (UFERSA) / Juliana Bulhões Alberto Dantas (UERN) / Maria Aparecida Ramos da Silva (UFRN) / Mariza Silva de Araújo (IFESP) / Roberto Airon Silva (UFRN) / Sheila Mendes Accioly (UFPB) / Thiago do Nascimento Torres de Paula (FAPERN)

Editor

Francisco Isaac Dantas de Oliveira

Capa

Leonardo Claudiano

Imagem da folha de rosto

KHALO, Frida. *Autorretrato com cabelo cortado*. 1940. Pintura, óleo sobre tela, 40 × 28 cm

Diagramação

Gabriel Araújo

Tipografia

Cormorant / Space Grotesk



PUC-SP



PUC Minas



GEHISLT



Sumário

Apresentação	7
<i>Simone Caetano de Melo</i>	
1 O protagonismo feminino na ditadura civil-militar no Brasil: um olhar a partir da obra <i>Outros cantos</i> , de Maria Valéria Rezende	9
<i>Ana Paula Correia Mari e Luísa Consentino de Araújo</i>	
2 O gesto, o grito e o verso: a po-ética de Pedro Tierra em “Poemas do povo da noite”	32
<i>Kelly Yshida</i>	
3 O ministro Sylvio Frota e o incômodo pela crônica <i>Herói. Morto. Nós</i> (1977)	57
<i>Fábio da Silva Sousa</i>	
4 O poeta anarquista: rebeldia e provocações literárias e libertárias de Roberto Bolaño	82
<i>Luís Felipe dos Santos</i>	
5 Memórias de um tempo sombrio: a ditadura brasileira no filme <i>Ensaio Contemporâneo</i>	102
<i>Stephanie da Silva Borges</i>	
6 O exílio do meu caro amigo: as dramaturgias francesas de Augusto Boal	126
<i>Danielle Castro da Silva e Márcia Manir Miguel Feitosa</i>	
7 Onde a poesia resiste: lugar e identidade em <i>Na vertigem do dia</i> , de Ferreira Gullar	145
<i>Sabrina Ferraz Fraccari</i>	
8 Quem sabe teria sido diferente se...: considerações sobre o trauma,	

SUMÁRIO

a culpa e a necessidade da escrita em <i>K. Relato de uma busca</i> e <i>Os visitantes</i> , de Bernardo Kucinski	171
<i>Laudênia Matias Alves de Souza</i>	
9 Tieta do Agreste e a questão ecológica: uma crítica ao suposto progresso durante a ditadura civil-militar (1964–1985)	194
<i>Aline de Novais Brandão e Isabela Santos de Almeida</i>	
10 O texto teatral como instrumento de resistência: conhecendo a atuação do grupo de mulheres do MNU durante a ditadura militar .	222
<i>Verônica Farias Sayão</i>	
11 Os ecos de Mariana: a prismática feminina como desclausuramento	247
<i>Maria de Fátima Santos Oliveira</i>	
12 O perfil revolucionário da personagem Lia no romance <i>As Meninas</i> de Lygia Fagundes Teles	269
<i>Dinameire Oliveira Carneiro Rios</i>	
13 Literatura e História: a representação do sujeito em <i>Tropical Sol da Liberdade</i> , de Ana Maria Machado	290
<i>Taciana Ferreira Soares</i>	
14 Considerações sobre a narrativa romântica brasileira escrita por mulheres	308
<i>Lucas Leite Borba</i>	
15 <i>A outsider</i> revisando a história: uma análise de <i>entre os atos</i> , de Virginia Woolf	329
<i>Fernanda Garcia Cassiano</i>	
16 A memória como construção da identidade histórica do sujeito feminino em <i>Mulher no Espelho</i> , de Helena Parente Cunha	349
<i>Isabela Padilha Papke</i>	
17 Otessa Moshfegh e o sono dos (in)justos: uma cartografia do mal-estar contemporâneo em <i>Meu ano de descanso e relaxamento</i>	370

SUMÁRIO

Pablo Silva Pimentel

18 “Chega a hora do lulopetismo”: narrativas editoriais de <i>O Globo</i> e <i>Estadão</i> no período da primeira grande manifestação pelo impeachment de Dilma (2015)	392
--	-----

Apresentação

Um grupo de estudos é de extrema importância para o processo de desenvolvimento acadêmico e pessoal. Estudar em grupo permite que os membros discutam conceitos, debatam diferentes perspectivas e analisem as informações de maneiras variadas, o que contribuiu para uma compreensão mais profunda dos temas, pois cada membro traz sua própria interpretação e experiência para as discussões.

Quando a partilha de conhecimentos e a discussão de conceitos ocorre, no entanto, entre pesquisadores de diferentes áreas, as trocas são ainda mais profícuas. É isso a que assistimos na composição do Grupo de Estudos Literatura e Ditaduras, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. Criado em 2020, por Amanda Lacerda de Lacerda, na época, mestranda do PPG em Literatura e Crítica Literária — e hoje doutoranda na Unicamp — e pelo doutorando Leonardo Claudiano, do PPG em História, o Grupo propõe a aproximação entre Literatura e História, visando pensar as produções literárias que retratam períodos ditatoriais — e seus terríveis impactos — não apenas em nosso país, mas também na América Latina.

Compreendendo a literatura como forma de expressão artística que nos fornece insights únicos sobre a experiência humana em diferentes contextos históricos, o Grupo de Estudos Literatura e Ditaduras, ao se debruçar sobre obras literárias produzidas durante períodos ditatoriais, tem apontado, por meio das discussões e produtos já gerados, uma compreensão profunda das vivências, emoções e desafios enfrentados pelos indivíduos que viveram sob regimes autoritários, oferecendo-nos, por meio de suas reflexões, perspectivas subjetivas que ajudam a complementar a narrativa histórica oficial.

Considerando a literatura como uma forma de testemunho da repressão e violência ocorridas durante ditaduras, e que os autores, muitas vezes, se utilizaram — e ainda utilizam — a ficção para retratar situações e personagens que refletem a realidade opressiva da época, o Grupo, ao realizar a leitura dessas obras a partir de um viés

APRESENTAÇÃO

literário-histórico, tem contribuído para resgatar e preservar memórias coletivas e individuais, mantendo viva a história de períodos obscuros e relembando suas consequências. Mais do que isso, suas discussões evidenciam como a produção literária contribui para o fortalecimento da consciência histórica e identitária e, conseqüentemente, para a prevenção e promoção da justiça e da democracia.

Se o trabalho desenvolvido pelo Grupo de Estudos Literatura e Ditaduras já é potente, isso se exponencia com a parceria construída com o Departamento de História da PUC Minas. É ao resultado desse rico encontro, a que temos acesso por meio desse e-book, fruto das reflexões do *I Simpósio de História, Literatura e Resistências*, que reuniu importantes pesquisadores e autores, possibilitando o aprofundamento das discussões da relação estabelecida entre Literatura e História como forma de re(existência) e de construção de uma sociedade mais justa, inclusiva e democrática.

Com votos de que a parceria entre os dois grupos se estenda e adense, convido todos à leitura deste livro organizado por jovens pesquisadores, que muito têm a contribuir com as pesquisas brasileiras e latino-americanas em Literatura e História.

Diana Navas

*Professora e Coordenadora do PPG em
Literatura e Crítica Literária da PUC-SP*

Simone Caetano de Melo

1 O protagonismo feminino na ditadura civil-militar no Brasil: um olhar a partir da obra *Outros cantos*, de Maria Valéria Rezende

Resumo: A literatura das últimas décadas tem trabalhado de diferentes formas a época marcada pelo horror e pela repressão compartilhada pelos países latino-americanos. Nesse sentido, é importante lembrar que o período ditatorial foi palco de travadas lutas históricas de homens e mulheres, que reivindicavam a volta da redemocratização. No entanto, a mulher militante política foi praticamente excluída dos relatos, visto que essa luta estava marcada consoante história masculina. Portanto, este artigo tem como objetivo destacar a visibilidade das mulheres que militaram durante o regime, tomando como recorte o romance *Outros cantos* da escritora Maria Valéria Rezende. Ela militou contra o autoritarismo e já atuou como educadora popular em distintas regiões do Brasil, sempre se inspirou na educação proposta por Paulo Freire. Na obra *Outros Cantos*, Rezende tece uma escrita ficcional, embora tenha uma inspiração autobiográfica muito forte. O foco da narrativa está centrado nas vivências pessoais da narradora-protagonista Maria, uma professora e militante, que acaba aceitando a missão de ir para o

Sertão nordestino em plena ditadura para trabalhar a conscientização política de um povoado. Com isso, classificamos nossa pesquisa como sendo de cunho qualitativo-bibliográfico. Para tanto, foram utilizados como embasamento teórico autores como Figueiredo (2017), Netto (2014), Colling (2015), Teles (2017), entre outros. Os resultados parcialmente obtidos mostram que o romance em questão procura pensar um momento bastante complexo da história brasileira, sobretudo para as mulheres que ousassem sair do espaço privado e participar da vida pública. As mesmas precisaram enfrentar alguns embates para que sua presença fosse levada de fato a sério, ou seja, as questões de gênero, pois não eram reconhecidas como sujeitos históricos o que acabava inviabilizando sua participação nos movimentos contra os ditadores.

Palavras-chave: ditadura no Brasil, mulher, militância, participação.

Introdução

Os anos de ditadura na América Latina ainda emergem sob o presente, sendo perceptível, deste modo, a constituição de democracias frágeis ao longo dos últimos anos. Dessa forma, torna-se essencial o desenvolvimento da conscientização histórica da sociedade, principalmente quando se trata do caso do Brasil que, por vezes, ignora seu passado, visto que, com a ascensão dos regimes neoliberais, cresceu uma tendência da população em geral se tornar alheia desses eventos, por um conjunto amplo de fatores. Vale ressaltar que ela é fundamental para a compreensão do mundo e como ele se encontra configurado no presente.

Nesse sentido, a literatura das últimas décadas tem trabalhado, de diferentes formas, uma época marcada pelo horror e pela repressão compartilhada pelos países latino-americanos durante as décadas 1960/80. O período ditatorial foi palco de travadas lutas históricas de homens e mulheres que reivindicavam a redemocratização. No entanto, segundo Colling (2015) a mulher militante política foi praticamente excluída dos relatos da época, visto que essa luta estava marcada consoante história masculina. Atualmente, a mulher tem lutado cada

vez mais para conseguir os espaços que lhes são merecidos conforme sujeitos históricos.

A escritora brasileira Maria Valéria Rezende é autora de cinco romances: *Vasto mundo* (2011), *Quarenta dias* (2014), *Outros cantos* (2016), entre outros, além de contos e crônicas. Rezende atuou educadora popular em distintas regiões do Brasil e sempre se inspirou na educação proposta por Paulo Freire, sendo também uma das idealizadoras do Coletivo literário feminista Mulherio das letras. Em *Outros cantos*, a autora traz uma escrita ficcional, embora conforme discute Figueiredo (2017) tenha uma inspiração autobiográfica, uma vez que o ofício com a alfabetização da mesma forma parte de um trabalho político mais amplo presente na própria trajetória da escritora. O foco da narrativa em questão está centrado nas vivências pessoais da narradora-protagonista a partir de suas memórias, uma professora e militante, que acaba aceitando a missão de ir para o Sertão nordestino em plena época ditatorial para trabalhar a conscientização política de um povoado. Formada por três capítulos, somente no último as questões referentes à ditadura emergem de forma mais enfática. É importante mencionar que a autora abre espaço para que as mulheres protagonizem suas obras ir os espaços que lhes são merecidos conforme sujeitos históricos.

Pode-se perceber que o romance em questão procura representar um momento bastante complexo da história brasileira, sobretudo para as mulheres que ousassem sair do espaço privado. Além de pensar o porquê do nosso país não olhar seu passado de forma crítica, como problematiza Figueiredo (2017, p. 26) quando diz que: “No Brasil não se cultiva a memória política porque a anistia significou amnésia, o país se recusa a enfrentar seu passado, a rever os crimes cometidos, a expor as atrocidades perpetradas por um regime de exceção”. Dessa forma, em comparação a outros países do cone sul que enfrentaram autoritarismo, o Brasil vive uma memória de esquecimento, portanto, a temática não pode ser esquecida. Ademais, com os desdobramentos políticos dos últimos anos ficou ainda mais evidente que o tema da ditadura ainda tem muito a ser discutido, falando especificamente da

sociedade brasileira, pois nunca se viu um negacionismo tão intenso como esse que está imbricado atualmente, fazendo com que as pessoas peçam a volta do autoritarismo, esse é um ato assustador e que serve de alerta como imperativo da necessidade do debruçamento acerca da temática de forma cada vez mais intensa. Portanto, podemos perceber que essa ainda é uma ferida aberta, que segue ocasionando divisões e a cultura do esquecimento.

Ao longo do tempo, tivemos avanços muito lentos, mas há de se considerar a criação da Comissão Nacional da Verdade (CNV), de 2011, como um marco importante e foi a partir dela que a literatura acabou produzindo boa quantidade de obras que nos possibilitam pensar esse momento histórico. Frisamos aqui, principalmente, a escrita de mulheres que viveram de fato a ditadura e trazem, nas suas narrativas, um pouco de sua experiência em meio aquele momento de caos, como é o caso da nossa escritora em questão que militou durante a época ditatorial, lutando e acreditando na constituição de uma sociedade mais justa e que respeitasse os direitos dos indivíduos.

Panorama histórico da ditadura no Brasil

Os regimes antidemocráticos estiveram presente em diversos países do cone sul, no Brasil o golpe militar aconteceu em 31 de março de 1964, com a deposição do presidente João Goulart ou Jango como era conhecido. O regime representou o início de uma história obscura para a sociedade brasileira que, até hoje, resulta em tantas incógnitas, principalmente pelo fato de ainda se cultivar a memória do esquecimento. Com isso, é importante analisar o cenário em que este golpe foi instaurado, visto que a conjuntura política de anos atrás já mostrava certa hostilidade, desde que Jango assumiu a presidência já era perceptível um clima de embates com o chamado “golpe branco” discutido pelo historiador José Paulo Netto:

Jango assumiria o governo com poderes claramente reduzidos — o que significava, na verdade, uma ruptura com a legalidade democrática —,

refém de um Congresso Nacional conservador. O “golpe branco” sendo um frustrado “ensaio geral” do que ocorreria em 1964, já indicava que a conspiração antidemocrática que vinha desde a década anterior avançava nas sombras. (NETTO, 2014, p. 31)

Inicialmente, há uma movimentação para que Jango não assuma a presidência, em seguida com os movimentos populares ele acaba assumindo, mas com mudanças e poderes reduzidos. Todo esse cenário já indicava para aquilo que estava se configurando em outros países da América Latina, o golpe militar. Em outras instâncias, o cenário mundial com a Guerra Fria também serviu de base para os governos ditatoriais, já que afirmavam e usavam como justificativa que havia um perigo comunista assolando o cone sul. Nesse sentido, o regime ditatorial foi, em outras palavras, uma conspiração realizada pelos militares brasileiros e pela elite econômica conservadora, planejado e arquitetado com objetivos definidos: “uma ditadura que, nos seus procedimentos operativos e nas suas finalidades, serviu à burguesia brasileira e aos seus sócios (as empresas imperialistas e os grandes proprietários fundiários)” (NETTO, 2014, p.83). Nesse viés, é perceptível que a ditadura tinha um caráter de classe e, que para alcançar suas metas, se valia das mais variadas formas de repressões, ou seja:

Impôs-se abertamente pela força das armas, valeu-se diretamente da coerção e da violência, restringiu ao limite os direitos políticos mais elementares, impediu opositorista, tornou o terror uma política de Estado, feriu os direitos humanos fundamentais e renegou tanto as instituições jurídicas reconhecidas consensualmente como democráticas e legítimas quanto a sua própria retórica (suas promessas e seus compromissos). (NETTO, 2024, p83)

As pessoas foram violentamente cerceadas e obrigadas a se calar, aqueles que discordavam dos ditadores eram vistos como ameaça e nesse ínterim o Estado coloca em prática a política do terror como aborda o historiador Netto, e começa a se valer das mais cruéis atrocidades para conseguir o silenciamento dos sujeitos que reivindicavam a volta da democracia. Ainda assim, foram muitos os que enfrentaram o autoritarismo no intuito de derrubar os golpistas. Falando especificamente das mulheres, elas foram divisoras de água na luta pelos ideais democráticos, inclusive os principais grupos que lutaram pelos direitos humanos são liderados por mulheres e nessa questão elas tinham uma jornada dupla, de ser opositora do regime e ao mesmo tempo saber lidar com as questões de gênero.

Segundo Figueiredo (2017) poderíamos definir o golpe de 1964 como um atentado à legalidade e à constituição, instaurando um regime de exceção, em que as liberdades democráticas foram tolhidas por um regime repressor. Esse período sombrio se estendeu por cerca de 21 anos. Durante esse tempo vários personagens emblemáticos assumiram o poder, o primeiro foi Ranieri Mazzilli, em seguida Castelo Branco, que governou até 1967. Com isso, Costa e Silva acaba assumindo por volta de dois anos. Outros nomes aparecem nessa escala como Médici, Ernesto Geisel e João Figueiredo. A ditadura foi se intensificando cada vez mais com a publicação dos chamados Atos Institucionais, cada um com suas características próprias e visando a supressão das liberdades civis:

O exército começa a se consolidar, criando “Atos institucionais” conhecidos como AI nº 2 que fechou o Congresso Nacional, AI nº 3 com eleições indiretas para governadores, o AI nº 5 que inaugurou no governo de Médici, o qual colocou a “tortura” como política sistemática do Estado. O AI nº 5 decretou a suspensão de todas as garantias individuais e dos direitos políticos, marcando uma intensa perseguição a qualquer pessoa que os mili-

tares achassem que poderia levar a algum líder do segmento intelectual, artístico, político, estudantil ou operário desses movimentos considerados subversivos. (CRESTANI, 2011, p. 8)

O AI nº 5 foi o mais duro de todos e prevaleceu por dez anos, emitido por Costa e Silva em 1968, nele, o exército brasileiro e a polícia militar tinham permissão para prender as pessoas ditas subversivas, ou seja, que se opunham ao regime. Evidentemente, dele, já existia violência por parte do Estado, talvez, com ele, isso ficou de forma mais escancarada. A ditadura ganhou popularidade em 1970, quando a economia parecia alavancar e houve o chamado “milagre econômico”, no entanto, na década de 1980 esse *boom* econômico não conseguiu permanecer e o regime começou a perder força, assim como em outros países latino-americanos, pois:

A insatisfação generalizada, o descrédito da política econômica (e não somente da política salarial) do governo e os sinais de determinação inclusive da sua base política-parlamentar levaram, ao longo de 1983 e especialmente de 1984, à acentuação do desgaste e do isolamento do regime ditatorial. (NETTO, 2014, p. 237–238)

Com o movimento pró-democracia foi aprovado a Lei da Anistia, sancionada pelo general João Batista Figueiredo, que, embora trouxesse benefícios para a sociedade civil, também beneficiava os militares. Com ela muitos exilados puderam retornar ao país, em contrapartida os crimes realizados pelas forças armadas foram perdoados. Por conseguinte, com a intensificação do Movimento Diretas Já, em 1985 chega o fim do período ditatorial e são realizadas eleições diretas com a vitória de Tancredo Neves, mas ele acaba ficando muito doente e chega a falecer, dessa forma, seu vice-presidente José Sarney assume a presidência em 15 de março, colocando oficializando o fim da ditadura militar no Brasil.

Todavia, sabemos que este tema ainda está longe de ser finalizado, pois “mesmo saindo pelas portas do fundo, a ditadura não pode ser esquecida” (NETTO, 2014, p. 255).

Um olhar a partir do romance *Outros Cantos* de Maria Valéria Rezende: mulheres na militância

A literatura tem trazido contribuições importantes em diálogo com a memória. O romance aqui referido é construído a partir das lembranças de uma professora que há quarenta anos atrás foi morar no Sertão nordestino com um desafio em um momento em que o Brasil foi tomado pelo autoritarismo. No presente, ela está em um ônibus retornando a esse mesmo lugar e se recorda dos seus embates no intento de realizar aquilo que foi planejado juntamente com seus companheiros de luta. Assim, entendemos a memória como discutida por Ramos (2011), quando diz que ela conserva e desconstrói, reelaborando o passado, ressignificando o presente e abrindo brechas para o futuro. Desse modo, a autora da obra abre espaço para que seu leitor possa pensar nesse passado de forma crítica, rompendo com a cultura do esquecimento que continua assolando o país, focalizando em específico a militância das mulheres durante o período.

A mulher resistiu de várias formas e não recuou diante da repressão, rompendo os padrões que eram esperados pela sociedade, com a protagonista de *Outros Cantos* vemos bem isso, quando a professora revolucionária Maria aceita a missão de ir para o Sertão, a fim de preparar o caminho para outros militantes, ou seja, ir trabalhando a consciência política do povo e também por outro lado fugindo da perseguição da ditadura brasileira:

Devia desenrolar-me sozinha, incomunicável pelo tempo que fosse necessário, para não despertar suspeitas, até criar as condições para a vinda dos outros. Assim, tinha sido planejado, e eu, corajosa ou insensatamente, havia aceitado a missão. De-

pois do meu longo périplo, praticamente sozinha, por três continentes, acreditava-me pronta para tudo. Saber, sim, abrir uma frente de inserção, preparar pacientemente a vinda dos demais para fermentar, por longo tempo, a consciência, a organização, a longa luta, verdadeiramente popular, de baixo para cima, alastrando-se pouco a pouco por todo país e o continente, contra todas as formas de opressão. (REZENDE, 2016, p. 105)

A personagem Maria, grande admiradora do educador Paulo Freire, acreditava que seguindo seus métodos e ideais de educação era possível sim alcançar um mundo onde as pessoas pudessem viver com mais dignidade. Para ela, o povo merecia aprender a refletir de forma crítica sobre a realidade na qual está inserido, por isso, trabalhou incansavelmente nesse intuito:

Saber, sim, abrir uma frente de inserção, preparar pacientemente a vinda dos demais para fermentar, por longo tempo, a consciência, a organização, a longa luta, verdadeiramente popular, de baixo para cima, alastrando-se pouco a pouco por todo o país e o continente, contra todas as formas de opressão. (REZENDE, 2016, 105)

Estar na militância não era fácil, requeria muito empenho e compromisso com os ideais democráticos, pois, se por um lado esta seria a única forma de reivindicar os direitos, por outro, também, podia ser um caminho de incertezas e dificuldades, já que a comunicação deveria ser menos possível, além disso, “Éramos muitos, decididos a assumir esse caminho, mas onde estariam os outros? Vivos? Desaparecidos, desanimados, apanhados pelos perscrutadores da ditadura, torturados, resistindo ou não?” (REZENDE, 2016, p. 106). Contudo, apesar dos desafios muitos jovens na década de 1960/80 se doaram por inteiro

arriscando sua própria vida em busca de justiça, “Maria, então com 30 anos, esperava transformar o mundo, mesmo que à custa de sua própria vida, como tantos outros jovens idealistas de então” (FIGUEIREDO, 2017, p. 100).

As pessoas da cidade do Sertão chamada Olho d’Água, vítimas de uma sociedade injusta e opressora, a princípio, quando a professora revolucionária começou ensinar, pensava não ter capacidade para aprender e naturalizavam as desigualdades sociais:

Minhas tentativas de conscientizá-los, como propunha o mestre educador, porém, esbarravam sempre na doutrina que eles tinham destilado por séculos, “A vida é assim mesmo, o que Deus fez a gente tem de aceitar, ele sabe por que a gente nasceu ‘pobre para viver pobre até chegar no céu’. Já se falava em eleição, e tentei fazê-los refletir e questionar as práticas políticas, conforme minha cartilha de educadora revolucionária. (REZENDE, 2016, p. 143)

Percebe-se que a opressão é tão forte que o povo chega a duvidar da sua própria capacidade e veem os problemas sociais como algo natural, dessa forma, “Incitar a criticidade era uma tarefa mais complexa do que ela imaginava” (MARTINS, 2019, p. 116) Entretanto, Maria, como autêntica freiriana que era seguia esperando e acreditando no poder da educação, tentando despertá-los para enxergarem sua realidade de forma mais ampla e que assim pudessem ser agentes de transformação.

Ao decorrer da obra observamos diferentes facetas de Maria, há momentos em que está cheia de esperanças e há outros em que a instabilidade lhe causa certa melancolia, o que é de certa forma compreensível pela conjuntura na qual estava inserida, mas ainda assim ela nos faz pensar sobre pontos importantes como é o caso do programa Mobral, criado durante a ditadura. Ela deixa isso evidente ao narrar uma conversa com Fátima, sua melhor amiga da cidade sertaneja que

vivia, a mesma ajudou desde o princípio a Maria, mesmo sem saber de sua missão como militante política. Assim, a protagonista discursa seu misto de emoções e inconformidades com as deficiências do programa lançado pelo governo ditador:

Ao contrário, era o medo de ter de ir embora, o vereador que não resolvia nada, não trazia o contrato e o material prometido e eu por isso esmorecia, já quase sem esperança de ser professora e poder ficar por muito tempo. [...] Promessa de vereador, então, é demorado que só! Mas dessa vez qualquer hora chega, é ano de eleição. Levante já daí, se banhe, se aprume e venha comer e depois contar uma história que o povo está tudo lá esperando para ouvir. (REZENDE, 2016, p. 123)

Como a personagem relata sem o posto de professora seria quase impossível realizar o plano de conscientização política dos moradores daquele lugarejo como tinha sido programado. O Movimento Nacional de Alfabetização (Mobral) foi uma tentativa de barrar o projeto de educação proposto por Paulo Freire que era considerado uma ameaça para os ditadores, uma vez que, na concepção freirena, os adultos deveriam ser alfabetizados, ser sujeitos autônomos e críticos. E como de certa forma o país estava sob os olhares internacionais era preciso ter uma pauta voltada para estes sujeitos. “Com efeito, era necessário manter a ideia de que o Brasil estava em desenvolvimento e isso não seria possível se não tivesse uma política de educação direcionada à população”. (ARRUDA, 2018, p. 36) Em, como frisa a autora, o objetivo desse programa era:

“erradicar” o analfabetismo no Brasil num prazo de 10 anos, porém sua proposta de alfabetização era completamente diferente da proposta do PNA e focava numa alfabetização funcional, cuja preo-

cupação era que os adultos aprendessem a ler, escrever e fazer cálculos sem, contudo, exercer sua criticidade. (ARRUDA, 2018, p. 37-38)

Portanto, como observamos, é isso que é discutido no romance, pois em tese esse projeto de alfabetização deixava muito a desejar, além de que em muitos lugares a ideia não saía do papel, assim é sobre isso que Maria discorre, do descaso com a educação, o material que prometiam, mas nunca chegava. E como poucos professores estavam dispostos a encarar esse desafio no sertão nordestino, a mesma foi logo aceita pelo programa:

Eu me tinha apresentado seguindo um pequeno anúncio num diário oficial listando municípios onde se necessitavam alfabetizadores para o Mobral, e fui logo aceita, sem mais perguntas, porque, de Brasília, pressionavam os chefes políticos da região, e ninguém mais, capaz de enfileirar uma letra atrás da outra, estava disposto a se exilar em Olho d'Água e ensinar a ler e escrever aos jovens e adultos, "... pra ler o quê? Só se for marca de ferro em lombo de boi." Novena, o ofício de Nossa Senhora? "Carece de ler não, toda velha sabe de cabeça e toda menina aprende que nem aprende a cozinhar e a parir..." (REZENDE, 2016, p. 31)

Embora, o programa fosse um retrocesso para a educação brasileira recebeu altos investimentos e até prêmios, tinha objetivos audaciosos na erradicação da taxa de analfabetismo no país, assim:

O foco inicial do MOBREAL era alfabetizar os indivíduos entre 15 e 35 anos; contudo, a partir do ano de 1974, a população não alfabetizada entre 9 e 14 anos de idade foi incluída no programa. O primeiro presidente do MOBREAL, Mário Henrique

Simonsen, declarou, à época, que até o final da década de 1970 todos os indivíduos com até 35 anos de idade estariam alfabetizados, erradicando-se o problema nessa faixa etária, o chamado ‘milagre brasileiro’. (ARRUDA, 2018, p. 39)

De fato esse chamado ‘milagre brasileiro’ nunca aconteceu, pois o programa não resolveu o problema do analfabetismo. Além disso, seu caráter se limitava ao tecnicismo, totalmente voltado para a formação de mão de obra. Em outra parte é enfatizado mais uma vez as debilidades do Mobral:

O vereador não dava sinal de vida. O trabalho que mim tinha sido oferecido era de manter uma turma do Mobral. Até então, porém, nem contrato, nem material ou local de trabalho e, pior, nem a modestíssima ajuda de custo prometida. O pretexto para minha presença naquele lugar começava a perder consistência, o que não parecia um problema para o povo, eu já parte deles, quase natural. (REZENDE, 2016, p. 104)

Dessa forma, Maria transgride ao seguir a perspectiva de Freire com uma educação voltada para a emancipação e, ao mesmo tempo em que ela tentava compartilhar seus saberes e instigar aquelas pessoas a pensarem no vasto mundo que estamos inseridos, ela relata seu aprendizado com eles como via de mão dupla:

Aprendia eu, cada dia, muito mais indispensáveis saberes para a teimosa vida nos mais hostis cantos do mundo do que as letras que eu viera trazer-lhes, utéis apenas em mínimas ilhas de privilégio desigualmente espalhadas no globo terrestre.

De tudo, guardei muito mais a beleza das formas e os movimentos essenciais do que o custo da aprendizagem, a dor dos músculos, dos pés, a exaustão pelo calor. (REZENDE, 2016, p. 28–29)

Percebe-se a poeticidade da narrativa sobretudo nesse momento, em que a personagem reconhece que não estava ali somente para ensinar, mas que cada dia aprendia mais e mais com aquelas pessoas, desse modo, ela segue dizendo:

Naquele mundo de escassez, a força e a beleza do trabalho humano saltavam aos olhos, eu aprendia a viver ali, retomava esperanças, ia, aos poucos, deixando descansarem em paz meus mortos e perguntando-me quando seria capaz de saber o que fazer para transformar em nova vida as injustiças e dores. Aprontava-me para ficar por longo tempo. (REZENDE, 2016, p. 29)

Maria, faz referência aos seus companheiros de militância que tiveram suas vidas roubadas por lutarem e defenderem seus ideais democráticos, deixando evidente as atrocidades sofridas pelas pessoas ditas de esquerda que acabavam sendo torturadas, mortas, desaparecidas e tendo seus corpos violentados. Como ela relata, era difícil seguir com a partida de seus companheiros, partidas essas que, muitas das vezes vezes, ficavam sem respostas, já que os corpos não eram encontrados, mas ainda assim era preciso por eles e por todos os que estavam na luta seguir em frente no intuito de ser uma agente de transformação na vida dos moradores daquela cidade. No presente, a personagem afirma “Agora o tempo é outro. Quarenta anos atrás, porém, era escassa a esperança e custava enorme cansaço, se-não mantê-la, pelo menos manter-se à tona do desespero” (REZENDE, 2016, p. 103), ou seja, eram tempos bastantes sombrios.

Por fim, depois de várias tentativas de contato com o vereador responsável por levar o material necessário para que as aulas finalmente comecessem acaba surtindo algum efeito, certo dia com o ano já bem avançado ele chega com alguns objetos, estantes velhas e a organização de um espaço que estava longe de ser parecido a uma escola. O que mais surpreendeu Maria, foi a insinuação do vereador, insinuando que a demora era culpa dela:

“Então, professora, vamos trabalhar, que o ano letivo já vai avançado, só falta sua turma!”, como se eu fosse a culpada pelo atraso. Entregou-me as fichas de inscrição para enviar-lhe preenchidas até a quarta-feira seguinte, quando haveria portador para a sede do município, o contrato assinado pelo prefeito aguardando a minha própria assinatura, um pequeno número de cadernos e lápis novos em folha, o material didático oficial do programa e finalmente o envelopinho contendo meu primeiro salário, o dobro do que eu conseguia tingindo fios um mês inteiro. (REZENDE, 2016, p. 138–139)

Com isso, vemos como se estruturou o Mobral e como a educação foi trabalhada ao longo dos anos ditatoriais, visto que, embora tivesse um alto investimento, este não chegava até os municípios para o início das aulas e os próprios professores passavam muito tempo para receber seu salário.

É interessante pensar que a narrativa de Maria Valéria Rezende extrapola o literário e adentra ao extraliterário ao narrar as experiências de sua personagem como militante, isto é, trazendo para o cerne de sua obra outros aspectos, sobretudo relacionado à condição das mulheres. Nesse sentido, a protagonista do romance coloca em discussão a violência contra a mulher, quando comenta sobre uma cena que presenciou:

[...] quando ouvi, perto dali, os gritos desesperados de uma mulher, palavras entrecortadas por ais e gemidos, “Para, pelo amor de Deus , não me machuque, não me mate que eu não fiz nada”, acompanhados pelo som de pancadas e outros gemidos em tom mais grave. A poucos passos vi a casinha de onde vinham os gritos, sem nenhum arremedo de luz vindo de dentro, corri, para a porta parecia fechada fechada. As pancadas e os gritos continuavam, “Socorro, minha Nossa Senhora, eu sou uma mulher direita!”. Nem pensei, num impulso dei um tranco na porta que se abriu facilmente e vi, à contraluz frente à janela dos fundos que dava para o poente, as silhuetas da mulher, que tentava proteger-se com os braços levantados diante da cara, e o homem que empunhava um grosso rellho e a segurava pelos cabelos, ambos paralisados pela surpresa da minha entrada a berrar “Para, para, seu covarde!”[...] “Não se meta, sua enxirida, fora daqui. É meu marido, eu sou a mulher dele, ele me bate quando quiser, e você não se meta nisso”. (REZENDE, 2016, p. 124-125)

Como podemos perceber este é outro aspecto que os moradores das cidades de Olho d’Água acabavam naturalizando também, inclusive as próprias mulheres, pois enquanto Maria está indignada com a situação, a mulher que sofre a agressão vê o ato como algo normal e, por conseguinte, quando ela comenta o que presenciou com Fátima, acaba reprimindo o ato de sua amiga querer defender e ajudar a mulher agredida. Pensando na atualidade, infelizmente, essa ainda é uma ideia que permanesse no próprio meio feminino, ou seja, que a figura masculina é realmente superior. Nessa perspectiva, a autora nos convida a refletir sobre como podemos desconstruir essas concepções que não

foram exclusivas da época ditatorial, mas que segue até hoje, embora essa temática tenha sido cada vez mais abordada.

Era preciso está a todo momento vigilante para não cair nas mãos da repressão, por isso Maria procurava ser o mais discreta possível, evitando até contato quando cruzava com alguém que ela sabia que era militante:

Reconheci, imediatamente, o líder lá exilado, eu sabia, e com quem não queria nenhum contato para, protegida pela minha insignificância, escapar aos olhos da repressão espalhados pelas embaixadas e consulados que, decerto, o vigiavam e a todos os seus seguidores. Virei as costas, fugi para encontrar as freiras à minha espera junto à porta principal, e o interesse pelo povo e a terra desconhecidos logo o varreram da minha cabeça.
(REZENDE, 2016, p. 121)

Maria, rememora algumas situações que passou em uma de suas viagens à Argélia, pois antes de se instalar no Nordeste brasileiro, havia desbravado outros lugares, como Cuba, França e Argélia. Tomada pelo medo de ser descoberta prefere agir de maneira cautelosa, pois sabia que qualquer atitude não pensada podia lhe custar a vida e cessar o que mais almejava, sua busca insensante pela volta da democracia.

Com a chegada do material prometido, Maria se debruçou com mais profundidade no plano de trabalhar a conscientização política daquele povo, embora o material didático lhe orientasse um ensino técnico, ela sabia muito bem como ensinar-lhes numa perspectiva do pensamento crítico. Com tudo caminhando, chegava a hora de enviar notícias aos outros companheiros que estavam espalhados pelo mundo:

Já me preparava para enviar aos companheiros, logo que se apresentasse a ocasião, segundo os complicados caminhos e códigos que havíamos

estabelecido, uma mensagem a dizer que tudo estava correndo conforme o esperado, aguardassem o sinal para o próximo passo, mas não se preocupassem se a espera fosse longa, na realidade as mudanças eram mais lentas que nos sonhos, mas a hora chegaria. (REZENDE, 2016, p. 144).

Assim, ela percebeu que as mudanças em educação caminhavam a passos mais lento do que pensava, ainda mais diante de todas as ideias que seus alunos tinham destilados por séculos, pois como já abordado naturalizavam uma série de problemas de ordem social e política, por isso, sua missão precisaria de um longo tempo para cumprida. Para a surpresa dela, depois de tanta espera, homens do exército começam a rondar Olho d'Água e os próprios moradores a ajudam a fugir deixando para trás o sonho da realização de sua missão:

“Maria, corra, junte suas coisas. O caminhão das redes sai às quatro, corra, pelo amor de Deus”. Eles sabiam, sem saber, muito mais sobre mim do que eu imaginava. Parti, deixando para trás, na escuridão, os vultos que me acompanharam até as portas traseiras do caminhão. Dezenas deles, impossível de contá-los nem despedir de cada um. Fecharam-me entre os fardos de redes. Nos olhos eu levava um pouco daquela água salobra, na mochila velha, menos coisas do que trazia quando cheguei. Ninguém viria para aquele canto depois de mim. (REZENDE, 2016, p. 145)

Maria, nunca tinha se declarado abertamente como militante, mas de certa maneira os moradores sabiam, durante os meses que passaram juntos criaram uma relação de amizade tão bonita que tudo que eles queriam era salvar sua vida, pois talvez, nesse momento já houvesse alguma suspeita por parte do governo de sua presença como alguém

que era contra o governo ditador. No presente, ela recorda essas cenas com emoção e com segurança de que fez o que deveria ser feito sem arrependimento e que, como boa freiriana que é, continua acreditando em uma sociedade melhor:

Volto finalmente, de vez, a este presente no qual ainda creio ter uma missão, infidável mas impossível de abandonar, alicerçada na paciência e na esperança a resistir, há bem mais de quarenta anos, aos percalços, aos avanços, às decepções, aos eternos desafios, o legado mais precioso do povo de Olho d'água. (REZENDE, 2016, p. 146)

Com isso, a personagem nos faz entender que é preciso seguir acreditando e lutando mesmo que tudo esteja ofuscado, ser resistência é um imperativo, porque a todo momento a opressão aparece, mas precisamos deixar o nosso legado de alguém que perseverou e contribuiu para a construção de um mundo melhor. Maria, não conseguiu terminar de fato sua missão como havia planejado, mas com certeza deixou sua marca na vida de todas essas pessoas que conseguiram enxergar o mundo de uma forma diferente.

Diante disso, entende-se que a protagonista do romance em questão pode ser considerada como transgressora, pois foge de certo modo dos espaços que era estabelecido a estes sujeitos, ou seja, o rol doméstico, onde deveriam exercer suas funções de mãe ou esposa. É importante mencionar como aborda Martins (2019) que o sistema estabelecido pelas ditaduras apenas reforçou as raízes patriarcais e sexistas existentes na sociedade, por isso, o fato das mulheres se oporem ao governo ditatorial era uma afronta muito grande.

Portanto, o espaço político é historicamente masculino, sendo de extrema importância mostrar a presença da mulher, assim “ao representar a mulher na literatura, rompe-se com o silêncio posto sob o gênero e cede-se um lugar para elas” (MARTINS, 2019, p. 112), e contado a partir da perspectiva feminina. Além disso, “No caso particular das

mulheres na História, esse tema precisa de atenção especial porque são poucas as mulheres que tiveram e têm espaço nas histórias nacionais” (ALBUQUERQUE; CORDIVIOLA, 2017, p. 65). Vale salientar que dentro das próprias organizações de esquerda as mulheres enfrentaram várias dificuldades, isto é, “os próprios partidos de esquerda, onde militavam, não tinham preocupação em analisar e resolver as intrincadas relações de poder entre os sexos, presentes também dentro das organizações” (COLLING, 2015, p. 379).

Dessa forma, os impasses encontrados estavam por todos os lados e as mulheres eram vistas como divisionistas da causa principal, como sintetiza Colling (2015) quando diz que a luta pela causa específica da mulher era considerada inoportuna, inconveniente e divisionista, nesse caso:

(...) as mulheres puderam sentir as discriminações por parte de seus companheiros, tanto pela superproteção como pela subestimação de sua capacidade física e intelectual. Quando caíram nas mãos do inimigo, enfrentaram a tortura e seus algozes aproveitaram-se delas para a prática da violência sexual. (TELES, 2017, p. 81)

É perceptível assim que a discriminação pelo fato de ser mulher era muito forte e que não eram por vezes levadas a sério, todos esses fatores contribuíram de certo modo para a invisibilidade da mulher como sujeito político. Neste viés, “a ação política da mulher no período da ditadura militar se dá, portanto em duas frentes — na luta contra a repressão e na luta contra as desigualdades entre homem e mulher, respeitando as diferenças existentes” (COLLING, 2015, p. 377). Apesar de ter os mesmos objetivos na luta pela democracia, a mulher enfrentou uma jornada dupla ao longo do regime, mostrando que é só a partir da persistência que podemos alcançar mudanças.

Considerações finais

A ditadura no Brasil é um tema que ainda deixa muitas incógnitas na nossa história, foi um momento obscuro e sombrio para a sociedade brasileira, principalmente quando pensamos nas milhares de vidas que foram roubadas e violadas seja por meio da tortura, desaparecimento, entre tantas outras formas, e mesmo no sofrimento dos familiares que não tiveram o direito de enterrar os seus mortos. Embora, o Brasil não encare seu passado com a responsabilidade merecida, é indispensável continuar resistindo na luta pela reconstituição desse passado de forma crítica.

Portanto, a contribuição da literatura é essencial para a rememoração desse período histórico em que o país se viu tomado pelo autoritarismo. Assim, a escritora Maria Valéria Rezende, por meio de suas percepções como alguém que militou e enfrentou o regime militar, nos possibilita conhecer um pouco da participação feminina, por meio de sua personagem Maria, mulher que dedicou sua vida à militância e à educação. Inspirada nos ideais freireanos a mesma transita por vários países até se instalar em Olhos d'Água com a ousada missão de despertar o pensamento crítico dos moradores. É importante pensar que, com esse romance, podemos conhecer como as pessoas enfrentaram o regime longe dos centros urbanos, observamos que de fato lá também existiam formas de opressões e que o povo estava sendo, a todo momento, vigiado, o que pode ser observado no final, quando Maria precisa fugir devido a buscas feitas pelo exército na região. Pensar a mulher nesse recorte da história é mostrar que sua participação foi tão importante quanto a dos homens e, nesse sentido, a literatura tem contribuindo significativamente, pois através dela vislumbramos a luta desses sujeitos nos espaços públicos, espaços estes vistos como lugar da masculinidade, enquanto a elas eram delegadas o espaço privado, ou seja, ficar em casa e se dedicar à família. Assim, as militantes rompem com essa visão de que essa luta é historicamente masculina, mostrando que também estiveram nos embates, resistindo ao autoritarismo e a todas as formas de opressões.

Assim, a literatura contemporânea brasileira tem produzido, nos últimos anos, sobretudo após a criação da Comissão Nacional da Verdade (CNV) narrativas potentes que nos fazem refletir sobre o tema e pensar no futuro que queremos construir. Aqui, enfatizamos, principalmente, a importância e o crescimento de obras escritas por mulheres que cresceu consideravelmente com a CNV, possibilitando novas visões sobre o período a partir do olhar feminino. E, com isso, percebemos que não foram poucas as mulheres que estiveram envolvidas nos movimentos contra a ditadura, sendo resistência e encarando o inimigo de forma audaciosa, merecendo, assim, estar presente nos relatos históricos. Além disso, nunca foi tão necessário, como atualmente, a abordagem sobre o tema do regime, visto que há um aumento do negacionismo e uma crescente considerável nos últimos anos, inclusive isso é refletido quando vários países latino-americanos foram tomados pela extrema direita, mostrando que o passado ainda precisa ser retomado continuamente.

Referências

- ALBUQUERQUE, Thays Keylla de; CORDIVIOLA, Alfredo Adolfo. Mulher e Ditadura na América Latina: Uma análise de *En el tiempo de las mariposas*, de Julia Alvarez. **Fragmentum**. n. 49, p. 49–68, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/26824> Acesso em: 10 de dez. 2022.
- ARRUDA, Angela Cristina Souza. O Mobral e a educação de jovens e adultos: Uma representação ideológica da ditadura militar. 2018. **Repositório UFBA**. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/28607/1/MOBRAL.pdf> Acesso em: 12 de dez. 2022.
- COLLING, Ana Maria. 50 Anos de Ditadura no Brasil: Questões Feministas e de Gênero. **Revista Opsiis**. v. 15, n. 2, p. 370–383, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/Opsiis/article/view/33836> Acesso em: 11 de dez. 2022.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.
- CRESTANI, L. de A. O surgimento do inimigo interno: Ditadura Militar no Brasil (1964–1985). **Revista Eletrônica História em Reflexão**. v. 5, n. 9, p. 1–16, 2011. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/index> Acesso em: 17 Dez. 2022.

O PROTAGONISMO FEMININO NA DITADURA CIVIL-MILITAR NO BRASIL

MARTINS, Caroline Peres. Mulher, Memória e Ditadura no Brasil: Lugares de escassez em Outros Cantos, de Valéria Maria Rezende. **Revista Unioeste**. v. 15, n. 26, 2019. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm> Acesso em: 06 de dez. 2022.

NETTO, José Paulo. **Pequena História da Ditadura Brasileira (1964–1985)**. São Paulo: Editora Cortez, 2014.

RAMOS, Danielle Cristina Mendes Pereira. Memória e Literatura: Contribuições para um estudo dialógico. **Linguagem em (Re)vista**. v. 6, n. 11, p. 92–104, 2011. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/linguagememrevista/11/07.pdf> Acesso em: 12 de dez. 2022.

REZENDE, Maria Valéria. **Outros Cantos**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016. TELES, Maria Amélia de Alemida. **Breve história do feminismo no Brasil e outros ensaios**. São Paulo: Editora Alameda, 2017.

Ana Paula Correia Mari
Luísa Consentino de Araújo

2 O gesto, o grito e o verso: a po-ética de Pedro Tierra em “Poemas do povo da noite”

Resumo: “Porque há o direito ao grito. Então eu grito”, escreve Clarice Lispector em “A Hora da Estrela”. Se há o grito como direito, há o seu oposto como algo imposto: o silêncio; a tortura de não poder falar, agir. O grito, e o direito ao grito, assumem um lugar de subversão quando pensamos em regimes autoritários. No caso do Brasil, temos que a ditadura civil-militar de 1964–1985 representa um trágico período da história brasileira, a qual é permeada por uma violência que é constante e ressoa a herança de um passado-presente. Instaurado o regime de exceção por meio de um golpe, muitas foram as vítimas: presas e presos políticos foram torturados; militantes desapareceram em razão da oposição; e ainda hoje, familiares e amigos não encontram o seu desfecho. Como narrar então, um período permeado por violações a direitos e garantias fundamentais, em que pessoas foram despedidas de sua dignidade? Temos que a literatura, diante das características que lhes são próprias, se mostra como um espaço fecundo para que as vozes das e dos sobreviventes sejam inscritas. A escritura assume, por consequência, um lugar de renascimento e enfrentamento do trauma, em que a memória, através do testemunho, confere nova dimensão aos fatos

antes enterrados (será que enterrados?). Aqui trazemos Pedro Tierra. Além de escritor e poeta, Tierra foi preso político durante a ditadura civil-militar brasileira. Em sua po-ética, observamos as dimensões da historicidade e da ética em seus versos que traduzem um gesto de resistência: o grito. Nesse sentido, buscamos ouvir sua voz em poemas recolhidos do livro “Poemas do Povo da Noite”, publicado em 1979.

Palavras-chave: testemunho, história, memória, direito e literatura.

Como começar, ou nosso ponto de partida

“Venho falar
pela boca de meus mortos,
Sou poeta-testemunha,
poeta da geração de sonho
e sangue
sobre as ruas de meus país”

— Pedro Tierra

Como começar? Um texto sempre tem um texto antes do texto, e no texto cabe até o pensamento, ainda que em branco, conforme Jacques Derrida (2011). Esse espaço em branco é conferido ao outro da história, e contém aquilo que as narrativas oficiais insistem em silenciar. Um texto, em suas tessituras, é sempre um escrever por cima de. Este gesto ancestral da rasura, de um tecido a muitas mãos, é o que pretendemos-faremos-acreditamos aqui. Um texto tem muitos começos e este começamos pela indagação “qual história contar?”, a qual se desdobrou em outras: “que história temos contado?”, “estamos dispostos a ouvir e a contar uma outra história?”. São muitas as inquietações surgidas a partir da primeira, assim como também são muitas as possibilidades de respostas. Nessas nuances, ficamos no não-lugar do entre: este lugar de alteridade, em permanente disputa em seu jogo de significados; este não-lugar do direito e literatura como uma legênciã em desconstrução: buscamos “uma abertura à interlocução e ao gesto de ler e escrever uma

outra história. Com outras vozes. Em outros gestos” (BENTES; PIMENTA, 2022, p. 12).

Temos que após o século das catástrofes (século XX), a estética não pode ser compreendida sem uma dimensão ética, de maneira que há uma virada testemunhal do saber histórico (SELIGMANN-SILVA, 2003), através da qual o “real” é entendido a partir do trauma e de suas reverberações em um espaço-tempo passado-presente. “O tempo do trauma é um tempo que nos atravessa” (SELIGMANN-SILVA, 2022a, s./p.), pois refere-se àquilo que não passa. Isto é, há o recalçamento, para lembrarmos Sigmund Freud (2020), do acontecimento traumático.

O enfrentamento dessa ferida, então, acontece através da memória, de maneira que, para se fazer justiça às pessoas que sobreviveram às políticas de apagamentos, devemos, pois, considerar o elemento histórico, o qual é desconsiderado pela lógica monorracional e falocêntrica. Nesse sentido, em Pedro Tierra, pseudônimo do tocaninense Hamilton Pereira da Silva, temos uma literatura cujo teor testemunhal repousa no trauma do golpe de 1964, e por meio da qual ouvimos não apenas esse poeta-testemunha-sobrevivente, mas também os mortos pela ditadura.

Temos, ainda, que espectros desse trauma rondam o presente, sendo os ecos de um passado que insiste em permanecer. Um passado autoritário, cuja matriz é colonial, em que seus fantasmas, não apenas dos mortos, vêm assombrar; mas também fantasmas de torturadores e apoiadores do regime que, ainda, creem na violência como argumento de ordem. Precisamos, pois, nos colocar em um lugar de escuta, para que possamos ouvir essa “geração de sonho e sangue” (TIERRA, 2010); ouvir, nesses poemas, a noite que permeou (e permeia) o céu em terras brasileiras, à noite, no tudo dizer da literatura, em que o que aparece, desaparece e se é ressignificado.

Buscamos, aqui, o rastro de Pedro Tierra, o qual escreve que nasceu duas vezes: uma pelo ventre de sua mãe, e outra pelo verso, se batizando poeta (TIERRA, 2020). Tierra foi preso político durante o regime militar brasileiro, pelo período de 1972 a 1977. Neste, escreveu o livro “Poemas do povo da noite”, o qual escolhemos para ouvir a sua voz que é

ressonância de outras vozes de vítimas e sobreviventes da ditadura civil-militar no Brasil. Ouviremos, então, o poeta-testemunha de um trauma que ultrapassa o individual, e alcança uma dimensão coletiva.

Neste texto, procuramos ouvir Pedro Tierra em poemas recolhidos de “Poemas do povo da noite”, considerando o teor testemunhal e a memória presentes do cárcere vivido nos anos de chumbo da ditadura civil-militar brasileira. O texto é, assim, dividido em quatro partes: na primeira, em espiralar do tempo passado-presente, pensaremos o gesto testemunhal-poético de Tierra; para, na segunda, pensarmos essas tessituras em seu grito. Após, o tudo dizer da literatura em seu verso; para, enfim, analisar sua po-ética, a partir dos poemas “A razão do poema”, “Canto para renascer” e “Tecendo o canto”. Embarcamos juntos, pois, neste percurso pelo gesto-grito-verso de Pedro Tierra.

Passado e presente: o gesto

[Pedro Tierra] usando e dedicando suas mãos no gesto de recompor o corpo despedaçado de seus companheiros, escrevendo, em seus versos, a promessa de uma história porvir”

— Luciana Pimenta

Passado e presente costuram a história que desponta por entre as linhas do tempo. Essa história, porém, traz consigo o timbre daqueles que detêm o poder e que, por essa mesma razão, ditam a forma através da qual a história deve ser contada. A história contada a partir da ótica dos detentores do poder, ou melhor, dos vencedores, se desdobra, também, na história do esquecimento — alicerçada em uma “memória que guarda em si destruição e inscrição mnemônica” (SELIGMANN-SILVA, 2020, p. 19), já que a ela não entoa a voz dos vencidos, denunciando, pois, um tempo presente que se “assenta sobre corpos e ruínas, catástrofes acerca das quais a literatura se propõe a versar” (PRAXEDES; MARTINS,

2019, p. 63). Essa ocultação da história sob a perspectiva dos vencidos deve ser rompida, de modo que

A necessidade de se repaginar a história do ponto de vista dos vencidos é imperativa. Ela deve estar na base de qualquer projeto digno de um viver em comum que vise catapultar para fora desse nosso momento histórico de triunfo do neocolonialismo, do negacionismo da crise ambiental, da homofobia, da misoginia, do racismo, de fobia à política, à democracia e aos direitos humanos. Se revisionistas neofascistas estão galgando o poder hoje é porque também não soubemos nos aparelhar politicamente com uma história estruturada de modo forte o suficiente para resistir aos ataques negacionistas e memoricidas. [...] (SELIGMANN-SILVA, 2020, p. 24–25).

O Estado de exceção sob o qual se inscreveu a história brasileira — marcada pela herança colonizadora, patriarcal e autoritária — que outrora ceifou a vida de opositores da ditadura civil-militar brasileira ainda impera no Brasil de hoje, porque a “pinça da violência colonial na África, no Atlântico e em todo o mundo que sofreu a violência colonizadora tinha como uma de suas pernas o interesse econômico que era agarrado graças à outra perna, a do racismo” (SELIGMANN-SILVA, 2020, p. 13).

O interesse econômico, que fomenta a política neoliberal e, por conseguinte, vincula-se a estratégias biopolíticas continua a nos rondar, e em um passado muito recente, quando uma pandemia surgiu, a razão neoliberal, somada ao negacionismo, agravaram o cenário da crise sanitária sofrida pelo país (CAPONI, 2020), resultando em incontáveis mortes, que continuam a reverberar, na dor silente da ausência. Como se o cenário, por si só, já não fosse suficientemente aterrorizante, em março de 2021, “quando a pandemia de covid-19 já havia matado mais

de 300 mil brasileiros em um ano, grupos de militantes em verde e amarelo, saudosos de 1964, saíram às ruas pedindo uma nova intervenção militar” (MOTTA, 2021, p. 305).

O autoritarismo do passado ainda se faz presente, em falas que violentam: elogios à ditadura civil-militar brasileira por meio de emissão de Ordem do Dia; referências a 1964 como uma revolução; homenagem a torturador durante o impeachment de uma presidente democraticamente eleita; a incitação ao fechamento de instituições que retroalimentam a democracia, como o Congresso Nacional e o Supremo Tribunal Federal, etc.

Nos resta a assombrosa e angustiante dúvida: ainda podemos repaginar essa história, marcada pela dor e pelo sangue dos oprimidos? Ainda nos é dada a chance de escrevermos sobre as ruínas do esquecimento, uma história que não mais se circunscreve no singular, mostrando-se, assim, como histórias cujas múltiplas narrativas entoam o mesmo cântico: o dos vencidos, que escrevem, através de seus corpos, suas vozes e suas memórias, modos outros de se ler a história.

Talvez, mais importante que a obtenção de uma resposta seja mesmo a indagação sobre a possibilidade de uma nova escrita, elaborada, também, pelos excluídos da oficialidade. Se existe um encontro secreto entre as gerações passadas e a atual, através do qual o passado reivindica a esta última (BENJAMIN, 2020), talvez caiba a nós pensarmos em maneiras de superarmos a herança autoritária da ditadura civil-militar brasileira e a crise que vivenciamos desde 2013, tecendo, pois, “um pacto constitucional amplo e democrático, firmado com os múltiplos setores da sociedade, por meio da progressiva implementação de direitos num país tão desigual como o nosso, e do fortalecimento institucional” (SCHWARCZ, 2019, p. 235).

Eis o gesto fundamental: não aceitarmos passivamente a história linear que nos é contada, mas questionarmos quantas vozes não foram ouvidas, quantas memórias atravessam o rio historiográfico, mas que no percurso, são afogadas pelo discurso hegemônico que ronda o passado e o presente e intenta determinar o futuro. Vamos, pois, ouvir essas vozes

silenciadas, esses rostos cobertos e esses corpos apagados. Vamos, pois, nos demorar no testemunho desses corpos-testemunhas do trauma indizível.

Com Luciana Pimenta temos que Pedro Tierra, “usando e dedicando suas mãos no gesto de recompor o corpo despedaçado de seus companheiros”, escreve, “em seus versos, a promessa de uma história porvir” (PIMENTA, 2022, p. 5). Essa promessa da reinvenção do mundo tem, na literatura, o gesto de significar a história, a partir de outros lugares, a partir de outros gestos, de outros corpos. “Qual história?”, perguntarão, ao que responderemos: uma história *in*-corporada, na materialidade discursiva de corpos outros que foram desconsiderados. Corpos-histórias.

“‘Todos os caminhos levam ao corpo’, escreveu Assionara Souza. Quando pensamos o corpo no âmbito das humanidades, em especial na literatura, nos referimos à ideia de que todas as leituras passam pelo corpo e todo ato criativo é performado através do corpo e no corpo” (PIMENTA; ARAÚJO, 2022, p. 537). Nesse sentido, adentraremos no corpus de uma literatura produzida por corpos, a partir de corpos. Vamos, pois, ouvir o corpo de Pedro Tierra, militante político junto à Aliança Libertadora Nacional — ALN, nos anos de chumbo da ditadura civil-militar brasileira, o qual faz de seu testemunho poético o gesto de reinvenção na promessa da escrita: a resistência. Resistência à opressão, à violência, ao silêncio; e, neste gesto, o grito...

As tessituras de uma história por vir: o grito

“[Em um] traço autobiográfico mínimo, pode estar reunida a maior potencialidade da cultura histórica, teórica, linguística e filosófica”

— Jacques Derrida

O tempo nos mostra uma disputa narrativa em torno da história brasileira, que apesar de se alicerçar numa unicidade, dita oficial, descortina também outras tantas narrativas, obliteradas na sociedade. Conhecer o passado é uma das chaves para se consolidar uma história memorialística que não exclua de sua narração as vozes marginalizadas. É também conhecendo e analisando criticamente o passado que combateremos o memoricídio¹ e o epistemicídio². É preciso tecermos uma história

¹Denomina-se, popularmente, memoricídio o “fenômeno de eliminação da memória” (BAEZ, 2010, p. 39), no qual “[...] se ataca a memória coletiva do grupo a que se quer submeter, especialmente os bens culturais que constituem seu patrimônio, porque se tenta ganhar a mente de quem se submete” (BAEZ, 2010, p. 309). Para o autor (2010), inclusive, sem memoricídio não há que se falar em hegemonia, já que ela, enquanto “supremacia de um estado ou grupo sobre outro” (BAEZ, 2010, p. 300), exige a extirpação daquilo que motiva a resistência do adversário, com sua destruição direta ou indireta. Em sentido semelhante, Missiatto (2021, p. 260) afirma que “o memoricídio é uma prática incursa nas vontades e projetos coloniais que se recusa a incorporar os bens dos povos colonizados nos espaços memoriais das sociedades. Enquanto prática efetiva de assassinato de memórias dos povos subalternizados, é uma realidade possível graças à ampla e capilarizada rede de dispositivos e tecnologias que atuam para o esquecimento de memórias sociais”. Portanto, o memoricídio se revela como a morte da memória, decorrente de políticas de apagamentos. Cumpre, por fim, frisar, que os “Os negacionismos e o memoricídio são parte essencial da necropolítica: para eliminar corpos hoje é necessário ter apagado os rastros dos assassinatos de ontem” (SELIGMANN-SILVA, 2022b, p. 228).

²O termo epistemicídio foi formulado por Boaventura de Sousa Santos no seu livro “Pela Mão de Alice”, publicado em 1995. Para o autor, o epistemicídio seria o “modus operandi” da empresa colonial e dos processos de violência a ela intrínsecos. Nesse sentido, seria um de seus elementos fundamentais, ao lado do genocídio: “o genocídio que pontuou tantas vezes a expansão europeia foi também um epistemicídio: eliminaram-se povos estranhos porque tinham formas de conhecimento estranho e eliminaram-se formas de conhecimento estranho porque eram sustentadas por práticas sociais e povos estranhos. Mas o epistemicídio foi muito mais vasto que o genocídio porque ocorreu sempre que se pretendeu subalternizar, subordinar, marginalizar, ou ilegalizar práticas e grupos sociais que podiam ameaçar a expansão capitalista ou, durante boa parte do nosso século, a expansão comunista (neste domínio tão moderno quanto a capitalista); e também porque ocorreu tanto no espaço periférico, extra-europeu e extra-norte-americano do sistema mundial, como no espaço central europeu e norte-americano, contra os trabalhadores, os índios, os negros, as mulheres e as minorias em geral (étnicas, religiosas, sexuais)” (SANTOS, 1995, p. 328). Indo além dessa conceituação, Sueli Carneiro sustenta que “o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento

plural — comprometida política e eticamente, que contemple as narrativas dos esquecidos e vencidos.

Em um período marcado por atitudes negacionistas, que trazem em seu âmago o poder mortífero, é preciso tomarmos ciência da importância da consolidação de uma memória coletiva, que se ampare na História construída e narrada por todos, não somente pelos vencedores. Desprezar a importância da construção memorialística e histórica é, também, um convite para a repetição de erros passados. Todavia, esta é uma lição ainda não aprendida por nós, brasileiros:

“DEIXA OS HISTORIADORES PARA LÁ!” A frase foi proferida pelo então candidato presidencial Jair Bolsonaro na campanha eleitoral de 2018, durante entrevista ao *Jornal Nacional* da Rede Globo. Foi a maneira que ele escolheu para iniciar a resposta a um questionamento do jornalista William Bonner a propósito dos eventos de 1964. Reagindo à afirmação do jornalista de que os historiadores sérios se referem a 1964 como um golpe, Bolsonaro desqualificou a história acadêmica, como se não merecesse consideração quando está em pauta o passado recente. [...] (MOTTA, 2021, p. 9).

Eis um triste retrato da sociedade brasileira, cuja fala do então candidato à presidência à época, foi ignorada ou, o que é ainda pior, foi levada em consideração por seus adeptos. Uma sociedade que não leva a sério o trabalho de seus historiadores muito provavelmente também não leva a sério as consequências que o desconhecimento da própria

dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso a educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro [e de outros povos subalternizados] como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo” (CARNEIRO, 2005, p. 97).

história que a constitui acarreta, sendo presa fácil para os cantos — e desencantos — das “sereias” memoricidas.

Talvez a crise instalada e sentida no Brasil desde 2013–2014 seja reflexo da conciliação negociada, que teve como condão a Lei de Anistia. Se, via de regra, as leis de anistia são consideradas medidas de concretização do processo de justiça de transição, no caso do Brasil, a Lei de Anistia impediu a dimensão persecutória da justiça, como também serviu de empecilho para que o passado não fosse conhecido: “Ela foi mobilizada para [...] buscar impedir medidas que comporiam a “justiça de transição”” (SILVA, 2021, p. 56).

Diante de uma justiça transicional que não se deu por meio de rupturas substanciais com um passado ditatorial, ainda há resquícios do autoritarismo outrora engendrado pelos agentes do regime militar. A onda autoritária que atravessa o tempo presente no Brasil, com discursos de youtubers que aludem ao (neo)nazismo, com falas elogiosas ao golpe de 1964 e ao regime militar que o sucedeu, com manifestantes que pedem pelo fechamento de instituições e a intervenção militar, e, mais recentemente, com manifestantes que se opõem ao resultado obtido democraticamente na eleição presidencial de 2022, revela uma “politização e uma manipulação ideologicamente orientada da história, com o objetivo de construir versões moldadas para justificar a ditadura e, eventualmente, dar fundamento a novos projetos autoritários, inclusive do governo Bolsonaro. [...]” (MOTTA, 2021, p. 14).

Nesse sentido, devido “ao formato adotado para a transição política, o país “saiu” da ditadura sem ter acertado as devidas contas com o passado autoritário, e tampouco com os responsáveis pela violência e pelos crimes praticados contra os direitos humanos” (MOTTA, 2021, p. 10), não havendo, portanto, que se falar em rupturas, mas sim, em continuidades. Desse modo, assentado em uma política de perdão e esquecimento, o Brasil se apresenta como um país desmemoriado, cujas vítimas são, diuturnamente, silenciadas.

É possível romper este silêncio? Nos resta a dúvida. Nessa dicotomia entre silêncio e ruído, nos é revelado que “as próprias palavras trans-

piram silêncio” (ORLANDI, 2007, p. 12), e esse silêncio que encobre a voz das vítimas da ditadura civil-militar brasileira encontra nas palavras poéticas de Pedro Tierra um local ecoante, um local “entre” o tudo dizer e o tudo calar. A voz poética de Pedro Tierra, inscrita em sua obra “Poemas do Povo da Noite”, escancara as fissuras entre um passado marcado por dor e sangue, e um presente que o perpetua, reproduzindo dor e sangue, agora, por meio do silenciamento e do encobrimento de uma história ocultada.

É perceptível o teor testemunhal na escritura de Pedro Tierra: sua poética, feita por aquele que sofreu no corpo e na alma a violência pelos agentes da ditadura civil-militar brasileira, encontrando em Pedro Tierra uma *testemunha direta* (GAGNEBIN, 2009), entrelaça-se, também, ao olhar do leitor que, diante daquelas palavras de dor, mas também, de resistência, se vê quase impossibilitado de *ler, ver e ouvir* — já que as palavras transpiram silêncios e sons — aquelas palavras de maneira apática: “não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente” (GAGNEBIN, 2009, p. 57).

A voz poética de Pedro Tierra é “como um grito de metal fundido” (TIERRA, 2010, p. 29). Essa voz, que não sussurra por esquecimento, mas ao contrário, brada e grita por resistência — resistência ao memoricídio, ao epistemicídio e às mais diversas formas de violência que atravessam o passado e o presente — em um país marcadamente esculpido pelo autoritarismo daqueles que detêm o poder e que carregam consigo a insígnia de vencedores.

O grito po-ético de Pedro Tierra reescreve a história, agora contada através de um poeta-testemunha que se tornou “a mineral memória da dor” (TIERRA, 2010, p. 29). Assim:

A dimensão inventiva e de hospitalidade dada por aquele e aquilo que vem nos empurram constantemente a essa re-inscrição. Essa re-inscrição

é também re-invenção, logo, enquanto houver um ouvido atento ao que vem a transição nunca deixará de vir. Mais uma vez, o terreno em que caminhamos não está sedimentado, logo, sempre estará por vir. [...]. (BENTES; PIMENTA, 2022, p. 29).

É chegada a hora de ouvirmos este e outros tantos gritos que atravessam nossa história, tecida não por uma, mas por várias narrativas. Esse gesto-resistência, de reinscrever-se nas tessituras da dor e de, também, se re-escrever uma outra história, fazendo de seu corpo (de seu corpo-testemunha) a caneta que assina uma folha da história ainda em branco — não porque não há o que se escrever, mas porque sempre é tentado retirar-lhe o espaço da folha na qual sua história deveria ser escrita, se traduz no grito dos oprimidos. Lembramos, pois, que os espaços em branco, como dissemos inicialmente, também estão no texto, e estes são dos silenciados pela história.

Se temos, por um lado, o silêncio e o silenciamento, temos, por outro, o grito. “Porque há o direito ao grito. Então eu grito”, escreve Clarice Lispector (1998) em “A Hora da Estrela”. E Tierra, poeta da dor, grita em seu verso sua vivência traumática:

Fui assassinado.
Morri cem vezes
e cem vezes renasci
sob os golpes do açoite.
[...]
Meus olhos em sangue
testemunharam
a dança dos algozes
em torno do meu cadáver.
(TIERRA, 2010, p. 35)

O desejo de vida é pulsante. Ainda que a morte procure fazer morada no eu poético de Pedro Tierra, sua resistência e plasticidade para

reinventar-se e renascer superam aqueles que são seus algozes. Aqui, observamos, também, o deleite por parte desses frente ao horrendo da tortura, da dor, bem como vemos as marcas que esse trauma da morte-vida deixaram em seu corpo vítima-sobrevivente.

A palavra “trauma” encontra sua raiz etimológica no grego, e refere-se à “ferida” ou “lesão”. Com Freud (2020), a ideia de trauma compreende o recalçamento e a repetição do acontecimento traumático, o qual não é assimilado. O trauma, como ferida aberta pela ditadura militar, é enfrentado na escrita, nessa travessia entre histórico e literário, de maneira que essa ferida é redimensionada e ressignificada; assim como a história. Não estamos falando de uma ressignificação no sentido de complementação da história oficial, mas sim de outras formas de leituras dessa história. No verso de Tierra, portanto, encontramos, em suas ruínas e cicatrizes, a ressonância de um novo por vir: “o sentido que damos ao por vir está aquém e além do futuro. Ele se refere à abertura da própria escrita, à porosidade da letra, à possibilidade, sempre outra, de que um novo texto seja escrito, a cada leitura” (PIMENTA; ARAÚJO, 2022, p. 545).

Buscamos, em seu verso, a ideia de um povo porvir: “um povo que é, ao mesmo tempo, uma transgressão à ideia de povo presa às amarras do Estado e do poder. Ou, mais que isso, um povo nascido de um gesto-ação que recusa as interdições do mundo da lei” (PIMENTA, 2022, p. 11). E, se há uma instituição que transgride a própria lei, esta é a literatura.

O tudo dizer da literatura: o verso

“Também já afirmei que invento sim e sem o menor pudor. As histórias são inventadas, mesmo as reais, quando não contadas. Entre o acontecimento e a narração do fato, há um espaço de profundidade, é ali que explode a invenção. [...] Ali busquei escrever a

ficção como se estivesse escrevendo a
realidade vivida, a verdade”

— Conceição Evaristo

No rastro de Jacques Derrida (2014), temos que a literatura é uma estranha instituição em que literatura, história e filosofia, são interceptadas no rastro do acontecimento, sendo ainda uma instituição que transgride a própria instituição com a possibilidade de tudo dizer, ao deslocar e desmontar a razão universal e essencialista. Há, pois, uma “‘solidariedade histórica’ da literatura com a história” (DERRIDA, 2014, p. 82):

O espaço da literatura não é somente o de uma ficção instituída, mas também o de uma instituição fictícia, a qual, em princípio, permite dizer tudo. Dizer tudo é, sem dúvida, reunir, por meio da tradução, todas as figuras umas nas outras, totalizar formalizando; mas dizer tudo é também transpor [franchir] os interditos. É liberar-se [s'affranchir] — em todos os campos nos quais a lei pode se impor como lei. A lei da literatura tende, em princípio, a desafiar ou a suspender a lei. Desse modo, ela permite pensar a essência da lei na experiência do “tudo por dizer”. É uma instituição que tende a extrapolar [déborder] a instituição (DERRIDA, 2014, p. 49).

Essa desmontagem é o próprio compromisso ético da desconstrução, o qual exige uma atitude “altamente ‘historiadora’” (DERRIDA, 2014, p. 82). Temos que, na ficção do testemunho, há a possibilidade de se fazer justiça aos mortos, uma vez que na cena real não foi possível fazê-lo. Nesse sentido, importante algumas considerações sobre o que entendemos por testemunho e sua relação com a po-ética de Pedro Tierra, a qual iremos adentrar no próximo título.

Temos, no direito, que o testemunho é a promessa de dizer a verdade, de maneira que a invenção seria considerada um simulacro da verdade, logo seria um perjúrio. Em outras palavras, o ficcional seria alheio ao testemunho em sentido jurídico. Com Jacques Derrida (2015), ao contrário, a experiência poética do testemunho interceptaria, em seu rastro, a ficção e o real, de maneira a serem indissociáveis; portanto, testemunhar não seria provar (sentido jurídico). Ao testemunhar, o testemunho não é a crença do direito a partir do juramento de verdade, mas sim, a ideia da testemunha como herdeira do acontecimento, no rastro de sua memória, traduzir o intraduzível, recorrendo, pois, à invenção. Logo, não se trata de uma lógica de presença. Trata-se, então, de um jogo de significações construídas e, por consequência, desconstruíveis.

Essa herança, no sentido derridiano de que não devemos desconsiderar tudo e nem aceitar tudo que herdamos da tradição, mas sim atravessar essa herança e deslocarmos os seus limites, relaciona-se ao jogo de significações que extrapola os contornos de um espaço-tempo passado, de maneira a produzir novas significações sobre esse, ou, com Jacques Derrida,

[...] o testemunho possibilita o: [...] encontro entre o que vai acontecer e o que já acontece. Entre o que está a ponto de acontecer e o que vem a acontecer, entre o que virá e o que vem, entre o que vai e vem. Mas como o mesmo. Ao mesmo tempo real e virtual, o real como virtual. O que aconteceu aconteceu na medida em que se anuncia como aquilo que deve inescapavelmente acontecer (DERRIDA, 2015, p 73).

Com efeito, a partir da ressignificação do testemunho com a narrativa que é performada, temos como antecena o trauma silenciado; sendo, no testemunho, que o acontecimento vem ao mundo, ou seja, é retirado do silêncio. No caso de Pedro Tierra, o silêncio do trauma da

ditadura é retirado do íntimo do autor para ocupar um lugar no terreno da história. Isto é, há o enfrentamento do indizível e do intraduzível, de maneira que o “escrever é o único gesto possível. A forma possível de dizer o impossível” (PIMENTA, 2022, p. 10).

A po-ética de Pedro Tierra em “Poemas do povo da noite”

“‘Perdemos a noção do tempo.’ Esse é o primeiro verso dos Poemas do povo da noite. A versão definitiva do poema foi escrita em outubro de 1974, na Penitenciária do Carandiru, quando eu já cumprira o segundo ano de cárcere. Antes fora rabiscada em pedaços de papel de cigarro, em letra miúda, ou memorizada para escapar das revistas constantes nas celas do 10º Batalhão de Caçadores — 10º BC, Goiânia; do Pelotão de Investigações Criminais — PIC, no Setor Militar Urbano, em Brasília; da OBAN/DOI-CODI do II Exército — endereço da morte —, do DOPS, do Presídio Tira-dentes, do Presídio do Hipódromo ou da Casa de Detenção e da Penitenciária do Estado de São Paulo, no complexo do Carandiru e, por fim, do Presídio Romão Gomes; em São Paulo. Não exatamente porque os carcereiros dessas instituições cultivassem especial interesse pela poesia...”

— Pedro Tierra

“Poemas do povo da noite” foi publicado primeiro na Itália, França, Espanha e Alemanha em 1977; sendo somente em 1979 publicado no Brasil. O livro recebeu o prêmio Casa de las Américas, em 1978. Após, Tierra publicou, junto a Pedro Casaldáliga e Martin Coplas, em 1979, “Missa da Terra sem males”; junto a Pedro Casaldáliga e Milton Nascimento, em 1981, “Missa dos quilombos”. Publicou, ainda, “Água de rebelião” (1983), “Inventar o fogo” (1986), “Passarinhar” (1992), “Bernardo Sayão e o caminho das onças” (1997), “A palavra contra o muro” (2013), e “Pesadelo: narrativas dos anos de chumbo” (2019).

A voz poética de Tierra se traduz em um compromisso ético e político para com as vozes silenciadas pela ditadura civil-militar brasileira. Se “nem os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 2020, p. 37), os poemas de Pedro Tierra, que são, também, poemas do Povo que está predisposto a lutar e indignar-se contra a tirania (TIERRA, 2019), se revelam como “a pedra que guarda os nomes” (TIERRA, 2014, p. 16) dos vencidos, não permitindo que eles caíam no esquecimento:

[...] por seu conteúdo, por sua história editorial e por seu papel político, o livro de Pedro Tierra ganha significado especial e se apresenta como — e se torna de fato — um elemento de intervenção política, mais além da obra de arte, da intenção de seu autor e do produto editorial/comercial. Apropriado pela realidade e pelos sujeitos que a fazem, torna-se ator político (MAUÉS, 2010, p. 245).

Em nossa legência, recolhemos o poema intitulado “A razão do poema”, o qual nos permite refletir sobre o papel ético e político que um poema pode desempenhar, traduzindo em palavras as narrativas obliteradas da oficialidade histórica, de modo a fazer com que o leitor volva os olhos para aqueles que foram silenciados pelos vencedores:

[...]

Prometi nunca render-me
ao verso fácil.

À poesia-nuvem,
fluida substância sem contorno.

Não fuja do meu sangue o verso vago,
alheio ao barro amargo no Tempo. [...]

(TIERRA, 2010, p. 173).

A promessa do eu lírico revela sua resistência ao verso fácil, que aqui encaramos, também como a poeticidade descomplicada, que traz em seu âmago o suportável e, muitas vezes, o desejável. Ao eu lírico interessa o verso difícil, complicado, cuja poeticidade escancara aquilo que é e está fraturado, fazendo dessas fissuras uma escritura libertadora: a dor que atravessa e entranha nas palavras é, também, aquela narrada pelo eu lírico — essa dor, de rostos e vozes desconhecidos, é assinada pelo eu lírico, em uma ação que desafia o olvido ao qual o seu sangue está sujeito, devido à passagem do tempo. Eis aqui um dever que todos temos para com os mortos de outrora e de hoje: não deixemos, pois, que o sangue das vítimas da ditadura civil-militar brasileira se esmaça no “barro amargo do Tempo” (TIERRA, 2010, p. 173).

[...]

Recusei o lírio
das feiras semanais de flores mortas.

Eu quero um poema-dor,
arrancado aos pedaços
da carne da vida.

Aqui está ele
sangrando meus dedos
no cimento da cela.

A poesia não marca hora.
Hoje, como há trinta anos,
está nos jornais.

Foi pisada,
cuspida,
torturada:
contra todas as formas de morte
floresce. [...]
(TIERRA, 2010, p. 173).

Da mesma forma que eu lírico se nega a render-se ao verso fácil, ele também almeja por um poema-dor, capaz de transcrever a experiência traumática assinalada em seu corpo-testemunha: eis a “carne da vida”, cujo vermelho-sangue registra o sofrimento no cimento da cela, e nos muitos muros que impedem as vítimas de serem ouvidas e vistas. O poema-dor querido pelo eu lírico pode ser encarado, também, como um poema-revelação, que expõe as fraturas deixadas no corpo, na memória e na vida. Esse poema-dor, dilacerante, sangra por entre os dedos do eu lírico e emerge, aos olhos do leitor, uma História não contada. Ele, o poema, floresce, não permitindo que todas as formas de morte apaguem os nomes e os rostos feridos pelo regime militar.

O segundo poema recolhido, intitulado “Canto para renascer”, pode ser traduzido em um canto para testemunhar, já que narrar o trauma “tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66):

[...]
Pela palavra
verso vazado,
espada de sol
e centelha,
te resgatarei
do chão dos mortos.
Em minha boca
de clamores e silêncios
retomas nesta hora tardia
do tempo que te sucede,

a lenta substância dos rios. [...]
[...]
Sob os olhos engatilhados
dos fuzis,
recolhes entre destroços
do sonho de Liberdade
que perseguias,
retalhos de esperança,
antigos relâmpagos
sem luz e sem urgência,
os sapatos desatados
de teus irmãos
de marcha e de massacre,
a dor
o canto devorado
pelo silêncio dos quartéis,
essa intensa matéria-prima
de mel e fulgor
que nutre a vida humana
e a humana resistência
(TIERRA, 2010, p. 189–190).

A palavra, como espada de sol, perfura o obscurantismo, espalhando estilhaços de luz sob a penumbra envolta da história e da memória, sendo ela, também (a palavra), a responsável por exumar os corpos, as vozes e os cânticos dos vencidos, desenterrando as narrativas sufocadas pelo poder de uma dita narrativa oficial. Como dito anteriormente, há silêncio nas palavras (ORLANDI, 2007), e as palavras emanadas pela boca do eu lírico se desdobram em clamores e silêncios, e nessa dicotomia, intenta-se resgatar a memória de Antônio Benetazzo, assassinado, e a quem é dedicado o poema, “do chão dos mortos” (TIERRA, 2010, p. 189). A ele e a tantas outras pessoas, vítimas do autoritarismo, são dedicados os poemas de Pedro Tierra, poemas estes que são como canções de despertar do adormecimento-olvido a sociedade brasileira.

O GESTO, O GRITO E O VERSO

O último poema recolhido se denomina “Tecendo o canto” e traz em seu bojo o anseio por um amanhã não mais impregnado das mais diversas formas de violência, ou ainda, um amanhã versado, escrito e cantado pelos vencidos:

[...]
Hoje, silenciosa, a terra trabalha
Seus mortos como quem nutre
Sementes de luz.
Possa algum perseguido,
Encerrado nos calabouços
Da América
Alcançar meu verso humilde
E comporemos o vasto coro
Dos oprimidos.
Não importa que hoje nos tremam os lábios
E a voz caminhe incerta
Pela garganta,
Se amanhã o canto
Romperá na boca
De milhões.
Recolho entre as mãos teu verso
Como fuzil do companheiro
Tombado.
Não importa que o corpo
De cada morto plantado
Tarde a florescer.
(TIERRA, 2010, p. 34).

Observamos, pois, nesses poemas recolhidos que, mesmo passados quase quarenta e cinco anos da publicação brasileira de “Poemas do povo da noite”, os versos permanecem atuais: há o convite ao gesto de escuta de outras vozes, as quais apresentam e expõem outra face da história contada nas escolas. Realidade e ficção se (con)fundem na

escritura, de modo que podemos sustentar que nem tudo da poesia é verdade ou ficção: é vida. Corpos-vivências.

Nosso ponto, não de chegada, mas de embarque para modos outros de se pensar a história dita oficial

Antes de qualquer outra coisa, é preciso esclarecermos aos leitores e às leitoras: se, no início deste artigo, começamos por um ponto de partida, logicamente, o terminaríamos com um ponto de chegada. Todavia, infringindo a logicidade, não assinaremos, aqui, um ponto de chegada: não almejamos tecer considerações que resultem em algo fechado, acabado. Nos atrai a incompletude, porque é ela que nos permite pensar e criar possibilidades que afrontem o discurso e o pensamento hegemônicos, que ditam a história a ser contada, a partir da voz e da perspectiva dos vencedores. Queremos, com este artigo, alcançar um ponto de embarque, que diferentemente da ideia de desembarque, nos possibilita não paramos em uma única alternativa, mas, ao contrário, nos incita a traçarmos tantas quantas forem possíveis.

Nesse sentido, levando em consideração as políticas de apagamentos que encobrem o passado e impedem que uma justiça de transição seja efetivamente consolidada no Brasil, a literatura se mostra como uma possibilidade de medida contributiva à justiça transicional, haja vista que o espaço literário permite que as vozes, até então silenciadas, ecoem e atravessem os muros que as aprisionava. Aqui, não falamos em uma função de complementação da literatura à história, mas sim de uma solidariedade da literatura para com a história (DERRIDA, 2014).

Ouçamos, pois, o gesto-grito-verso de Pedro Tierra.

Referências

BÁEZ, Fernando. *A história da destruição cultural da América Latina: da conquista à globalização*. Tradução de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. Organização e tradução de Adalberto Müller, Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.

O GESTO, O GRITO E O VERSO

BENTES, Hilda Helena Soares; PIMENTA, Luciana. Apresentação: aberturas e caminhos legentes. *In*: BENTES, Hilda Helena Soares; PIMENTA, Luciana. **Legentes: desconstrução e caminhos outros para ler em Direito e Literatura**. São Paulo: Editora Dialética, 2022.

CAPONI, Sandra. Covid-19 no Brasil: entre o negacionismo e a razão neoliberal. **Revista Estudos Avançados**, v. 34, n. 99, 2020.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. Escolher sua herança. *In*: DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. **De que amanhã...** Diálogos. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradutores Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida**. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DERRIDA, Jacques. **Demorar**: Maurice Blanchot. Tradução Flávia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: Editora UFSC, 2015.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Tradução e notas Maria Rita Salzano. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. (Obras incompletas de Sigmund Freud)

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MAUÉS, Flamarion. A atribulada biografia de um livro. *In*: TIERRA, Pedro. **Poemas do Povo da Noite**. 3. ed. rev. São Paulo: Editora Perseu Abramo; São Paulo: Publisher Brasil, 2010.

MISSIATTO, Leandro Aparecido Fonseca. Memoricídio das populações negras no Brasil: atuação das políticas coloniais do esquecimento. **Revista Memória em Rede**, v. 13, n. 24, p. 252–273, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/Memoria/issue/view/1027>. Acesso em: 19 de mai. 2023.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Passados presentes o golpe de 1964 e a ditadura militar**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

- ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas: São Paulo, Editora Unicamp, 2007.
- PIMENTA, Luciana. A palavra contra o muro e o gesto po-ético-político de exumar a história da ditadura militar brasileira. **Revista Dobra**, Lisboa, n. 10, 2022.
- PIMENTA, Luciana; ARAÚJO, Luísa Consentino de Araújo. “Corpo-escrita” na poética escreviente de Conceição Evaristo: A literatura como espaço para vozes por vir. *In*: X CIDIL, 10, 2021, On-line. **Anais do X CIDIL — As fronteiras em Direito e Literatura: Narrativas Insurgentes e Inquietações Contemporâneas**. Santa Maria: RDL, 2022. p. 534–549.
- PRAXEDES, Walter Lúcio de Alencar; MARTINS, Caroline Peres. Herança traumática e esquecimento: A metáfora do Alzheimer coletivo em *Ainda Estou Aqui* (2015). **Revista Estação Literária**, Londrina, v. 23, p. 63–76, jun. 2019.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o Trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, 2008, p. 65–82.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação sobre o Conceito de História de Walter Benjamin. *In*: BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. Organização e tradução de Adalberto Müller, Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Rompendo a cumplicidade entre o dispositivo estético e o colonial**: arte afro-brasileira, arte negra afrodescendente. 2022a. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/artigo/arte-negra-brasileira/>. Acesso em: 31 mar. 2022.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A virada testemunhal e decolonial do saber histórico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2022b.
- SILVA, João Batista Teófilo. **Passar o passado a limpo [manuscrito]**: memória, esquecimento, justiça e impunidade no Brasil pós-ditadura: da anistia à Comissão Nacional da Verdade. 2021. 274 f. Tese (doutorado) — Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
- SOUZA SANTOS, Boaventura. **Pela Mão de Alice**. São Paulo: Cortez Editora, 1995.
- TIERRA, Pedro. **Poemas do Povo da Noite**. 3. ed. rev. São Paulo: Editora Perseu Abramo; São Paulo: Publisher Brasil, 2010.
- TIERRA, Pedro. **A estrela imperfeita**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2014.

O GESTO, O GRITO E O VERSO

TIERRA, Pedro. **Pesadelo**: narrativas dos anos de chumbo. São Paulo: Autonomia Literária: Fundação Perseu Abramo, 2019.

TIERRA, Pedro. A poesia é o escândalo da palavra. In: PIVETTA, R. THOMAZ, P. C. (org.). **Literatura e ditadura**. Porto Alegre, Brasil: Zouk, 2020.

Agradecimento

Este trabalho contou com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado Minas Gerais — FAPEMIG.

Kelly Yshida

3 O ministro Sylvio Frota e o incômodo pela crônica *Herói. Morto. Nós* (1977)

Resumo: No dia 1º de setembro de 1977, o jornal *Folha de S. Paulo* publicou a crônica *Herói. Morto. Nós*, de Lourenço Diaféria. Nela, o autor elogiou o sargento Silvio Delmar Hollembach, que havia pulado em um fosso de ariranhas no Zoológico de Brasília para salvar uma criança. Diaféria ressaltou o heroísmo do sargento em detrimento do Duque de Caxias, patrono do Exército brasileiro e, portanto, símbolo caro aos militares. Dentre os militares que demonstraram descontentamento estava o então ministro do Exército do governo Ernesto Geisel, general Sylvio Frota, que iniciou um processo contra o cronista. Neste texto, buscamos apresentar a elaboração e o alcance da crônica jornalística, as percepções e encaminhamentos de Sylvio Frota em relação à publicação e como esse caso se tornou significativo nos embates entre militares e sociedade civil nas vésperas da reabertura política.

Palavras-chave: ditadura civil-militar brasileira, crônica jornalística, Sylvio Frota, Lourenço Diaféria.

* * * *

No dia 31 de agosto de 1977, o jornal *Folha de S. Paulo* noticiou que um menino havia caído no fosso de ariranhas do zoológico de Brasília, tendo sido salvo pelo sargento Silvio Delmar Hollembach. Então fora de seu horário de serviço, o sargento faleceu em decorrência do ataque dos animais e se tornou um herói para o público leitor. Naquele 1977, o país completava treze anos da vigência da ditadura civil-militar, com indícios de uma possível distensão pelo presidente Ernesto Geisel. O aparato de violência, entretanto, era mantido, como demonstraram os assassinatos de Vladimir Herzog, em 1975, e de Manoel Fiel Filho, em 1976.

Não tardou para que fosse feita a comparação entre Silvio Hollembach e os militares no poder. No dia seguinte à reportagem citada, a *Folha de S. Paulo* publicou uma crônica de Lourenço Diaféria comentando o caso. Diaféria era um escritor experiente, que já havia assinado outros textos com críticas ao governo, mas dessa vez foi diferente. Entre os militares, os ânimos já estavam exaltados por conta de desentendimentos políticos internos, e o ministro do Exército Sylvio Frota, em especial, não pretendia deixar impune a ousadia do cronista. Neste texto apresentamos esse episódio, significativo dos anos finais da ditadura civil-militar, articulando um jornal da grande imprensa, grupos de oposição ao governo e disputas entre militares. Além disso, para os estudos de História e Literatura, o ocorrido nos possibilita refletir sobre a vinculação da literatura, em especial da crônica jornalística, à realidade em que é elaborada, na qual circula e é meio de intervenção política.¹

A publicação de *Herói. Morto. Nós*, de Lourenço Diaféria

Lourenço Carlos Diaféria (1933–2008) nasceu em São Paulo e trazia em sua literatura, recorrentemente, memórias de infância no bairro do

¹Este texto é parte da dissertação de mestrado em História apresentada na Universidade Federal de Santa Catarina, em 2015, intitulada *O falso cômico e o circo urbano: Lourenço Diaféria e o processo desencadeado pela crônica jornalística Herói Morto Nós (1977–1980)*.

Brás, nas quais figuravam operários(as) e imigrantes. Entre seus temas frequentes estavam o cotidiano de trabalhadores(as), as mudanças na cidade, o futebol e as críticas ao governo relacionadas às dificuldades vividas pelas pessoas comuns. Como constatou Antonio Dimas (1974), ser cronista pode ter sido visto por outros(as) escritores(as) como uma atividade de menor valor literário, afinal a crônica vincula-se ao jornal e tem menor duração de existência e elaboração. Entretanto, Diaféria reconhecia-se como tal, e a crônica era sua principal atividade literária.

Ser cronista com longa carreira em um mesmo jornal fazia com que ele tivesse uma relação de proximidade com leitores(as) e não raramente comentários sobre seus textos apareciam na seção de cartas da *Folha de S. Paulo*. Como é próprio do gênero, as crônicas periódicas dialogavam com as notícias em tom de “conversa aparentemente fiada” (CANDIDO, 1992, p. 17); por isso, Diaféria considerava-se “um artesão de variedades, um falso cômico de entreato, mas levo uma vantagem em relação aos palhaços. Não tenho direito de usar a máscara da pintura” (DIAFÉRIA, 1975).

O cronista escrevia na *Folha de S. Paulo* desde a década de 1960². Em 1964, o jornal fundado em 1921 demonstrou seu apoio ao golpe. Nesse momento, a gestão da empresa que era apresentada como “liberal e democrática” (CAPELATO; MOTA, 1981, p. 193) questionava as reformas propostas por João Goulart e se mostrava favorável às iniciativas militares. Em 31 de março de 1964, entre as demonstrações deste apoio estava a publicação do suplemento 64 — *Brasil Continua*, com mensagens otimistas sobre as mudanças (YSHIDA, 2017).

O apoio aos militares não foi unânime, tendo havido diversos movimentos de resistência, como de estudantes e trabalhadores(as) sindicalizados(as). Lourenço Diaféria estava próximo a um dos grupos de oposição, vinculado à Igreja Católica e com destaque na luta pelos Direitos Humanos. Além disso, a própria *Folha* buscou rever seu apoio

²Embora seu trabalho como cronista tenha começado a ser publicado em 1964 na *Folha de S. Paulo*, sua trajetória na redação do jornal teve início em 1956 (DIAFÉRIA, 1983, p.118).

diante da diminuição da legitimidade do governo militar, das intervenções na imprensa e da transição à democracia timidamente iniciada pelo presidente Ernesto Geisel após 1974. Em 1977, o cenário nacional já não era o mesmo de 1964 e a oposição ganhava cada vez mais espaço. A mudança na conjuntura foi central para o desenrolar do caso entre o cronista e o ministro do Exército. Na capa da *Folha de S. Paulo* de 31 de agosto de 1977, citada no início deste texto, estava a notícia da morte do sargento Silvio Hollembach, após ter salvo uma criança que caíra no fosso de ariranhas do zoológico de Brasília (Figura 1). Além da *Folha*, a notícia estampava outras capas e ganhava repercussão pela ação daquele militar, considerada heroica. Além disso, colunistas e comentaristas das mais diferentes esferas abordaram o acontecimento.

A notícia é potencialmente a matéria-prima da crônica, ela traz atualidade ao texto e temas em comum com o cotidiano de leitores(as). Essa relação é central para entendermos o gênero literário e se vincula a sua “indeterminação” (CHALHOUB; NEVES; PEREIRA, 2005, p. 16). Nesse sentido, “o cronista está sempre sujeito ao imponderável do cotidiano, que tanto lhe fornece temas e problemas com os quais discutir quanto modifica e redireciona suas opções iniciais” (CHALHOUB; NEVES; PEREIRA, 2005, p. 17).

Portanto, sendo cronista de jornal, não foi uma novidade quando Lourenço Diaféria abordou o acontecimento em seu texto no dia seguinte à publicação da reportagem. Em 1º de setembro de 1977, a *Folha* publicou sua crônica *Herói Morto Nós*:

Não me venham com besteiras de dizer que herói não existe. Passei metade do dia imaginando uma palavra menos desgastada para definir o gesto desse sargento Sílvio, que pulou no poço das ariranhas, para salvar o garoto de catorze anos, que estava sendo dilacerado pelos bichos.

O garoto está salvo. O sargento morreu e está sendo enterrado em sua terra.

Que nome devo dar a esse homem?

Escrevo com todas as letras: o sargento Silvio é um herói. Se não morreu na guerra, se não disparou nenhum tiro, se não foi enforcado, tanto melhor.

Podem me explicar que esse tipo de heroísmo é resultado de uma total inconsciência do perigo.

Pois quero que se lixem as explicações. Para mim, o herói — como o santo — é aquele que vive sua vida até as últimas consequências.

O herói redime a humanidade à deriva.

Esse sargento Silvio podia estar vivo da silva com seus quatro filhos e sua mulher.

Acabaria capitão, major.

Está morto.

Um belíssimo sargento morto.

E todavia.

Todavia eu digo, com todas as letras: prefiro esse sargento herói ao duque de Caxias.

O duque de Caxias é um homem a cavalo reduzido a uma estátua. Aquela espada que o duque ergue ao ar aqui na Praça Princesa Isabel — onde se reúnem os ciganos e as pombas do entardecer- oxidou-se no coração do povo.

O povo está cansado de espadas e de cavalos.

O povo urina nos heróis de pedestal. Ao povo desgosta o herói de bronze, irretocável e irretorquível, como as enfadonhas lições repetidas por cansadas

professoras que não acreditam no que mandam decorar.

O povo quer o herói sargento que seja como ele: povo. Um sargento que dê as mãos aos filhos e à mulher, e passeie incógnito e desfardado, sem divisas, entre seus irmãos.

No instante em que o sargento — apesar do grito de perigo e de alerta de sua mulher — salta no fosso das simpáticas e ferozes ariranhas, para salvar da morte o garoto que não era seu, ele está ensinando a este país, de heróis estáticos e fundidos em metal, que todos somos responsáveis pelos espinhos que machucam o couro de todos. Esse sargento não é do grupo do cambalacho.

Esse sargento não pensou se, para ser honesto para consigo mesmo, um cidadão deve ser civil ou militar. Duvido, e faço pouco, que esse pobre sargento morto fez revoluções de bar, na base do uísque e da farolagem, e duvido que em algum instante ele imaginou que apareceria na primeira página dos jornais.

É apenas um homem que — como disse quando pressentiu as suas últimas quarenta e oito horas, quando pressentiu o roteiro de sua última viagem — não podia permanecer insensível diante de uma criança sem defesa.

O povo prefere esses heróis: de carne e sangue. Mas, como sempre, o herói é reconhecido depois, muito depois. Tarde demais.

É isso, sargento: nestes tempos cruéis e embotados, a gente não teve o instante de te reconhecer entre

o povo. A gente não distinguiu teu rosto na multidão. Éramos irmãos, e só descobrimos isso agora, quando o sangue verte, e quanto te enterramos. O herói e o santo é o que derrama seu sangue. Esse é o preço que deles cobramos.

Podíamos ter estendido nossas mãos e te arrancando do fosso das ariranhas — como você tirou o menino de catorze anos — mas queríamos que alguém fizesse o gesto de solidariedade em nosso lugar.

Sempre é assim: o herói e o santo é o que estende as mãos.

E este é o nosso grande remorso: o de fazer as coisas urgentes e inadiáveis — tarde demais. (DIAFÉRIA, 1977a)

Sylvio Hollembach foi considerado herói pela atitude, pela coragem de um homem comum diante de um semelhante, e não por sua posição de militar. Diaféria colocou o sargento diante de um comparativo: ao elogiá-lo, criticava o herói institucionalizado representado pelo patrono do Exército, o Duque de Caxias, figura cara às instituições militares. Estar “reduzido a uma estátua” significava que não tinha nem função nem significado para a população. Para mostrar a inércia e o esvaziamento do sentido de herói, descreveu a degradação física da estátua de Caxias, que agora servia para a reunião de “ciganos e pombas ao entardecer”. O povo era ativo no descaso, pois “urina nos heróis de pedestal” e “quer o herói sargento que seja como ele: povo”. O sargento Sylvio Hollembach era o verdadeiro herói — sujeito “incógnito” que agiu para um bem maior. Diaféria apresentou o ato como exemplo a um “país de heróis estáticos e fundidos em metal”, onde o heroísmo se vinculava às posições hierárquicas, numa crítica aos militares no poder, que denominou “grupo do cambalacho”.

A comparação era ousada, especialmente ao considerar-se que a crônica foi publicada em um veículo da chamada “grande imprensa”, num momento em que havia censura e perseguições (KUSHNIR, 2004). O termo “revolução” se dirigia àqueles que atuaram na “revolução de 1964”, como eles mesmos denominavam. A provocação do cronista tornava-se perigosa na medida em que o governo vivenciava um momento de transição política, cuja aceitação não era unanimidade nem entre militares, e de ascensão dos questionamentos civis sobre sua legitimidade e desempenho — logo, de desconfiança e descontentamento de quem estava no poder.

O texto também servia como reflexão sobre a noção de uma sociedade com civis e militares integrados em defesa de um mesmo objetivo, ideia enfatizada no lema da Semana da Pátria daquele ano, *O Brasil é feito por nós*. Publicada naquela semana, a crônica *Herói Morto Nós* dividiu, por algumas vezes, as páginas do jornal com propagandas ufanistas. É provável que as ideias de “povo” e “nós” tenham recebido influência da comoção que a propaganda oficial buscava imprimir.

Diferentemente da crônica, o editorial da *Folha* defendia a possibilidade de conagraçamento entre civis e militares. O sacrifício poderia significar um “apelo à união”. Enquanto a crônica de Diaféria criticava a acomodação, o editorial alertava contra quem “impatrioticamente, procure antagonizar civis e militares”. Fora da imprensa, e para um militar em específico, a crônica não passou despercebida. Tratava-se do ministro do Exército, general Sylvio Frota, reconhecido como um dos chamados “linha dura”. De acordo com o historiador Thomas Skidmore (1989, p. 385):

Fora também ativo conspirador contra o presidente João Goulart, e em dezembro de 1968, foi um dos principais defensores do aumento da repressão. Em 1972 assumiu o comando do Primeiro Exército, onde, curiosamente, foi um infatigável adversário da tortura, atitude pouco comum para um comandante militar naquele período. Em maio

de 1974, foi nomeado ministro do Exército, em substituição à escolha original de Geisel, o general Dale Coutinho, famoso linha-dura que morreu dois meses após assumir o posto.

Na década de 1970, Sylvio Frota criticava a transição para a reabertura. Denominava os que estavam no exercício do poder, vinculados ao presidente Geisel, de “grupo palaciano”³ e “grupelho”, julgando que não honravam os valores “revolucionários” (FROTA, 2006, p. 428). O general Frota teve seu nome indicado como possível presidenciável, uma vez que era reconhecido pela oposição a Geisel. Contrário aos encaminhamentos da distensão e receoso de movimentos civis, mantinha-se atento aos atos que considerava subversivos. Por esse motivo, não quis deixar impune o cronista Lourenço Diaféria.

Em seu livro *Ideais traídos* — cujo título demonstra o conflito entre suas expectativas e a realidade —, o general contou que, em 1º de setembro de 1977, estava no Rio de Janeiro para receber as relíquias do Duque de Caxias, na celebração da Semana da Pátria. Teria sido informado sobre *Herói Morto Nós* somente no dia 5 de setembro, em Brasília, quando oficiais lhe informaram, “em polvorosa”, sobre a publicação. Para ele, aquela crônica fora elaborada por uma “mente doentia, transbordante de frustrações, ferina em relação aos militares” (FROTA, 2006, p. 475-476).

Para iniciar o processo contra Lourenço Diaféria, o general contou o ministro da Justiça, Armando Falcão. Como a crônica não era

³Sua postura — e a postura que considerava correta para quem estava no poder naquele contexto — deveria ser a de militar, antes de político. Para ele, não havia como estar sintonizado totalmente com os dois perfis. Demonstrava esse conflito ao afirmar: “O político e o militar — formados para viver em ambientes profissionais dessemelhantes — têm, forçosamente, de usar técnicas de vida diferentes. Seus instrumentos de ação, não raro, são antagônicos e suas formas de solucionar questões, bem diversas. A conciliação integral entre as duas mentalidades, encarada num sentido lato, sempre me pareceu irrealizável. (...) O militar político defronta-se, pois, com o dilema: ou decide de acordo com os preceitos de sua educação militar ou, abandonando-os, adota solução política vantajosa” (FROTA, 2006, p. 479).

a primeira crítica pública que estava prestes a passar impune, Frota garantia que “se não surtisse efeito mais esta tentativa de atuar através dos tribunais, eu me considerava liberado para seguir outros caminhos, porquanto não poderia permitir que se enxovalhassem o Exército e seus chefes impunemente” (FROTA, 2006, p. 477).

O general Frota tomou providências para coibir o que considerava uma “cavilosa campanha de desmoralização e responsabilizar, perante a lei, seus autores”. Pedia aos informados de sua decisão que dessem “conhecimento deste telex a todos os seus comandados, recomendando-lhes que mantenham-se serenos e disciplinados, porquanto o ministro saberá, como o primeiro atingido, repelir qualquer ofensa ao Exército” (FROTA, 2006, p. 484). Ficava evidente que o incômodo causado por Diaféria não era algo pontual, mas um estopim que sintetizava outros descontentamentos do ministro.

O presidente Geisel foi comunicado sobre o processo no dia 6 de setembro de 1977, mas sua reação, considerada pouco enérgica, não agradou a Frota:

Aguardei que o presidente dissesse algo a respeito, pois além de general era o comandante supremo das Forças Armadas — entre as quais, logicamente, estava o Exército —, título que alardeava sempre que queria auferir vantagens. Entretanto, manteve-se em silêncio. Caxias era uma figura do passado, não havia por que criar problemas com a imprensa. Assim deve ter pensado ele, um adepto do pragmatismo responsável, nada infenso às esquerdas conforme, em certa ocasião, declarou-me. (FROTA, 2006, p. 478)

O ministro do Exército solicitou que o cronista fosse enquadrado na Lei de Segurança Nacional (LSN). Em carta, afirmou que a crônica publicada na *Folha* era depreciativa, “tratando com maior desrespeito e ironia o vulto insigne do Duque de Caxias e conclamando a opinião

pública a menosprezar os heróis nacionais e as Forças Armadas”, que ações como aquela “configuram uma solerte campanha de desmoralização do regime” e de “descrédito da Revolução” (FROTA, 2006, p. 485).

Como resposta, no feriado nacional de 7 de setembro de 1977, Diaféria assinou a crônica *As pedras, as flores, o povo na rua*. Nela, apresentou as reações de dois leitores à *Herói. Morto. Nós.*: um elogio e uma crítica. Concluiu falando da importância da liberdade, para que fossem expostas aquelas duas opiniões divergentes. Dois dias depois, a *Folha* publicou um comunicado de Frota sobre a atuação dos jornais. Mesmo sem nomear Lourenço Diaféria, a nota tratava de um cenário mais abrangente e trazia como caso exemplar o ataque ao patrono do Exército:

O Ministério do Exército, ante as públicas e notórias aleivosias lançadas aos militares, vê-se na contingência de expedir a seguinte nota:

“Os jornais têm divulgado, constantemente, matéria que, direta ou indiretamente, visa a atingir o Exército, emitindo referências depreciativas e, não raro, insultuosas, contra seus integrantes de todos os níveis da hierarquia, deformando fatos e enodoando-lhes a imagem, construída ao longo de um passado de lutas e idealismo pelo bem do país.

(...)

Esta escalada de divulgação de injúrias e falsidades tomou caminhos inaceitáveis, enveredando pela afronta — pública e clara — à cultuada figura do Duque de Caxias, acinte vomitado sobre a farda e a espada, símbolos da honra do Exército Nacional. Os militares repelem, indignados, tais ultrajes e provocações descabidas, certos de que a Nação,

também, os repele, pois o Exército é o seu próprio povo em armas.

Em circunstâncias como esta, o ministro, na qualidade de comandante superior do Exército e de seu defensor natural, adota a providência legal para responsabilizar, criminalmente, os ofensores, com o objetivo de aguardar, confiante na justiça, abata-se sobre os detratores o rigor da lei. Acaba portanto de encaminhar representação a quem de direito em defesa da honra da nossa instituição, tão vilmente atingida.“ (AS ACUSAÇÕES..., 1977)

Não tardou para que um inquérito sobre violação da LSN fosse instaurado. Políticos e organizações como o Sindicato dos Jornalistas, a Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) posicionaram-se (MINISTÉRIO..., 1977). O jornalista Alberto Dines expôs sua opinião, afirmando que

uma ação do ministro do Exército contra um jornalista de um grande diário transcende a área militar e naturalmente tem conotações políticas. (...) A abertura ou a fechadura (apoio do endurecimento) são opções nítidas. O ziguezague, além de confuso para quem o observa, pode provocar tonteiras nos participantes. (DINES, 1977)

Diaféria manteve suas crônicas na *Folha* durante o início do processo. Respondia aos acontecimentos, como em *Ainda bem que existem os irerês* (DIAFÉRIA, 1977b), fazendo analogias com a oposição ao governo e comentando o apoio que recebia. Havia, entretanto, uma questão em especial que gerava conflitos no processo: o fato de a acusação se referir a infração à LSN e não à Lei de Imprensa. É o que demonstra a nota publicada pela ABI:

Episódios recentes, que culminaram com a decisão de processar pela Lei de Segurança o jornalista Lourenço Diaféria, por artigo publicado na “Folha de S. Paulo”, tornam necessárias estas reafirmações de conceitos por parte da ABI. Assinale-se, desde logo, a postura legalista de chamar à responsabilidade, perante a justiça, o autor do artigo incriminado. Em oportunidades outras, o revide foi diferente: direto, à margem da lei, desajustado aos preceitos jurídicos. Mas, ao assinalar essa atitude legalista como um avanço, a ABI dela discorda por haver o chamamento à responsabilidade sido encaminhado através da Lei de Segurança Nacional e não da Lei de Imprensa, como cabe. (ABI..., 1977)

A nota não teve o efeito esperado. No dia seguinte, a *Folha* informava que outras informações poderiam ser somadas ao processo contra Diaféria:

Ainda segundo essas fontes da Justiça Militar, Lourenço Diaféria poderá ser denunciado por crime militar — ofensa às Forças Armadas — e o enquadramento se daria no Código Penal Militar. Levantou-se também a hipótese de seu enquadramento na Lei de Segurança Nacional por ofensa a autoridades, considerando-se ainda que o jornalista poderá responder por crime de imprensa (NOMEADO..., 1977).

Em 16 de setembro noticiou-se a prisão do cronista da *Folha*, ocorrida no dia anterior, na Superintendência do Departamento da Polícia Federal de São Paulo. Expôs-se que a família e os vizinhos perceberam a movimentação de agentes na rua em que Diaféria morava; ao chegar em

casa, o cronista foi conduzido por agentes ao Departamento de Polícia. Formou-se então uma rede de solidariedade:

Na residência do jornalista, o telefone praticamente não para de tocar. São amigos, parentes e um grande número de leitores e admiradores que querem oferecer solidariedade à família. Na manhã de ontem foi entregue à esposa de Lourenço Diaféria um documento do cardeal arcebispo dom Paulo Evaristo Arns, com grande número de assinaturas do clero. (ADVOGADO..., 1977).

Naquele dia, a *Folha* exibiu uma coluna em branco no espaço da crônica diária de Diaféria (Figura 2), com uma breve nota sobre a prisão do cronista: “a crônica diária de Lourenço Diaféria deixa de ser publicada em virtude de o cronista ter sido detido às 17 horas de ontem, pela Polícia Federal, conforme noticiamos na primeira página” (NOTA..., 1977a). O fato é considerado como um marco contra a ação da ditadura.

No livro *História da Folha de S. Paulo*, Maria Helena Capelato e Carlos Guilherme Mota concluíram que essa foi a maior crise do jornal desde o início da distensão. Em decorrência, houve ameaça de suspender a publicação:

A publicação da coluna de Diaféria em branco desencadeou uma pressão insuportável de Brasília. O general Hugo Abreu, chefe da Casa Militar de Geisel, e ex-comandante das forças de repressão às guerrilhas no Brasil Central (posteriormente dissidente do sistema, tendo-se bandeado para a oposição), deu um telefonema intimidatório a Octávio Frias de Oliveira, ameaçando suspender o jornal por um mês — o que seria praticamente mortal para o periódico — ou mesmo fechar a “Folha”. (CAPELATO; MOTA, 1981, p. 235)

O MINISTRO SYLVIO FROTA E O INCÔMODO PELA CRÔNICA HERÓI. MOR...

Na sequência ocorreu o afastamento do jornalista Claudio Abramo, naquele momento responsável pela reformulação da *Folha de S. Paulo*. Segundo o jornalista, seu afastamento em 1977 se deu por uma convergência de fatores, e a publicação de *Herói. Morto. Nós.* tornou-se coadjuvante na narrativa. Para ele, o processo decorrente da crônica foi apenas um pretexto para seu afastamento:

Figura 2: Coluna em branco publicada pela Folha de S. Paulo.

44 **Insustentável** Sexta-feira, 16 de setembro de 1977
Laurenço Diaferia



Os vermissões de hoje, as opções de bares, jazz e samba e as novas peças e filmes, no Rio

Meirelles, um fotógrafo em busca do Brasil



Meirelles, um fotógrafo em busca do Brasil

Meirelles, um fotógrafo em busca do Brasil. O trabalho de Meirelles é um retrato do Brasil contemporâneo, com suas contradições e suas possibilidades. O fotógrafo busca a essência do Brasil, não apenas a paisagem, mas a vida cotidiana, a cultura, a história. Meirelles acredita que a fotografia pode ser uma ferramenta para entender o Brasil, para além das aparências. Seu trabalho é uma busca constante por novos ângulos, por novas histórias. Meirelles acredita que a fotografia pode ser uma ferramenta para entender o Brasil, para além das aparências. Seu trabalho é uma busca constante por novos ângulos, por novas histórias.

Desenhos e gravuras de Cezira Carpanezzi



Desenhos e gravuras de Cezira Carpanezzi

Cezira Carpanezzi é uma artista brasileira conhecida por seus desenhos e gravuras. Seu trabalho é profundamente humano e emocional, refletindo as experiências e as lutas da sociedade brasileira. Carpanezzi utiliza linhas fortes e cores vibrantes para criar imagens que ressoam com o público. Seu trabalho é uma forma de resistência e de expressão de sua visão de mundo.

Telas e múltiplos com a arte abstrata de Márcia



Telas e múltiplos com a arte abstrata de Márcia

Márcia é uma artista abstrata brasileira que trabalha com telas e múltiplos. Seu trabalho é caracterizado por formas geométricas e cores fortes, criando composições que desafiam a percepção visual. Márcia acredita que a arte abstrata é uma forma de expressão que transcende as barreiras da linguagem e da cultura. Seu trabalho é uma busca constante por novas formas e novas maneiras de ver o mundo.

Uma antologia de Zélio

Uma antologia de Zélio

Zélio é um escritor brasileiro conhecido por seus contos e crônicas. Esta antologia reúne algumas de suas obras mais importantes, oferecendo ao leitor uma visão abrangente de seu trabalho literário. Zélio escreve com clareza e sensibilidade, explorando temas universais e locais. Sua obra é uma reflexão sobre a condição humana e a sociedade brasileira.

Para Quem Vai Ao Rio de Janeiro

Para quem vai ao Rio de Janeiro, é importante conhecer a cidade além das aparências. O Rio é uma cidade de contrastes, com suas belezas naturais e sua rica cultura. É importante explorar os diferentes bairros, experimentar a culinária local e conhecer a história da cidade. O Rio é uma cidade que oferece muitas oportunidades para quem quer viver uma experiência única.

O BRASIL INVADE A AMAZÔNIA.

O BRASIL INVADE A AMAZÔNIA.

Em 17 de setembro, o Brasil invade a Amazônia. Este é um momento histórico que marca o início de uma nova era para o Brasil. A Amazônia é um território vasto e rico em recursos, e sua exploração é fundamental para o desenvolvimento do país. O Brasil precisa investir na infraestrutura e na educação da região para garantir um futuro sustentável. A Amazônia é um patrimônio nacional que precisa ser protegido e valorizado.



RÁDIOBRÁS

Fonte: Folha de S. Paulo, São Paulo, 16 set. 1977, p. 44.

(...) foi uma crise criada com a publicação de uma crônica de Lourenço Diaféria que o Exército julgou ofensiva à memória do duque de Caxias. Diaféria foi preso. Mas qualquer jornalista médio sabe que não se mexe com o duque de Caxias, e ele sabia disso. Minha interpretação é que ele agiu como provocar, ou foi manipulado. Por conta da publicação da crônica, colocou em risco um projeto muito maior. Por isso acho que agiu como provocador policial. (ABRAMO, 1988, p. 90)

Ainda naquele setembro, Diaféria defendeu-se dizendo que a crônica não era injuriosa e que buscava somente elogiar o sargento Silvio Hollembach (LOURENÇO..., 1977). Nas páginas da *Folha de S. Paulo* era possível acompanhar a discussão sobre o enquadramento na LSN e não na Lei de Imprensa, notícias sobre as visitas recebidas pelo cronista, os posicionamentos de figuras públicas e outros fatos em torno do chamado “caso Diaféria”, especialmente nos cinco dias em que o cronista esteve preso.

E esse foi apenas o início de um processo jurídico que durou até 1980.

A saída de Frota e as disputas sobre a crônica jornalística

O fato de a crônica ser um gênero literário vinculado ao jornalismo é fundamental para entendermos o incômodo de Sylvio Frota e os encaminhamentos do processo jurídico que se sucederam. Sendo a “companheira quase que diária do leitor brasileiro” (ARRIGUCCI JUNIOR, 1987, p. 51), tendo o jornal como suporte e sendo um texto de fácil acesso e circulação, a crônica contribuiu para que o tema e a abordagem de Lourenço Diaféria em *Herói. Morto. Nós* ganhasse tamanha relevância naquele momento. Afinal, era certo que os(as) numerosos(as) leitores(as) da *Folha de S. Paulo* tinham, ao menos, a possibilidade de lê-lo.

Na crônica de 1º de setembro de 1977, Diaféria não comentou sobre as miudezas do cotidiano e nem escreveu um texto ameno; ele fez uma provocação ao regime de exceção, que já se via ameaçado. As características do gênero textual tornavam-no potencialmente ainda mais subversivo: tratava-se de uma crônica jornalística que estabelecia diálogo com leitores(as) assíduos(as), comentava as notícias com linguagem acessível e carregava certa dubiedade entre realidade e ficção.

Quando Diaféria precisou se afastar da *Folha de S. Paulo*, passaram a ser publicadas crônicas de Carlos Drummond de Andrade, o que gerou comentários de leitores(as) na sessão de cartas. Outras vezes, ambos eram publicados na mesma edição. Sobre a prisão, Diaféria declarou o que vinha sendo exposto pelo seu advogado:

Depois de solto, Lourenço Diaféria esteve por alguns minutos no escritório de seu advogado, onde deixou a seguinte nota, escrita de próprio punho: “Fui tratado com decência e dignidade. O apoio moral recebido muito me confortou. Estou feliz por terem sido apenas humanitárias as manifestações a um homem que quer provar que nunca tentou ofender ninguém, que ama sua pátria, sua profissão, seus irmãos, sua esposa e seus filhos: São Paulo, 20 de setembro de 1977” (segue no documento a assinatura de Lourenço Diaféria). (POLÍCIA..., 1977)

Em 12 de outubro de 1977, Sylvio Frota foi exonerado de seu ministério. O caso do cronista foi o estopim da crise, em meio a suas frustradas pretensões à presidência da República, à manutenção do governo militar e aos embates que travava com Ernesto Geisel. Foi também seu último ato de dimensão pública como ministro do Exército. Na capa da *Folha* de 13 de outubro lia-se: “Frota exonerado; Bethlem assume”. A substituição foi descrita em nota oficial do Palácio do Planalto como não tendo “qualquer vinculação com o problema

político da sucessão presidencial”, reafirmando que o presidente “nunca autorizou qualquer gestão focalizando nomes de futuros candidatos; considera as especulações que se fazem sobre o assunto prejudiciais aos interesses do país” (DECISÃO..., 1977).

Em nota, Frota citou sua trajetória no Exército, falou sobre críticas ao governo, questões do cenário internacional e, também, a crônica de Diaféria. Afirmou que houve “a tentativa de incompatibilizar as Forças Armadas com a opinião pública, realizada abertamente pelos órgãos da imprensa, que atingiu proporções inaceitáveis, quando visou a impoluta figura do patrono do Exército”. Esses acontecimentos e a falta de uma ação coercitiva do governo eram entendidas como “uma evidente intenção de alienar as Forças Armadas dos processos decisórios do país, açambarcados por um grupelho, encastoadado no Governo” (NOTA..., 1977b).

No início de 1978, o processo contra Diaféria ainda tramitava na Justiça Militar Federal de São Paulo. O cronista era acusado de:

- a) com maldosa ironia, empregado expressões chulas e grosseiras e OFENDIDO A DIGNIDADE DAS FÔRÇAS ARMADAS, ATINGINDO EM SUA HONRA O EXÉRCITO BRASILEIRO, que as integra, simbolizado no texto mendaz pela figura histórica do seu patrono, o Duque de Caxias.
- b) teria, igualmente, ofendido a cada um dos integrantes do Exército, de modo a desacreditá-los perante a opinião pública (sic)
- c) teria, também, propalado fatos inverídicos (sic)

- d) teria, comparando a figura do Duque de Caxias com o Sargento Silvio (que morreu, vítima do feroz do Zoológico de Brasília, quando penetrou no viveiro delas para salvar uma criança que lá caíra), apresentado a figura do Patrono do Exército “de forma insignificante e desprezível, como um homem a cavalo reduzido a uma estátua de praça pública, como um herói de pedestal no qual o povo urina.”
- e) teria menosprezado o Exército, com as insinuações deixadas claras no artigo, de que a instituição não é formada do homens de porte do referido sargento, capazes de atos tão meritórios, identificados com o povo, que, como o Sargento Silvio, “não fizeram revoluções de bar, na base de uísque e da farolagem, não pertencem ao grupo do cambalacho, do qual fazem parte os omissos, prevaricadores, os que falcatruam, os covardes, os traficantes, os que corrompem”, segundo o próprio acusado esclareceu à fl.85 (BRASIL, 1978). (caixa alta no original)

O juiz da Justiça Militar considerou que, embora “muito infeliz”, a publicação não tipificava um crime — para tanto, seria necessária a propagação de fatos inverídicos, e o fato em questão, a morte heroica de Silvio Hollembach, era uma verdade. A questão passou a ser recorrente nas diferentes instâncias pelas quais o processo passou: afinal, em que medida a crônica jornalística informava sobre fatos e em que

medida era ficção? Sendo uma literatura que se utiliza com frequência de notícias, essa ambiguidade serviu tanto aos interesses da defesa quanto aos da acusação. Assim, mesmo considerando o fato em si, o juiz concluiu: “o mais, que consta na crônica, são comentários, juízos subjetivos, opiniões pessoais do autor, imagens literárias, expressões dúbias, presumidas insinuações”.

O processo parecia finalizando quando, ainda em 1978, foi reaberto no Supremo Tribunal Militar (STM). Alguns descontentes com a reabertura política em curso decidiram que aquele caso deveria ser exemplar. Dessa vez tiveram sucesso, e no ano seguinte Diaféria foi condenado à prisão. Diante dos indícios — ou esperanças — de distensão no cenário nacional, após a saída de Frota e a vitória de João Figueiredo para presidência, a continuação do processo causou estranhamentos.

O caso continuou sendo comentado na *Folha*, inclusive em editoriais, como no que foi abordado o ato passional de Sylvio Frota diante de sua insatisfação com o governo:

É impossível dissociar o episódio Diaféria do contexto político em que ele se iniciou, se desenvolveu e chegou ao cabo. A iniciativa de processar o jornalista concretizou-se, não por coincidência, num momento em que de áreas próximas ao Executivo provinham nítidos sinais de inconformismo com a política de distensão orientada pelo presidente Geisel. Inseria-se, assim, num plano mais amplo em que visados não eram apenas jornais e jornalistas, mas principalmente, e acima de tudo, as lentas e difíceis passadas que o País começava a dar em direção da normalidade democrática. (ACIMA..., 1978)

Passaram-se mais de dois anos da publicação de *Herói. Morto. Nós* — um tempo longo em relação à “fugacidade” característica da crônica jornalística —, até que Lourenço Diaféria fosse absolvido pelo

Supremo Tribunal Federal (STF), em 1980. Agora, um novo elemento entrava em cena: o debate sobre a Lei de Anistia.

Apenas o relator, ministro Cunha Peixoto, se recusou a restabelecer a sentença absolutória. Os demais ministros que integram a 1ª Turma do STF acolheram o recurso para encerrar o caso com a absolvição. Os ministros Rafael Mayer, Xavier de Albuquerque e Soares Munhós ao discordarem do voto do relator, argumentaram que “aceitar a condenação imposta pelo STM, seria apenas para reparar um possível prejuízo à opinião pública, pelos conceitos emitidos na questionada crônica”. Mas levando em consideração a recente Lei da Anistia e ainda a não existência de censura à imprensa, os três ministros da 1ª Turma do STF restabeleceram a sentença absolutória, anulando, assim, a condenação imposta pelo STM. Os ministros do STF, ao aceitarem a absolvição dada pela Auditoria Militar de São Paulo, consideraram, ainda, que Lourenço Diaféria, “com mais de vinte anos na sua atuação de escritor e jornalista, já não é mais um foca”. (STF..., 1980)

A Lei da Anistia foi comentada pelos que votaram a favor de Lourenço Diaféria no início de 1980. O cronista não foi anistiado, mas interferiu em seu processo a proposta da lei de reconciliação e de transição para um momento político que, supunha-se, vislumbrava rumos mais democráticos. A absolvição pelo STF era o final, ao menos burocrático, do processo iniciado por Sylvio Frota em 1977. O tempo que Diaféria teve para elaborar *Herói. Morto. Nós* foi curto, pois a crônica tem a urgência do jornal. Ele não poderia ter refletido tempos antes sobre o texto, afinal, a notícia sobre o sargento que havia pulado em um fosso de ariranhas era recente. No mais, a linguagem da crônica é

ligeira, assim como sua durabilidade como informativo da atualidade, pois o jornal torna-se quase inaproveitável o dia seguinte. Tudo no texto de *Diaféria* indicava sua pouca duração e, de certa forma, justificava uma escrita precipitada. Isso, aliado ao fato de a crônica estar em um jornal de grande circulação, foi decisivo no modo como reverberou e na dimensão de seus desdobramentos.

Conclusão

O processo contra o cronista Lourenço *Diaféria* acompanhou os embates entre projetos de diferentes grupos militares na reabertura política brasileira e os conflitos com a sociedade civil. O percurso desencadeado pela denúncia de infração à LSN mostra um quadro rico de informações e conexões numa transição política bastante contraditória. Na disputa, o ministro do Exército, general Sylvio Frota, foi enfático ao tornar exemplar uma punição a um cronista pela publicação que considerou ofensiva; entretanto, acabou sendo um dos maiores afetados. A acusação foi uma de suas últimas ações como ministro, e os conflitos com o grupo do presidente Ernesto Geisel fizeram com que fosse afastado da vida política. O texto de *Diaféria* era uma crônica jornalística, gênero cuja definição recorrente é ser uma elaboração leve e sobre amenidades. Contudo, podemos perceber tais publicações como críticas, socialmente atuantes, quando entendemos a literatura vinculada a sua realidade e como produto sensível às articulações do tempo, atentando às apreensões que o(a) autor(a) fez do momento vivido, aos motivos para exprimi-lo de determinada forma e suas implicações. Afinal, na crônica, mesmo que o “motor de arranque” seja o cotidiano (DIMAS, 1974, p. 49), a abordagem dada pelo(a) cronista não é neutra nem desinteressada. Dessa forma, o caso decorrente da publicação de *Herói. Morto. Nós* torna-se emblemático ao evidenciar o potencial de um texto literário que, mesmo considerado “menor” e “efêmero”, teve notória expressividade em seu contexto.

Referências bibliográficas

- ABRAMO, Cláudio. *A Regra do Jogo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ABI discorda do enquadramento de Diaféria na LSN. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 set. 1977, p. 5.
- ACIMA de paixões. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 set. 1978, p. 2.
- ADVOGADO faz visita a Diaféria. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 set. 1977, p. 6.
- ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. Fragmentos sobre a crônica. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 51–66.
- AS ACUSAÇÕES aos jornais, na nota do ministro Frota. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 09 set. 1977, p. 5.
- BRASIL. Justiça Militar Federal — 2ª Auditoria da 2ª Circunscrição Judiciária Militar (CJM), Brasília, 17 jan. 1978.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO, Antônio et al. *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. São Paulo: UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- CAPELATO, Maria Helena Rolim; MOTA, Carlos Guilherme. *História da Folha de S. Paulo (1921–1981)*. São Paulo: IMPRES, 1981.
- CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *História em cousas miúdas: Capítulos de história social da crônica no Brasil*. São Paulo: UNICAMP, 2005.
- DECISÃO de “caráter pessoal”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 de out. 1977, p. 4.
- DIAFÉRIA, Lourenço. Duas ou três palavras de saudade. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 maio 1975. *Folha Ilustrada*, p. 29.
- DIAFÉRIA, Lourenço. Herói.Morto.Nós. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 01 set. 1977a. *Folha Ilustrada*, p. 44.
- DIAFÉRIA, Lourenço. Ainda bem que existem os irerês. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 set. 1977b. *Folha Ilustrada*, p. 34.
- DIAFÉRIA, Lourenço. *A morte sem colete*. 2ª ed. São Paulo: Editora Moderna, 1983.
- DIMAS, Antônio. Ambiguidade da crônica: literatura ou jornalismo? *Revista Littera*, Rio de Janeiro, n. 12, set./dez. 1974. p. 46–51.
- DINES, Alberto. Um recuo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 set. 1977, p. 2.
- FROTA, Sylvio. *Ideais Traídos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

O MINISTRO SYLVIO FROTA E O INCÔMODO PELA CRÔNICA HERÓI. MOR...

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda: Jornalistas e Censores*, do AI-5 à constituição de 1988. São Paulo: Boitempo, 2004.

LOURENÇO Diaféria presta depoimento. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 set. 1977, p. 12.

MINISTÉRIO da Justiça determina inquérito: Jornalista da Folha é acusado de violar a LSN. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 set. 1977. p. 4.

NOMEADO delegado para o inquérito sobre Diaféria. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 set. 1977, p. 7.

NOTA da Redação. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 set. 1977a, p. 44.

NOTA de Frota sobre exoneração. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 out. 1977b, p. 5.

POLÍCIA Federal põe em liberdade Lourenço Diaféria. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 set. 1977, p. 5.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo 1964–1985*. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

STF absolve Diaféria por 3 a 1. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 fev. 1980, p. 6. YSHIDA, Kelly. “Para os céticos, a imprensa é papel pintado. Para nós, é papel sagrado”: o suplemento da Folha de S. Paulo para o golpe de 1964. III *Seminário Internacional História do Tempo Presente*. Florianópolis: UDESC, 2017. p. 1–13.

Fábio da Silva Sousa

4 O poeta anarquista: rebeldia e provocações literárias e libertárias de Roberto Bolaño

Me he criado al lado de puritanos revolucionarios
He sido criticado ayudado empujado por héroes
de la poesía lírica
y del balancín de la muerte.

Quiero decir que mi lirismo es DIFERENTE
(ya está todo expresado pero permitidme
añadir algo más).

Nadar en los pantanos de la cursilería
es para mí como un Acapulco de mercurio
un Acapulco de sangre de pescado
una Disneylandia submarina
En donde soy en paz conmigo.

— *Ésta es la pura verdad*, Roberto Bolaño

Introdução: primeiras palavras

Atualmente, Roberto Bolaño (1953–2003) já é considerado um dos nomes mais importantes da literatura latino-americana. A partir do

impacto póstumo de “2666”, lançado em 2004 e publicado no Brasil em 2010, a crítica literária o consolidou como o principal nome de um “novo” movimento estético das letras, que teria suplantado o *boom* da literatura latino-americana. De acordo com Adriana Vidal Costa, essa tendência literária foi impulsionada pela Revolução Cubana de 1959, que encantou um grande grupo de escritores homens que produziram obras canônicas, como o “Jogo da Amarelinha”, lançado em 1963, de Julio Cortázar e “Cem anos de Solidão”, de 1967, de Gabriel García Márquez, como exemplo, e outros artefatos culturais literários, sejam romances ou contos, que impactaram não apenas o continente latino-americano como também tiveram uma grande inserção no campo das letras em nível mundial:

Para muitos escritores, o *boom* não foi apenas um fenômeno comercial, mas também a oportunidade de apoiar decididamente as revoluções e os projetos socialistas na América Latina. Nesse período, foram produzidos vários livros de alto valor literário que ganharam projeção internacional. O mítico *boom*, que se traduziu em uma produção bastante original nas letras latino-americanas, em especial dos romances, teve seu limite temporal circunscrito entre a década de 1960 e o início dos anos 70, em torno de escritores como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Juan Carlos Onetti, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, José Danoso, entre outros (COSTA, 2012, p. 134).

Ainda com a temática do *boom* latino-americano, de acordo com Antônio Xerxenesky, Bolaño questionou a relação dos intelectuais com a política, em especial, como o campo das artes relacionou-se com a ditadura chilena do Gen. Augusto Pinochet (1973–1990), tema de diversos contos e dos romances “Estrela Distante” (2009) e “Noturno

do Chile” (2004). Essa imagem de uma intelectualidade literária latino-americana contraditória “[...] faz que o autor [Bolaño] questione a atitude plausível para a figura do escritor latino-americano, para a geração pós-boom, para os jovens que começam a produzir literatura em 2019” (XERXENESKY, 2019, p. 19). Além das obras citadas acima, essas críticas à intelectualidade, principalmente na figura de escritora/es, poetas e poetisas, estão presentes em “A Literatura Nazista na América” (2019).

Em um texto interessante e provocativo, Jorge Volpi assegurou que Bolaño colocou-se em um polo de oposição aos escritores canônicos do *boom* latino-americano. Apesar de extensa, torna-se interessante compartilhar esse trecho de Volpi:

Bolaño conocía perfectamente la tradición que cargaba auestas, los autores que admiaba y los que admiraba, que no en pocas ocasiones eran los mismo. No los españoles (que depreciaba o envidiaba), no a los rusos (que los sacudían), no los alemanes (que le fastidiaban), no los franceses (que se sabía de memoria), no los ingleses (que le importaban bien poco), sino los escritores latinoamericanos que le irritaban y conmovían por igual, en especial esa caterva amparada bajo esa rimbombante y algo tonta onomatopeya, *boom*. Cada mañana, luego de sorber un cortado, morder una tostada con aceite y hacer un par de genuflexiones algo dificultosas, Bolaño dedicada un par de horas a prepararse para su lucha cotidiana con los autores del *boom*. A veces se enfrentaba a Cortázar, al cual una vez llegó a vencer por nocaut en el décimo round; otras se abalanzaba contra el dúo de luchadores técnicos formado por Vargas Llosa y Fuentes; y, cuando se sentía particularmente fuerte o colérico o nostálgico, se

permitía enfrentar al campeón mundial de los pesos pesados, el destripador de Aracataca, el rudo García Márquez, su némesis, su enemigo mortal y, aunque sorprenda a muchos, su único dios junto con ese dios todavía mayor, Borges (VOLPI, 2008, p. 193).

Apesar de um tanto pitoresco e alegórico, a citação acima de Volpi sintetizou a postura rebelde e contestatória de Bolaño, que em diversas entrevistas, textos, entre outros, questionou o valor literário e o apelo midiático de Isabel Allende, como exemplo. Também se torna interessante citar que no ano de 1974, em conjunto com Mario Santiago Papasquiaro e Bruno Montané, o poeta chileno foi essencial na criação do movimento literário *Infrarrealismo*, que tinha como objetivo refundar uma “verdadeira” poesia latino-americana, ao confrontar os canônicos Octavio Paz e Pablo Neruda (SOUSA, 2020, p. 349). Cabe destacar as palavras do próprio Bolaño sobre esse tema do *boom* latino-americano. Jorge Herralde, em uma homenagem ao seu amigo chileno, idealizou um “Diccionario Bolaño”, no qual publicou algumas impressões, compiladas de entrevistas realizadas pelo autor de “2666” de diversos temas, entre eles, o *boom*. Abaixo segue o que Bolaño pensou sobre esse movimento literário:

«No me siento heredero del *boom* de ninguna manera. Aunque me estuviera muriendo de hambre no aceptaría ni la más mínima limosna del *boom*, aunque hay escritores que releo a menudo como Cortázar o Bioy. La herencia del *boom* da miedo. Por ejemplo, ¿quiénes son los herederos oficiales de García Márquez?, pues Isabel Allende, Laura Restrepo, Luis Sepúlveda y algún otro. A mí García Márquez cada día me resulta más semejante a Santos Chocano o a Lugones.» (BOLAÑO (?) *apud*. HERRALDE, 2005, p. 86).

A posição de Bolaño sobre o *boom* apresentado acima é apenas um exemplo do seu posicionamento político e estético de embate contra uma literatura que havia deixado de lado todo o seu potencial de contestação do *status quo*. Por fim, Ursula Hennigfeld (2015, p. 11) atribuiu ao poeta chileno uma “postura rebelde”, um “militantismo *anti-establishment*” e uma “escritura anti-institucional”, de confrontos críticos e satíricos contra políticos, acadêmicos, intelectuais, entre outros. Ou seja, Bolaño não poupou ninguém de sua fúria literária, como foi o caso apresentado dos grandes nomes do *boom* latino-americano. Esse posicionamento de Bolaño é interessante, uma vez que diversos escritores se colocaram no debate político latino-americano, após a Revolução Cubana de 1959, como já apresentado, e assumiram um papel de intelectuais orgânicos. Ou seja, não eram apenas escritores, e sim intelectuais que tiveram uma grande inserção no debate público em diversos países da América Latina.

Com esse preâmbulo em primeiras palavras, atualmente Bolaño possui uma grande fortuna crítica de estudos e análises acerca de sua produção literária e escritos, publicados em diversos idiomas, o que atesta todo o seu potencial de análise. Encontra-se nesses estudos, uma interpretação melancólica, no qual a literatura de Bolaño seria uma representação da juventude latino-americana da década de 1970, cujos sonhos foram destruídos pelas ditaduras militares do continente. Outra/os autora/es atestam que a obra de Bolaño descortina uma violência plural que nos cerca e do qual não conseguimos escapar (NATALI, 2020, p. 207). Não será objetivo deste texto realizar um mapeamento desses estudos, e sim apresentar uma outra linha de investigação, questionamento e provocações. Seria possível atribuir ao poeta chileno uma escrita libertária e/ou anarquista? Vejamos nas linhas a seguir.

Anarquismo e literatura: por uma estética libertária

O pensamento anarquista moderno foi forjado nas duplas revoluções do Século XIX (Cf. HOBSBAWM, 2009), a saber: a Revolução Industrial que emergiu em meados do Século XVI e que modificou a paisagem do

mundo do trabalho e das relações humanas, e a Revolução Francesa de 1789, que apresentou uma crítica ao Antigo Regime absolutista europeu e foi palco de diversas experiências conceituais e ideológicas que estão em disputa até o presente. Nesse cenário de modificações do mundo europeu, que impactou o globo, o anarquismo configurou-se como um pensamento contra todas as formas de autoritarismo, dominação e poder. Atribui-se a obra *Enquiry concerning political justice* de William Godwin¹, publicado em meados do Século XVIII, a primeira teorização do pensamento ácrata. Ao rejeitar toda manifestação de poder, seja político pelo Estado, econômico pela burguesia e religioso pelo clero, como exemplo, o anarquismo defende, até o contemporâneo, uma liberdade total e plena da humanidade.

A fúria anarquista não ficou circunscrita no campo dos embates políticos e impactou uma grande produção artística, como a arte visual, a música, a literatura, entre outras. Essa pluralidade artística libertária foi analisada por Allan Antliff (2007), principalmente na criação de uma arte visual que confrontou artistas que produziram artefatos culturais sintonizados com a burguesia. No campo da literatura, alguns escritores imaginaram narrativas ficcionais de oposição ao *status quo* capitalista do século XIX, no qual denunciaram a opressão da burguesia, que foi combatida pelo heroísmo da classe operária e/ou subalterna. Considero que essa vertente literária anarquista foi potencializada a partir do movimento romântico do período apresentado acima e das obras realistas, que tinham como objetivo apresentar uma descrição densa da realidade do mundo industrial europeu. Como exemplo, temos escritores como Émile Zola (1840–1902), considerado um grande propagador do pensamento libertário em suas obras, com destaque

¹William Godwin tem uma trajetória interessante. Ele foi companheiro de Mary Wollstonecraft que, também no Século XVIII, em contraposição às posições patriarcais e masculinas da “Declaração dos Homens e do Cidadão”, documento importante redigido no período revolucionário francês, apresentou o livro “Reivindicação dos direitos da mulher”. Ambos, Godwin e Wollstonecraft foram os pais de Mary Shelley, que impactou o mundo literário com o seu clássico “Frankenstein, ou o Prometeu Moderno”.

ao clássico “Germinal” (1885) e Lev Tolstói (1828–1910), que pode ser considerado um anarquista, todavia, de uma vertente cristã. Tais exemplos ratificam o potencial inspirador do pensamento anarquista na literatura que circulou também na América Latina. Ao analisar as influências libertárias na produção poética de Nicanor Parra e Octavio Paz, Sebastião Leal Ferreira Vargas Netto expandiu seu olhar analítico por todo o continente latino-americano, no qual: “Inúmeros escritores latino-americanos do século XX se autodefiniram — de modo polêmico — anarquistas exatamente para tentarem expressar essa postura de independência e inquietude intelectual” (NETTO, 2021, p. 130). Além de Parra e Paz, as inspirações libertárias na literatura da América Latina, com inclusão do Brasil, podem ser localizadas em escritos de Carlos Drummond de Andrade (1902–1987), Jorge Luis Borges (1899–1986), Eduardo Galeano (1940–2015), Ernesto Sabato (1911–2011), Lima Barreto (1881–1922), Maria Lacerda de Moura (1887–1945), dentre outra/os.

A procura de uma influência anarquista no campo literário latino-americano tem diversas nuances em suas identificações. Como exemplo, Carlos Drummond de Andrade foi membro do Partido Comunista do Brasil (PCB) e esteve mais ligado politicamente ao comunismo do que ao anarquismo. E, Jorge Luis Borges, não seria um intelectual propriamente libertário, ainda mais pelas suas posturas conservadoras. Outrossim, tais definições não impedem de serem detectados rastros de uma escrita rebelde, insurgente e de estética libertária nas produções escritas destes e de outra/os autora/es.

Temos uma peculiaridade na vida de Lima Barreto, no qual é possível realizar uma associação dos seus escritos com o seu posicionamento político e libertário. Em sua biografia sobre Barreto, Lilia Moritz Schwarcz (2017, p. 348) localizou diversas obras anarquistas na biblioteca do escritor carioca, como exemplo, o livro “Ajuda mútua”, de 1902, de autoria do lendário anarquista russo Piotr Kropótkin (1842–1921). Torna-se relevante pontuar uma influência libertária no clássico “Triste Fim de Policarpo Quaresma”, de 1915, escrito no *calor do momento* da

Primeira Grande Guerra Mundial (1914–1918): “Ele [Lima Barreto] se dizia cada vez mais contrário ao patriotismo, o que combinava com as críticas contidas em *Triste fim* e com as crescentes simpatias que demonstrava diante das organizações anarquistas” (SCHWARCZ, 2017, p. 352). Além de sua produção ficcional, Lima Barreto contribuiu em diversos periódicos libertários que foram publicados no início do Século XX no Brasil e, ao lado de Bastos Tigre, Antônio Noronha Santos Carlos Viana e outros, organizou um grupo de intelectuais literários e boêmios de aspirações anárquicas:

O grupo procurava imiscuir-se nos novos debates, contribuindo com artigos na grande imprensa e colaborando em periódicos menores, além de lançar pequenos veículos de divulgação, que incluíam o jornalismo militante, associado ao anarquismo e ao movimento sindical dos trabalhadores. Juntos, imaginavam um país diferente e, segundo eles, obrigatoriamente mais libertário do que aquele em que viviam (SCHWARCZ, 2017, p. 348).

A trajetória e a influência libertária na produção ficcional de Lima Barreto são exemplos interessantes da proximidade entre o anarquismo com o universo das letras. Em um estudo clássico sobre essa temática, Flávio Luizetto discorreu sobre a formação de um campo literário e libertário no Brasil, com destaque a publicação do romance “O ideólogo”, de 1902, por Fábio Luz (1864–1938). Outrossim, Antônio Avelino Fóscolo (1864–1944), Curvello de Mendonça (1870–1814) e outros se uniram a Fábio Luz e criaram uma impactante prosa libertária que circulou, subversivamente, nos ambientes intelectuais da então capital federal do Brasil, o Rio de Janeiro, no início do Século XX. Luizetto (1986, p. 134) afirmou que na publicação do romance “Regeneração”, de 1904, seu autor, Curvello de Mendonça, apresentou o conceito de “literatura útil”, que tinha como objetivo fazer das letras, da ficção, prosa, entre outros, um “instrumento de ação social”, o que foi ao encontro

dos romances realistas do *velho mundo* do Século XIX. Tais ideias, a partir desses intelectuais, teorizaram uma literatura militante e social que, a partir das denúncias e do potencial de suas narrativas, poderiam exercer um papel pedagógico para a/os suas/seus leitoras/es:

E, tanto para ele [Curvello de Mendonça] como para os demais escritores comprometidos com a idéia (sic), isso significava que esses livros deveriam suscitar nos leitores certos sentimentos e estimular comportamentos ajustados às necessidades da construção da nova sociedade, ácrata, naturalmente, e comunista,² preferencialmente (LUIZETTO, 1986, p. 134).

Tanto o Brasil quanto à América Latina, foram impactados pela circulação de ideias anárquicas, por meio da tradução e publicação de livros clássicos, na confecção de diversos periódicos de uma imprensa operária combativa e libertária, na escrita de peças teatrais, entre outras produções escritas, que influenciou uma parcela significativa do universo cultural das Américas. Essa insurgência das letras não ficou circunscrita no início do Século XX e repercutiu na imaginação e na escrita de diversas/os escritoras/es ao longo das décadas seguintes, como foi o caso de Roberto Bolaño.

Bolaño anarquista: imaginação e rebeldia

É um desafio tentar classificar a produção literária de Roberto Bolaño. Referência da prosa latino-americana atual, como já apresentado, o poeta chileno teve como objetivo escrever e viver de poesias. Contudo, diante de um cenário no qual a produção poética não representava um

²A ideia comunista debatida nesse período, foi anterior à Revolução Russa de 1917 e dialogou com o anarquismo, a partir da defesa de uma sociedade igualitária, de relações horizontais e comunais. Somente a partir da fundação da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), o comunismo apresentou a sua estrutura pedagógica e ideológica contemporânea e tornou-se, no campo das vanguardas proletárias, adversário ideológico do anarquismo.

retorno financeiro satisfatório, Bolaño optou parar a escrita de contos e romances, que possuem estéticas originais e distintas. Como exemplo, em “A Literatura Nazista na América”, têm-se a criação de uma genealogia ficcional de diversas biografias de poetas, poetisas, filósofa/os e escritora/es do continente latino-americano com posicionamentos ideológicos fascistas; Já “Noturno do Chile”, foi escrito em apenas dois parágrafos — o primeiro com 109 páginas e o último com apenas oito palavras: “E depois se desencadeia a tormenta de merda” (BOLAÑO, 2004, p. 118), e narra, em formato de monólogo, as memórias do padre Sebastian Urrutia Lacroix³ e sua relação íntima com o governo ditatorial do Gen. Augusto Pinochet; por fim, em “2666”, Antônio Carlos Silveira Xerxenesky (2015, p. 177), em sua tese, defendeu que as cinco partes que compõem a obra possuem uma estética literária distinta. Na primeira parte, Bolaño apresentou uma “paródia do discurso crítico”, com uma narrativa que flerta com o estilo das *university novel*; na segunda parte, com a trajetória de Oscar Amalfitano, têm-se a constituição de uma escrita sombria e depressiva, no qual seria uma representação da “melancolia de esquerda” da intelectualidade latino-americana, tema recorrente das obras de Bolaño; a terceira parte, com a personagem Fate, “2666” trilha o caminho estético dos romances policiais e de suspense, bastante popular nos Estados Unidos; a quarta parte, dos “Crimes”, a mais emblemática de todo o romance, assume um estilo “hiper-realista” e até de uma escrita de “relatório forense”, com uma descrição densa de mais de 200 assassinatos de mulheres na fronteira norte do México; e, no último capítulo, quando Bolaño apresenta a trajetória da personagem Benno Von Archimboldi, Xerxenesky (2015, p. 179) dialogou com os romances de formação e com o modernismo alemão. Com toda essa pluralidade, é possível detectar em “2666” uma crítica ao mundo contemporâneo:

³Ao criar Lacroix, Bolaño inspirou-se no padre José Miguel Ibáñez Langlois, que atualmente está com 86 anos, membro da *Opus Dei*, escreveu diversos ensaios políticos, tratados filosóficos e foi docente de Teologia Moral na *Universidad de los Andes*, localizada no Chile.

O que torna Bolaño um escritor tão interessante e digno de tantas análises e estudos é justamente o fato de que o chileno assimila de maneira não irônica o modernismo, ele resgata certas ideias e tenta reposicioná-las no contexto que estamos vivendo do capitalismo tardio (XERXENESKY, 2015, p. 179).

Defendo, com esses exemplos apresentados linhas acima que, novamente, se torna um desafio inferir se Bolaño fez parte de algum movimento literário ou se possuiu algum projeto de escrita “tradicional”. Segundo Ainoa Íñigo, a vida errante e aventureira do poeta chileno foi um componente essencial em sua escrita e influenciou à sua maneira de pensar, imaginar e produzir literatura. Tentar enquadrar a obra de Bolaño em um modelo de análise “tradicional”, torna-se um processo aborrecido e infrutífero. A partir dessa “antiindefinição”, Íñigo nos apresentou uma reflexão interessante sobre o universo artístico do autor de “Estrela Distante”:

La ficción de Bolaño es altamente metaliteraria, en las páginas de sus novelas se evidencia una constante reflexión en torno a los parámetros fundamentales que definen su estética y que tratan de responder a las siguientes cuestiones: qué es la literatura, qué papel tiene en la realidad y cuáles son sus límites, el canon y la marginalidad, para qué sirve la lectura, cuál es la materia prima de la creación y junto a esto, una descripción, feroz crítica y desacralización de los mundo y submundos que rodean a las letras y las contaminan. El otro aspecto que aparece ligado a su estética es su concepción del oficio de la escritura y los valores o el compromiso que supone elegir esta profesión. Los personajes principales de sus relatos son poetas,

narradores o artistas con unas características muy particulares: constituyen una hermandad de valientes, marginales, nómadas, con un sistema ético determinado por su amor condicional a la literatura. Tanto sus acciones como su retórica exponen una postura frente al arte y lo que significa ser un escritor fidedigno (ÍÑIGO, 2015, p. 14).

Nos exemplos apresentados acima e nas análises de Íñigo e Xerxesky, Bolaño é referenciado como um escritor rebelde e original, seja em sua assimilação do modernismo e do capitalismo tardio ou na constituição de uma metalinguagem crítica de embate com uma sacralização da literatura. Particularmente, atribuo além dessas observações, uma estética literária anarquista, que estaria presente na pluralidade do universo literário criado por Bolaño, em diálogo com os seus posicionamentos políticos e éticos. No primeiro caso, a proposta de um socialismo pelas vias democráticas, apresentada na experiência chilena de Salvador Allende (1908–1973) e da Unidade Popular na década de 1970, foi ao encontro das inspirações revolucionárias de Bolaño e fez com que ele retornasse do México, depois de viver cinco anos na capital dos antigos astecas. Em terras chilenas, envolveu-se na defesa de Allende contra o golpe de Estado liderado pelo Gen. Augusto Pinochet em 11 de setembro de 1973⁴, foi preso, solto e retornou ao México em um percurso por toda a América Latina. As reflexões literárias do Chile desse período estão presentes nos romances “Estrela Distante” e “Noturno do Chile”, já referenciado aqui, mas, ao contrário de outros livros acerca das ditaduras latino-americanas, Bolaño não realizou uma crítica literal e tradicional desse período sombrio das Américas. Em outro artigo, defendi que ambos os livros apresentam uma crítica à ditadura chilena nas entrelinhas, na narrativa de personagens que apoiaram a ditadura, muitos deles intelectuais, que comemoraram a

⁴Torna-se relevante frisar que no momento de escrita deste texto, o golpe de Estado chileno está fazendo 50 anos.

queda de Salvador Allende e da hipocrisia que muita/os exibiram após o retorno democrático em 1990, o que denominei como uma “resistência oculta” (SOUSA, 2020, p. 364).⁵

No segundo campo, o ético, e como apresentado por Ainoa Iñigo, Bolaño defendeu uma literatura livre e, ao mesmo tempo, que não fosse seduzida por contradições. Não uma literatura que fosse propriamente militante e rotulada, como o “realismo fantástico” de Alejo Carpentier ou o *boom* latino-americano. Todavia, uma literatura digna e que não se tornasse um produto do capitalismo editorial contemporâneo. Esse posicionamento, longe de ser ideológico, evidencia uma paixão pelo universo das letras, no qual a/os escritora/es deveriam ser coerentes com as suas tramas: “La vida de Bolaño es, como la de muchos de sus personajes, la de un superviviente. Resulta interesante reseñarla sucintamente porque incide en su forma de concebir la literatura y de relatar. Para él, el oficio de la escritura constituye, ante todo, una manera de existir” (IÑIGO, 2015, p. 11). Não obstante em parecer uma posição um tanto romântica e/ou ingênua, pode-se afirmar que Bolaño defendeu uma literatura coerente e verdadeira.

Essa trajetória rebelde do poeta chileno abriu algumas investigações sobre as suas inspirações libertárias, com destaque a outro clássico, os “Detetives Selvagens”.⁶ Em uma análise original e provocativa desse romance, Alexis Candia Cáceres localizou uma transgressão no romance de Bolaño a partir das experiências sexuais de suas personagens, que se configurariam em uma *anarquia erótica*:

⁵Em outra publicação que está no prelo, com previsão de publicação neste ano de 2023, defendi que há um encontro discursivo e imaginário entre as obras de Bolaño, a ver: “Estrela Distante”, “Noturno do Chile”, “Amuleto” e o conto “O Olho Silva”, com as “Teses Sobre o Conceito de História” de Walter Benjamin, com destaque a defesa da Memória, da História e de uma América Latina livre dos horrores das ditaduras militares que, infelizmente, ainda estão presentes no discurso político e na opinião pública (SOUSA, 2023).

⁶“Os Detetives Selvagens” foi agraciado com o XVI Premio Heralde de Novela em 1998 e, uma no depois, recebeu o XI Premio Rómulo Gallegos.

La “anarquía erótica” tiene que ver con la exploración ritualizada de las posibilidades del cuerpo que apunta a disfrutar de las delicias de la piel, desligando al eros de cualquier clase de vínculo con la reproducción. De esta forma, la “anarquía erótica” apunta a explotar el placer de la carne trascendiendo los límites de una cotidianidad marcada por la necesidad creciente de aumentar la producción de bienes y servicios en sociedades capitalistas donde impera la determinación de maximizar el rendimiento del cuerpo. Así, se despliega un erotismo que liberaliza los cuerpos de la lógica economicista de las sociedades contemporáneas. Asimismo, la “anarquía erótica” transgrede los interdictos culturales que intentan restringir la actividad erótica. De ahí que esta clase de erotismo asuma una actitud transgresora en la forma de vivir y experimentar las posibilidades que ofrece el cuerpo. Por otra parte, cabe destacar que la “anarquía erótica” encuentra su máxima expresión en la brutalidad, al escenificar la voluptuosidad a partir de la violencia y la crueldad como sellos de un rito que tiende hacia el exceso y el quiebre de los cánones morales y culturales de parte importante de la sociedad occidental.

O prazer e as aventuras sexuais de Juan García Madero, *Pele Divina*, das irmãs Font, entre outras personagens, apresentam uma narrativa rebelde, contestatária e de ruptura com o moralismo contraditório da sociedade mexicana. Os corpos e o próprio ato sexual, com brutalidade, voluptuosidade e tesão, são performances de prazeres e de insubordinações perante uma realidade hipócrita, capitalista e que objetiva controlar os corpos e os desejos. Já Eliseo Lara Ordenes, em seu estudo sobre “Os Detetives Selvagens” defendeu uma imaginação libertária de

Bolaño não apenas na narrativa da obra, como foi o olhar de Candia Caceres, como também no formato original e aparentemente desestruturado da obra:⁷

No obstante, la radicalidad que introduce Bolaño en la desestructuración de la anatomía de la obra es más que un recurso estilístico; es una posición ideológica. Esta postura frente a la literatura evidencia su consideración de que ésta es parte de la vida tanto como lo es la política o la economía. En este sentido, podemos decir que su obra contiene dos características propias del anarquismo; por una parte, su rechazo al sistema *social* que tiene hoy la literatura con su división entre oficial y marginal, y todo lo que de ello es posible deducir. Y por otra, su estética radicada en la forma discursiva, la cual denominamos como la subversión de la forma (LARA ORDENES, 2014, p. 160).

A marginalidade de “Os Detetives Selvagens” foi importante para o sucesso de Bolaño nos Estados Unidos. O livro foi apresentado e comercializado como uma aventura *beat*, uma versão latino-americana de *On The Road*, no qual temos poetas vagabundos mexicanos que vivem

⁷“Os Detetives Selvagens” está dividida em três partes. Na primeira, “Mexicanos Perdidos no México (1975)” e na terceira, “Os Desertos de Sonora (1976)” Bolaño nos apresenta, em formato de diário, as aventuras de Juan García Madero que, em 2 de novembro de 1975, foi convidado para fazer parte do movimento realista visceral. A segunda parte, “Os Detetives Selvagens (1976–1996)”, compreende o período de duas décadas, no qual temos mais de cinquenta narradores, que relatam o seu relacionamento e suas desventuras com Arturo Belano e Ulises Lima, representantes do realismo visceral, que, junto com García Madero, vão a procura da mítica poetisa Cesárea Tinajero. Essa estrutura estética do romance já foi tema de diversos artigos, dissertações e teses. No caso do presente capítulo, defendo que se trata de mais uma ousadia estética e literária de Bolaño, no qual a sua rebeldia libertária esteve presente na sua vida, no seu posicionamento político e também na maneira ousada em que estruturou os seus romances.

às margens da sociedade e ainda estavam à procura de uma lendária poetisa desaparecida. Dentro desse arcabouço editorial, Bolaño foi referenciado como um escritor *beat*, um dos últimos poetas “malditos” da literatura latino-americana.

Uma curiosidade interessante que vai ao encontro das afirmações acima. Em uma cena da primeira parte da trilogia do filme *Now You See Me* (2013),⁸ a personagem Merritt McKinney, interpretada pelo ator Woody Harrelson, aparece lendo uma versão estadunidense de “Os Detetives Selvagens”. Torna-se interessante frisar que McKinney tem atitudes despojadas, irônicas e subversivas no filme e, facilmente, seria uma das personagens do México da década de 1970 de Bolaño e estaria ao lado de García Madero e outras personagens das noites boêmias e poéticas dos real visceralistas.

Em sua biografia do poeta chileno, Chris Andrews defendeu que a ficção de Bolaño possui um ethos anarquista, não apenas em “Os Detetives Selvagens”, como também em “2666”, entre outros escritos e que em sua produção literária é possível realizar um diálogo com o pensamento libertário de Mikhail Bakunin (1814–1876), Piotr Kropotkin (1842–1921), Ricardo Flores Magón (1873–1922), entre outros/os.

Figura 1: cena do filme *Now You See Me*



⁸No Brasil, o filme recebeu o título de “Truque de Mestre” e pode ser visualizado em plataformas de *Streaming*.

O trabalho de Bolaño, incluindo suas críticas e entrevistas, também é anarquista de uma forma puramente crítica: estigmatiza a atração pelo poder e prestígio investidos institucionalmente. Sua coragem e generosidade são as virtudes cardeais em seu universo ficcional, há um vício saliente que não é o oposto de nenhum dos dois e não tem nome conveniente em uma palavra (ANDREWS, 2014, p. 186 — tradução nossa).⁹

A literatura, a vivência, os posicionamentos políticos, a maneira como interpretou o próprio sentido do universo das letras fazem de Roberto Bolaño um escritor anarquista e/ou libertário não por rótulos, e sim, pelo seu próprio ofício. Tal atitude elucidada o embate dele com os canônicos latino-americanos do *boom*, com Isabel Allende, Octavio Paz, em defesa de uma literatura subversiva e provocadora, não apenas nas temáticas das tramas, como também nas estéticas ficcionais. No que pese em ter se tornado o rosto e porta-voz do que seria um novo movimento literário latino-americano, de certa forma, um produto do capitalismo editorial, Bolaño sempre teve aversão aos holofotes e ironizou o universo dos especialistas e dos críticos, um mundo capitalista que transforma tudo em mercadoria, como é o caso da literatura. O poeta chileno estaria mais interligado a outros movimentos culturais da América Latina, de uma escrita criativa, libertária e de enfrentamento ao *status quo*, como foi o caso de Lima Barreto e Nicanor Parra. Compreender esse movimento de imaginação e de rebeldia acerca de Roberto Bolaño e de sua produção literária, é essencial para instigar investigações criativas e ousadas, distantes dos rótulos fechados, qua-

⁹No original: “Bolaño’s work, including his criticism and interviews, is also anarchist in a purely critical way: it stigmatizes attraction to institutionally vested power and prestige. If courage and generosity are the cardinal virtues in his fictional universe, there is a salient vice that is not the opposite of either and has no convenient one-word name.”

drados e, de certa, forma até conservadora das teorias e metodologias acadêmicas.

Para finalizar, em 1998, Bolaño esteve no Chile, em uma atividade de lançamento de “A Pista de Gelo”. Ao ser entrevistado pelo jornalista William Haltenhoff, do jornal *La Nación*, o poeta chileno foi questionado sobre a sua experiência na esquerda chilena em 1973 e do seu posicionamento ideológico e político:

— Sabemos que te fuiste exiliado, ¿pertenećías a un partido?

— Yo me fui de Chile a México el '68 con mi familia, pero volví el '73 para participar en la Unidad Popular. Tenía 20 años y quería quedarme. Luego vino el golpe y me fui, pero no pertenecí a ninguna tienda política, porque a mí me habrían despedido de un partido a las dos semanas.

— ¿Eres anárquico?

— Bastante, yo jodo mucha la paciencia, nunca he militado, pero siempre he sido de izquierda (BOLAÑO *apud*. HALTENHOFF, 1998, n/c).

Referências

- ANDREWS, Chris. *Roberto Bolaño's fiction: an expanding universe*. New York: Columbia University Press, 2014.
- ANTLIF, Allan. *Anarchy and Art. From the Paris Commune to the Fall of the Berlin Wall*. Vancouver, Canada: Arsenal Pulp Press, 2007.
- BOLAÑO, Roberto. *Noturno do Chile*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BOLAÑO, Roberto. *Os Detetives Selvagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BOLAÑO, Roberto. *Estrela Distante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BOLAÑO, Roberto. *2666*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BOLAÑO, Roberto. *A Literatura Nazista na América*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

O POETA ANARQUISTA

BOLAÑO, Roberto. *A Universidade Desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

CANDIA CACERES, Alexis. LAS MIL FORMAS DE VENUS EN LOS DETECTIVES SALVAJES: “ANARQUÍA ERÓTICA” EN LOS DESIERTOS DE SONORA. *Revista chilena de literatura.*, Santiago, n. 83, p. 35–60, abr. 2013. Disponível em <https://doi.org/10.4067/S0718-22952013000100002>. Acesso em 23 mai. 2023.

COSTA, Adriane Vidal. O boom da literatura latino-americana, o exílio e a Revolução Cubana. In: *Dimensões*, v. 29, 2012, p. 133–164. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/5535>. Acesso em 11 mai. 2023.

HALTENHOFF, William. “Yo jodo mucha la paciencia”: Roberto Bolaño, escritor, presentó su novela “La pista de hielo”. *La Nación*. Santiago: Talls. Graf. La Nación, n/c, v. n/c, n. n/c. 21. nov. 1998. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-76478.html>. Acesso em 25 de mai. 2023.

HENNIGFELD, Ursula. Introducción. In: HENNIGFELD, Ursula (ed.). *Roberto Bolaño: violencia, escritura, vida*. Madrid: Frankfurt: Iberoamericana: Vervuert, 2015, p. 7–11.

HERRALDE, Jorge. *Para Roberto Bolaño*. Barcelona: Acontilado, 2005.

HOBBSAWM, Eric J. *A Era das Revoluções: Europa, 1789–1848*. 24 ed. São Paulo: Editora Paz e Terra S/A, 2009.

ÍÑIGO, Ainoa. *El universo literario de Roberto Bolaño*. Madrid, Editorial Verbum, S.L., 2015.

LARA ORDENES, Eliseo. Bolaño y la anarquía estructural. La fragmentación discursiva de Los detectives salvajes. In: *Studies in Latin American Culture Popular*. Vol. 32, 2014, p. 154–162. Disponível em: <https://doi.org/10.7560/SLAPC3209>. Acesso em Acesso em 23 mai. 2023.

LUIZETTO, Flávio. O recurso da ficção: um capítulo da história do anarquismo no Brasil. In: PRADO, Antonio Arnoni. *Libertários no Brasil: memória, lutas e cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1986, p. 131–149.

NATALI, Marcos. *A literatura em questão: sobre a responsabilidade da instituição literária*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2020.

NETTO, Sebastião Leal Ferreira Vargas. Inspirações anarquistas de Nicanor Parra e Octavio Paz. In: *Revista Eletrônica Da ANPHLAC*, v. 21, n. 30, p. 129–156. Disponível em: <https://doi.org/10.46752/anphlac.30.2021.3977>. Acesso em 18 mai. 2023.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lima Barreto: triste visionário*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

O POETA ANARQUISTA

SOUSA, Fábio da Silva. O anoitecer das estrelas chilenas: a resistência oculta e literária de Roberto Bolaño. In: *Faces da História*, Assis-SP, v. 7, n. 2, p. 342–367, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/article/view/1772>. Acesso em 15 mai. 2023.

SOUSA, Fábio da Silva. SOBREVIVENDO NOS ENCOMBROS DA HISTÓRIA: *Memória, literatura e resistência no (des)encontro entre Walter Benjamin e Roberto Bolaño*. No prelo. 2023.

VOLPI, Jorge. Bolaño, epidemia. In: SOLDÁN, Edmundo Paz e PATRIAU, Gustavo Faverón (Orgs.). *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008, p. 191–207.

XERXENESKY, Antônio. Roberto Bolaño, escrita criativa e o lugar do escritor no século XXI. In: *Revera: escritos de criação literária do Instituto Vera Cruz*, v. 4, p. 9–21, 2019. Disponível em: <http://site.veracruz.edu.br:8087/instituto/revera/index.php/revera/article/view/91>. Acesso em 19 mai. 2023.

XERXENESKY, Antônio Carlos Silveira. *O romance monstruoso: 2666 de Roberto Bolaño*. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 191. 2015.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul — UFMS/MEC — Brasil

Luís Fellipe dos Santos

5 Memórias de um tempo sombrio: a ditadura brasileira no filme *Ensaio Contemporâneo*

Resumo: Este trabalho tem como tema os documentários brasileiros contemporâneos que são compreendidos como filmes ensaios. Diversos rótulos tentam, sem sucesso, categorizar esses filmes: “documentários pessoais” e “documentários reflexivos” são exemplos dessa tentativa. Dessa maneira, o trabalho partirá da noção de ensaísmo no cinema documentário para examinar de que forma os filmes ensaio elaboram os indícios que um determinado espaço imprime sobre a memória. Tem-se observado um aumento de filmes ensaio que fazem esse movimento de recuperação. Para tanto, busca-se analisar a obra *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* (2019) e tentar compreender a recuperação da memória de um tempo sombrio e os desdobramentos que reverberam até o momento. Como, a partir de uma vivência pessoal e experiências íntimas, é possível a rememoração de um período que englobou todo o país. Afinal, é necessário não se esquecer para que não aconteça novamente.

Palavras-chave: Cinema, Filme Ensaio, história, memória, literatura.

Introdução

O presente trabalho propõe uma análise da obra *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* (2019), de Carol Benjamin (1983–), a partir da noção da linguagem ensaísta no cinema documentário brasileiro contemporâneo, baseado na criação do gênero literário por Michel de Montaigne (1532–1592), um dos principais articuladores da teoria. O ensaio atinge outras áreas, como o campo audiovisual. Diversos autores tentam compreender a forma ensaio e sua presença no cinema, trazendo pontos que caracterizam essas obras, a subjetividade e a reflexividade, características essas que são marcadas pelo uso da primeira pessoa e utilização da voz *off*. Dentre esses autores estão Corrigan (2015), Rascaroli (2009), Lane (2002), Lins (2007), Adorno (2003), Weinrichter (2007), Richter (2007) e Benjamin (1996), em seu conceito sobre narrador. Dessa maneira, é feita uma apresentação do cinema documentário e dos filmes ensaísticos, para que se possa estabelecer a análise do filme em questão com base na linguagem ensaística que é utilizada na construção fílmica, para tentar compreender seu uso para a recuperação da memória de um tempo que não costuma ser falado.

O documentário

Ao se falar em Documentário, é quase impossível que a memória não se remeta a um tipo específico e que marcou este gênero cinematográfico. Na maioria das vezes, ao se abordar tal tema, o que vem em mente são as produções audiovisuais com intuito de explicar, introduzir um assunto ou apenas narrar uma história; a voz que tudo narra é logo trazida à tona. O próprio termo já traz a ideia em seu nome: documentar, ou seja, registrar, tornar algo oficial, um documento. Bill Nichols, grande expoente dos estudos de Documentário, em seu livro *Introdução ao documentário* (2016), começa por tentar definir o que seria o documentário e chega a uma definição

como uma forma de cinema que fala sobre situações e acontecimentos reais. Envolve pessoas reais

(atores sociais) que se apresentam para nós em histórias que transmitem uma proposta ou perspectiva plausível sobre as vidas, as situações e os acontecimentos retratados. O ponto de vista distinto do cineasta molda essa história numa proposta ou perspectiva direta sobre o mundo histórico, acatando fatos conhecidos, e não criando alegorias fictícias. (NICHOLS, 2016, p. 153)

Nichols (2016) pontua que, embora essa definição seja boa para os documentários em geral, ela não é capaz de fazer a distinção entre os diferentes tipos de produções documentais existentes, já que muitos desobedecem a qualquer definição específica, pois são produções em que há debordamento das classificações. Dessa maneira, ele aponta que é possível notar diversas tendências ou modos, que já foram citados, em mais de uma obra. Como o autor mesmo diz, esses modos “identificam as maneiras diferentes da voz do documentário se manifestar cinematograficamente” (NICHOLS, 2016, p. 153). Dessa forma, é possível encaixar os documentários, diferenciando os diversos tipos existentes. São estipuladas duas formas de divisão: modelos da não ficção e modos no documentário, sendo este último o mais difundido e conhecido. Também é definido que uma produção não se encaixa perfeitamente apenas em um único modo, podendo possuir características de outros. Ao todo, ele apresenta seis modos no documentário, que são:

Modo Expositivo Quando fala diretamente com o espectador, com uso da voz em *off*;

Modo Poético Quando enfatiza os ritmos e os padrões visuais e acústicos e a forma geral do filme;

Modo Observativo Quando observa como os atores sociais levam suas vidas, como se a câmera fosse inexistente;

Modo Participativo Quando o realizador interage com os atores sociais e influencia no direcionamento;

Modo Reflexivo Quando chama atenção para as convenções do cinema documentário e das metodologias, como trabalho de campo;
Modo Performativo Quando enfatiza a característica expressiva do realizador com a temática abordada e se dirige ao espectador de maneira mais clara;

Para Nichols (2015), há uma prevalência do modo expositivo devido a sua relação com o formato de documentário clássico, já que a imagem estava a serviço do argumento a ser proferido, apenas para ilustrar. Este documentário acolhe também os modos observativo, reflexivo e participativo, deixando de lado o poético e o performativo, sendo este o mais genérico, a serviço de enquadrar os filmes que iam sendo produzidos e não eram de fácil classificação.

O documentário ficou marcado tanto por seu viés pedagógico, quanto por sua dimensão realista, que lhe permite registrar algo que aconteceu. O modelo do documentário tido como tradicional, esse que vem à tona, ficou marcado como sendo a representação do que seria esse gênero, que se difere da ficção por ser responsável por nos trazer o “real”. Seria essa a ideia que justifica o motivo pelo qual o documentário é um gênero preterido e tido como enfadonho, diferente do cinema de ficção, que, seguindo essa linha de pensamento acerca do documentário, seria o gênero que não teria compromisso com a realidade.

Teixeira (2012) aponta que há uma divisão temporal das produções de documentário que podem ser divididas em documentário clássico, documentário moderno e o documentário contemporâneo. O documentário clássico seria a produção da tríade Flaherty-Grierson-Vertov¹,

¹John Grierson (1898–1972), cineasta inglês que, junto a Robert Flaherty (1884–1951) e Dziga Vertov (1896–1954), expoentes em seus países, compõe o quadro dos primórdios do documentário. Grierson acreditava que deveria haver um departamento governamental que fosse capaz de dar conta de toda a operacionalidade do Império Inglês, com isso, foi criada a *Empire Marketing Board* (EMB), sendo fundador da escola inglesa de documentário. Há produção de filmes que abusam da forma etnográfica da observação participante, em que a pessoa que estava realizando o filme se encontrava inserida naquele espaço, observando o comportamento do grupo que estava sendo filmado, ou seja, estava participando daquele convívio e registrando

que, embora sejam entendidos como unos, possuem suas particularidades e características próprias que os definem, não são como regras universais seguidas por todos. Teixeira (2012) comenta que o adjetivo “clássico” funciona como uma maneira de expor um modelo, não como um eufemismo para algo antigo:

Clássico, no sentido daquilo que pode servir de modelo, cânone ou referência, readquiriu então sua plena atividade, reinscrevendo muitos de seus materiais na combinatória da vasta cultura de reciclagem da atualidade. Tal é o caso da tradição documental, que deixou de ser mero adereço e hoje adquire o prestígio de uma redescoberta. (TEIXEIRA, 2012, p. 257).

Um momento importante para o campo audiovisual foi o pós-2^a Guerra Mundial (1939 — 1945). Com esse episódio histórico emerge um sentido de urgência para se falar de outro assunto, não era mais possível continuar a realizar os filmes que eram feitos antes dessa guerra. Este também é o momento em que Gilles Deleuze (1925–1995) classifica como a passagem da *Imagem-movimento* para a *Imagem-Tempo*², como uma nova forma de realidade elíptica e oscilante, com cortes abruptos nas imagens, surgindo uma nova forma.

o que fosse do seu interesse, era ela quem ditava o que iria ser documentado ou não. Dziga Vertov, como já falado anteriormente, também foi um nome expressivo para esse início do documentário, porém ia por um viés diferente dos escolhidos por Flaherty e Grierson. Pode-se dizer que suas ideias e aplicações ultrapassaram o que era proposto pelo cinema documental, a partir da sua formulação de um “cine-olho” e que a filmagem e a montagem do filme faziam parte da narrativa construída, o foco estava na sensação que o filme causava, um experimento.

²Gilles Deleuze trabalhou de maneira aprofundada nos conceitos Imagem-Movimento e Imagem-Tempo em seus livros *Cinema 1 — a Imagem-movimento* (2018) e *Cinema 2 — a imagem-tempo* (2018). O autor caracteriza Imagem-movimento como a inicial e tendo seu auge entre as décadas de 1930 e 1940. A Segunda Guerra Mundial teria sido, como pontua o pesquisador, o marco que teria levado à mudança, devido ao encontro com experiências extremas.

Teixeira (2012) comenta que, devido a esse novo mundo emergente, o cinema documentário adquire um novo impulso, o que dá início ao chamado documentário moderno, como uma forma de aplacar o que foi vivido naquele momento e que não era possível de ser digerido. Ele diz que:

Era necessário construir um novo fundamento, uma nova visão antropológica, uma nova concepção do social, que fizesse frente, com a maior durabilidade e eficácia possíveis, às experiências limítrofes e desagregadoras que a espécie humana acabara de vivenciar como decorrência de seus próprios implementos culturais. (TEIXEIRA, 2012, p. 261).

Assim, desenvolve-se dentro do contexto cinematográfico norte-americano o que vem a ser conhecido como *Cinema Direto*, que tinha como base a ideia de que a câmera iria se integrar e tornar-se o “olho” do cineasta, um elemento integrado do próprio mundo. O pensamento era de que as pessoas iriam se acostumar com a câmera e iriam agir com naturalidade. Tinha como ponto fundamental uma ética não-intervencionista e um número mínimo de participantes trabalhando na filmagem.

Ao lado do *Cinema Direto*, surgiu na França o chamado *Cinema Verité* (Cinema Verdade), que se diferencia de seu contemporâneo norte-americano, pois para este era fundamental que todos soubessem que havia uma câmera registrando tudo o que se passava naquele momento, era ela intervindo no mundo. Seria trabalho do realizador provocar alguma situação e não apenas ficar observando a vida se desenrolar.

Lins e Mesquita (2008) mostram que as produções de documentários contemporâneos apresentam um viés mais subjetivo, o eu se coloca como expressivo nos últimos anos. Essas produções não surgiram recentemente, já havia produções com esse caráter, porém não existia um estudo mais profundo que as reconhecesse como tais. Assim, essas

produções eram vistas como vanguardistas ou experimentações audiovisuais.

Diferentemente dos caminhos que estavam sendo trilhados pelo Cinema Direto norte-americano e o *Cinema Verité* francês, a produção documental brasileira não havia abolido a voz em *off* em seus documentários. Enquanto as produções procuravam se desvencilhar da voz do saber, os documentários brasileiros ainda se amparavam na mesma.

Consuelo Lins (2007) faz uma digressão para compreender esse papel da locução em *off* no documentário brasileiro e percebe que essa recusa por ele demorou pelo menos duas décadas, depois que a chamada “Voz de Deus” fora problematizada pelo movimento do “documentário moderno”, que data dos anos 50 e 60. Essa crítica, que resultou em uma grande mudança no modo de montar e filmar, era uma reação à tradição documental inglesa dos anos 30, que possuía uma estética marcada pela herança do rádio. Os pioneiros do cinema direto americano, ao repensarem o modo de filmagem e montagem, aboliram a locução em *off*. O documentário francês, no entanto, não o faz. Ele lança mão de outros modos de se utilizar dessa locução em *off*, subvertendo-a e tecendo críticas, mas não diretamente à tradição documental.

O documentário brasileiro dos anos 60 foi muito influenciado por esta visão francesa. As obras mantinham uma estética híbrida, que ainda recorria a essa locução em *off*, mas que, devido a circunstâncias políticas, sociais e estéticas das últimas décadas, geraram mudanças significativas. Como Lins (2007) apontou:

O modelo do cineasta/intelectual que interpreta, aponta problemas e busca soluções para a experiência popular é posto de lado, e junto dele esse tipo de narração, em favor de filmes baseados em entrevistas ou conversas entre cineastas e personagens, sem pretensão a sínteses ou generalizações, feitos a partir de indivíduos singulares, que se autorrepresentam e elaboram os sentidos de sua própria e única experiência. (LINS, 2007, p. 4)

Na produção contemporânea, a locução em *off* permanece dominante nos programas jornalísticos. Por meio dos documentários ensaísticos, que tematizam a abordagem de experiência pessoal e os aspectos de subjetividade dos realizadores, foi possível uma reintrodução da narração em *off* de forma inovadora no Brasil, que passa a deslocar os usos clássicos desse recurso no campo documental. Assim, este trabalho irá partir da noção de ensaísmo dentro do campo do cinema documental, que têm se mostrado frutífero, embora não se tenha um acordo generalizado sobre o que pode ser um ensaio cinematográfico.

Podemos entender que esta forma seria advinda da ideia de ir contra a maneira clássica de se fazer documentários. Como pontua Lins, “são filmes em que essa ‘forma’ surge como máquina de pensamento, meio de uma reflexão sobre imagem e o cinema, que imprime rupturas, resgata continuidades, traduz experiências” (LINS, 2007, p. 9).

Nos últimos anos, foi possível observar um aumento no prestígio dos documentários que apresentam uma narrativa autobiográfica e esse uso mais ensaístico da voz *off*. Nas palavras de Consuelo Lins (2007, p. 10), fabricam-se associações inauditas do espaço sonoro com o espaço virtual. Contudo, embora essa prática venha ganhando terreno em solos brasileiros há relativamente pouco tempo, ela já é comum em países do exterior, como a França, que possui como cineastas de peso nessa modalidade de fazer cinema: Alain Resnais, Chris Marker e Agnès Varda.

Com o aprofundamento de estudos e pesquisas no campo audiovisual, essas produções passam a ser vistas como ensaios cinematográficos, tendo como fonte o ensaio literário de Michel de Montaigne (1533–1592), o primeiro a conceituar o ensaio como um gênero textual. Montaigne (2010) foi responsável por conferir ao ensaio suas características marcantes, como ausência de regras de conduta e a reflexibilidade.

As primeiras vezes em que o termo ensaio foi utilizado para se classificar alguma obra audiovisual foi com Hans Richter (1888–1976), em 1940, em seu texto *El Ensayo fílmico, una nueva forma de la película*

documental, ao tentar compreender os filmes que iam surgindo e que não se encaixavam no conceito clássico de documentário:

Neste esforço de tornar visível o mundo invisível dos conceitos, pensamentos e ideias, o filme-ensaio pode valer-se de uma reserva muito maior de meios expressivos do que o cinema documental puro. Desde que no ensaio fílmico não se está sujeito a reprodução de aparências externas ou a uma série temporal, mas, pelo contrário, o material visual de origens variadas tem que ser integrado, pode se saltar livremente no espaço e no tempo. (RICHTER, 2007, p. 188 — Tradução nossa)³

A visão de Adorno se coaduna à explanação de Richter, na medida em que o ensaio pretende ser uma oposição ao método científico e um estímulo para uma reflexão com base na criatividade, expressando outras formas de pensamento que não tenham um rigor formal totalizante. Adorno (2003) mostra que o ensaio não admite que sua competência lhe seja prescrita:

Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último. Suas interpretações não são filologicamente rígidas e ponderadas, são por princípio superinterpretações, segundo o veredicto já automatizado daquele intelecto vigilante que se põe a

³Texto original: En este esfuerzo por hacer visible el mundo invisible de los conceptos, los pensamientos y las ideas, el cine-ensayo puede echar mano de una reserva de medios expresivos mucho más grande que la del puro cine documental. Dado que en el ensayo fílmico no se está sujeto a la reproducción de las apariencias externas a una serie cronológica sino que al contrario se ha de integrar material visual de variadas procedencias, se puede saltar libremente en el espacio y el tiempo. (RICHTER, 2007, p. 188)

serviço da estupidez como cão-de-guarda contra o espírito. (ADORNO, 2003. p. 17)

Outro autor que pensou sobre o ensaio no campo audiovisual foi Weinrichter (2007), em seu texto “*Un concepto fugitivo — Notas sobre el Film-Ensayo*”. O autor explora mais o conceito de filme ensaio e mostra que estes seriam derivados da tradição do ensaio literário. Seria uma categoria que não poderia já “nascer pronta”, pois era necessário que tivesse uma certa maturidade dos meios para que ela pudesse florescer.

O cinema teria que aprender primeiro a manejar as imagens, a criá-las, combiná-las; logo, devia aprender a criar representações do mundo real, através da prática documental; vencer depois a sua resistência congênita ao verbal a sua rejeição a subordinar a imagem a um discurso que não seria primordialmente visual, reticências herdadas dos abusos da primeira fase do documentário, com a utilização da *voz de Deus* cheia de uma autoridade epistemológica abusiva; devia produzir-se também quem sabe um certo cansaço da imagem, uma certa exaustão de sua antiga fascinação, que possibilitara o nascimento da ideia de reutilizá-la, de olhar novamente, as imagens de outra maneira, ideia incorporada na prática de filmagem encontrada; (WEINRICHTER, 2007, p. 22 — Tradução nossa)⁴

⁴Texto original: El cine tenía que aprender primero a manejar las imágenes, a crearlas, a combinarlas; luego debió aprender a crear representaciones del mundo real, a través de la práctica documental; vencer después su congénita resistencia a lo verbal y su rechazo a supeditar la imagen a un discurso no primordialmente visual, reticencias heredadas de los abusos de la primera fase del documental, con su utilización de esa *voice of God* llena de una abusiva autoridad epistemológica; debía producirse también quizá un cierto cansancio de la imagen, una cierta exhaución de su vieja fascinación, que possibilitara el alumbramiento de la idea de volver a usar,

Corrigan (2015) também se debruçou sobre o filme ensaio. Para ele, este seria o tipo mais vibrante e significativo de produção cinematográfica que acontece no mundo inteiro. Assim como Weinrichter (2007), Corrigan (2015) escreve sobre a dificuldade da definição e classificação dessas produções e suas leituras como pertencentes ao campo documentário, pois parecem com um “documentário filtrado por uma perspectiva mais ou menos pessoal” (CORRIGAN, 2015, p. 8).

O autor se aproxima de Adorno (2003) quando este confronta o poder do ensaio a sua capacidade de questionar e redefinir os pressupostos já fundamentados e, para ele, essa característica marcante de ir contra o definido e sua indefinição são os pontos que fazem o ensaio ser extremamente produtivo.

Contando histórias por filmes

Rascaroli (2009) aponta que é importante compreender o porquê certos filmes produzem em seus espectadores a impressão de que assistem a um ensaio, em oposição a um documentário ou a uma produção de ficção. Ela classifica o ensaio como sendo uma expressão de uma reflexão pessoal em um problema ou conjunto destes. Dessa maneira, para que se possa transmitir essa reflexão, a autora pontua que os filmes ensaio apontam para um sujeito enunciador, que encarna o papel de narrador sempre próximo do real.

Em seu livro *The autobiographical documentary in America* (2002), Jim Lane estabelece um estudo para compreender o cinema autobiográfico realizado nos Estados Unidos e entende que a subjetividade presente nesses filmes emerge devido a uma crise pessoal, e que o sujeito autobiográfico nessas produções está em constante processo de modelação e remodelação. O autor aponta que essa crise pessoal pode se transformar em uma tentativa de resolução do problema ou servir para completar o filme e deixar a resolução mais aberta. Crise essa que funciona como espécie de gatilho para que o filme possa ocorrer.

de volver a mirar, las imágenes de otra manera, idea plasmada en la práctica del metraje encontrado. (WEINRICHTER, 2007, p. 22).

Lane (2002) parte de Filmes Diários para iniciar sua análise e encontra o que chama de Retratos Autobiográficos. Para o autor, esses tipos de filme se diferem dos filmes de diários devido a alguns fatores, como o fato de filmes de diários seguirem uma narração cronológica para apresentar os eventos da vida dos realizadores, já os retratos autobiográficos renunciam a esse arranjo diacrônico e possuem esse ponto como o principal. Lane (2002) pontua que os retratos não dependem desse registro consistente de eventos diários nesse formato de diário, “eles usam a narração em *off*, entrevistas formais, filmagens caseiras e fotografias estáticas, bem como modos de filmagem para se estabelecer um enredo menos dirigido e uma apresentação mais sincronicamente organizada.”⁵ (LANE, 2002, p.94 — Tradução nossa). Para o autor, isso se deve ao fato desse Eu que se apresenta ser construído em relação aos membros da família que participam da obra.

Além disso, Lane (2002) comenta que esses retratos autobiográficos tendem a não ter uma narrativa singular, têm uma série de micronarrativas que compõem a autobiografia. Esses retratos autobiográficos apresentam as personagens por meio de depoimentos ou comentários, que funcionam também como micronarrativas. Lane (2002) diz que todas essas micronarrativas são incorporadas em uma estrutura mais complexa que apresenta a família e o realizador como uma espécie de figuras de tensão, sendo referidos no passado e vistos no presente. Para ele, o desejo de narrar a vida cotidiana cede lugar para investigações realizadas pelas câmeras, por meio de entrevistas ou arquivos pessoais, como filmes caseiros, fotografias, nos quais o realizador inscreve a sua história dentro da interseção de histórias de seus familiares:

Retratos de família muitas vezes estão em tensão com um passado oficial que pode ser contestado em várias histórias contadas por indivíduos.

⁵Texto original: “Instead, autobiographical portraiture uses voice-over narration, formal interviews, home movie footage, and still photographs as well as interactive modes of shooting to establish a less plot driven and more synchronically organized presentation.” (LANE, 2002, p. 94).

Através de tais tensões surge um sujeito autobiográfico, muito menos preocupado em resolver uma crise pessoal e mais preocupado em construir alguma razão ou justificativa para quem ele ou ela é. A família e sua história tornam-se os pontos de referência para tal exame. (LANE, 2002, p.96 — Tradução nossa)⁶

De acordo com o autor, esses retratos de família fornecem um local para se misturar as histórias diversas com as do realizador, e a história autobiográfica torna-se o foco das produções de autorretrato. Para ele, essa produção seria decorrente de uma limitação de representação ao mostrar simplesmente o eu, em que a família é substituída por forças externas que agem como formadoras desse eu, como Artes, Cinema, Política, Desemprego e outros. São filmes marcados pela subjetividade e uso da primeira pessoa.

Bernardet (2003), ao refletir sobre o narrador presente nesses filmes, cunha o termo “pessoa-personagem”. Para ele, não seriam apenas filmes que usam a primeira pessoa, mas filmes nos quais o cineasta se mescla com um personagem que é o protagonista:

Essas personagens obedecem a uma construção dramática. Os personagens têm objetivos, enfrentam obstáculos (que eles superam ou não superam), alcançam seus objetivos ou não, exatamente como nos filmes de ficção, e tudo isso organizado numa narrativa. Então, creio que podemos falar de uma vida pessoal que se molda conforme as regras

⁶Texto original: These family portraits often stand in a tension with an official past that may often be contested in various stories told by individuals. Through such tensions an autobiographical subject emerges, one that is far less concerned with solving a personal crisis and more concerned with constructing some reason or justification for who he or she is. The family and its history become the referential points for such an examination. (LANE, 2002, p.96).

de ficção. Ou de uma ficção que coopta a vida pessoal. (BERNARDET, 2005, p. 149)

Além disso, Bernardet ainda comenta que alguns filmes parecem acontecer devido a uma motivação, como uma espécie de gatilho. A partir dessa motivação que os filmes são realizados, o autor chama essas obras de filmes de busca, pois é a partir de algo que procuram que tudo acontece. O autor usa como exemplo os filmes *Passaporte Húngaro* (2002) e *33* (2003), filmes realizados a partir de motivações específicas, como no caso o desejo de fazer seu passaporte e todos os desdobramentos para atingir seu objetivo, no primeiro exemplo, e a busca por sua mãe biológica num prazo de 33 dias, o segundo exemplo. Assim, o trabalho parte da noção de ensaísmo no cinema documentário e como os mesmos lidam com a memória e os reflexos de determinado período. Tem-se observado um aumento de filmes ensaio que fazem esse movimento de recuperação da memória, seja em busca de um pai falecido, *Diário de uma busca* (2010), ou de um pai mudado pelas torturas sofridas, *Os dias com ele* (2013), e sobre gerações atravessadas pela ditadura: *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* (2019). Assim, este outro que fala seria um responsável por ajudar a trazer à tona narrativas que tentam se fazer esquecidas.

Memórias para que se possa dizer

Há um direito conhecido como “Direito ao Esquecimento”, no qual um indivíduo que tenha passado por algum episódio, em um momento determinado de sua vida, deseja que o fato não seja exposto ao público, seja um fato verdadeiro ou não. Embora não exista amparo legal no Brasil, diversas pessoas entram na justiça reivindicando este direito, para que seu caso não seja explorado.

É importante, então, relacionar a ideia do “Direito ao Esquecimento”, em alguma instância, às Políticas Públicas do Esquecimento, expostas e trabalhadas por Michel (2010) que datam desde 403 a.C., quando em um decreto em Atenas estipulava que era proibido evocar os sofrimentos da guerra civil, sob pena de maldições desencadeadas pelo

perjúrio. Todavia, ações como essa continuaram a acontecer, principalmente em contextos ditatoriais, nos quais há uma força para que seja esquecida, ou que não possa vir à tona as barbáries cometidas por quem detinha o poder naquele momento.

Como nos lembra Ansara (2012), em seu estudo acerca das Políticas de Memória *versus* Políticas do Esquecimento no contexto brasileiro,

as estratégias utilizadas pelo regime militar e ao longo de todo processo de democratização impuseram uma memória oficial que tentou levar ao esquecimento determinados eventos políticos, naturalizando, legitimando e normalizando o político, “cobrindo com um véu” os acontecimentos repressivos tendo gerado uma esfera de normalidade, a ponto de muitos brasileiros desconhecerem os fatos e efeitos da ditadura militar no Brasil. Tais estratégias são denominadas por nós políticas de esquecimento. (ANSARA, 2012, p.301)

Aparentemente, há uma evocação do direito ao esquecimento por parte de quem cometeu os atos mais bárbaros com o seu próprio povo, que jurou proteger. Não apenas uma tentativa de apagar, mas também de alterar fatos de acordo com a vontade de mascarar a realidade vivida.

Entretanto, Michel (2010) pontua que essas formas de esquecimento institucionalizados não são jamais irreversíveis: além de iniciativas advindas dos atores públicos em decorrência de mudanças de orientações políticas, os mesmos podem se converter em “empreendedores de memória”, como o caso ocorrido no Brasil no qual a Ex-Presidenta Dilma Rousseff, em 2011, cancelou, em última hora, a palestra “a contrarrevolução que salvou o Brasil”, que seria proferida por um General⁷. Como também, no mesmo ano, a instituição da Lei 12.528 de 18 de novembro

⁷<https://extra.globo.com/noticias/brasil/palestra-com-tema-contrarrevolucao-que-salvou-brasil-cancelada-por-ordem-do-comando-do-exercito-1471660.html>. Acesso em: 22 out. 2022.

de 2011, que determinava a criação da Comissão Nacional da Verdade, que tinha por objetivo investigar o desrespeito aos direitos humanos em um período que abrangia, desde 1946, até o fim da ditadura civil-militar no país. Há um aceno para que o que aconteceu possa ser exposto e que os fatos não sejam mascarados ou abrandados.

É necessário que se dê voz aos que sofreram esses atos, para que a narrativa hegemônica possa ser contestada por quem foi vítima das perseguições e atravessado por uma história dura que deixou marcas que se conservam em sua vida. Mas como poderia ser possível trazer esses discursos de pessoas que sofreram horrores que os deixaram em choque para que a história que é vendida como verdadeira seja questionada e os acontecimentos que foram escondidos percam o direito ao esquecimento?

A arte de narrar

Walter Benjamin (1996), em seu texto sobre o narrador, relata que “a experiência que passa de boca em boca é a fonte a que recorreram todos os narradores”. Além disso, ele ressalta que o narrador é também um homem que sabe dar conselhos, mas que, hoje em dia, soa como algo que parece já antiquado, pois, segundo Benjamin (1996), o narrador (o da tradição oral) não está mais presente entre nós. Isso se dá porque as ações de experiência, da experimentação, não estão mais em alta e já estamos privados da troca delas, que são efeitos da evolução da sociedade.

Benjamin diz que, embora o narrador nos soe familiar, ele não está presente entre nós em sua “eficácia viva” e que se encontra cada vez mais distante. Para o pensador, o motivo desse ocorrido é a baixa das ações de experiências, pois, para ele, é a partir das trocas de experiências que o narrar desabrocha. A partir das vivências da guerra, Benjamin mostra que os soldados voltavam mais pobres nas experiências comunicáveis, pois, como o autor pontuou,

Uma geração que ainda fora à escola num bonde
puxado por cavalos encontrou-se desabrigada,

numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e, debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões destruidoras, o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1996, Ed. do Kindle)

Havia um impasse, dessa maneira, na produção das trocas de experiências devido às afetações sofridas. Benjamin relata que o narrador retira o que conta a partir das experiências, das suas próprias e das relatadas por outros, que são por ele absorvidas e entregue a outros a partir da transformação entre as experiências. Para o autor, o que culmina na morte desse narrador oral, que trazia essas experiências que “perpassam de boca em boca” (BENJAMIN, 1996), foi o surgimento do romance e sua fundamentação, um processo solitário. Dessa maneira, vai sendo construído o desaparecimento do narrador que trabalha a partir da oralidade, o narrador primordial de Benjamin.

Fico te devendo uma carta sobre o Brasil (2019)

Jeanne Marie Gagnebin (2014), em seu livro *Limiar, aura e rememoração — Ensaios sobre Walter Benjamin*, trabalha sobre as estratégias extremas de esquecimento maciço em relação à ditadura militar brasileira, diferente do que ocorreu com a Argentina, seu país vizinho. Para a autora, um dos pontos que motivam essa visão de esquecimento é o fato do Brasil sempre ter possuído uma ideia de “País do Futuro”, no qual tudo é possível e restam diversos horizontes a serem descobertos, porém, colada a essa ideia, vem uma imagem de um país no qual as estruturas de poder não se alteram desde a colonização até as alianças praticadas pelo governo do então presidente Lula.

Trata-se do país de uma elite corrupta, de um povo resignado e submisso, tomado por um misto de alegria e ignorância; do país de diversos truques (o famoso jeitinho) e de expedientes sempre no limite da legalidade. Essa ideologia da *cordialidade* e

do *favor*, tão bem analisadas por Sérgio Buarque de Holanda e Roberto Schwarz, sustenta uma outra convicção: a de que não é necessário lembrar-se, porque de fato nada muda realmente, e também porque se deve sempre “olhar pra frente”. Por isso, os filhos ou os amigos dos desaparecidos durante a ditadura, que insistem em saber onde estão os corpos dos mortos e quem os matou, atrapalham: eles são rapidamente taxados de vingativos ou de ressentidos, notadamente pelos representantes das Forças Armadas. (GAGNEBIN, 2014, p.252)

A autora aponta que, recuperando Glenda Mezarobba⁸, o termo “vítima” não faz parte da legislação brasileira sobre os que desapareceram durante a ditadura. Os desaparecidos, que são as vítimas da tortura e de assassinatos, costumam ser nomeados como “atingidos”, segundo a autora. Continuando seu desdobramento, a autora pontua que essas sutilezas linguísticas remetem diretamente ao eixo da política de “reconciliação” que foi promovida pelos governos militares e defendida por diversos governos civis, pois, de acordo com a autora, essa lei

‘excluía os condenados por crimes de terrorismo, assalto, seqüestro e atentado pessoal, porém incluía os acusados de tortura, assassinato e desaparecimento durante o regime militar; uma lei que mantinha o encarceramento de vários militantes de esquerda, como aqueles que assaltaram um banco à mão armada, mas incluía, portanto anistiava, os militares ou policiais que torturaram, mataram e fizeram desaparecer os presos do regime, porque essas execuções são classificadas

⁸É doutora em ciência política pela Universidade de São Paulo (USP) e trabalha com a temática dos direitos humanos.

como ‘crimes conexos’ a crimes políticos. (GAGNEBIN, 2014, p. 253)

Gagnebin (2014) ainda traz o fato de ser o Brasil o único país da América do Sul em que os torturadores nunca foram julgados ou denunciados como tais, não houve um esforço de *mea culpa* por parte do Exército em não punir seus torturadores, o que configura que, embora a tortura seja rejeitada, ela continua a ser tolerada. E que, como não houve punidos em razão dessas práticas durante a ditadura, isso abre margem para a pressuposição da impunidade e a tortura segue na base da prática dos interrogatórios policiais.

Finalizando sua ideia, a autora pontua que o tratamento dado a essas violências e mortes, como meros acontecimentos, torna impossível uma elaboração coletiva da violência passada e presente, pois, dessa maneira, acaba reduzindo a memória acerca da ditadura a histórias pessoais. O que faz com que, em suas palavras, a possibilidade de construir uma memória social e coletiva de tal violência seja suprimida. Em *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* (2019), de Carol Benjamin, acompanhamos um filme que, logo de início traz um aviso: há documentos históricos do período ditatorial que são escondidos em uma espécie de caixa preta e não se sabe o seu conteúdo, assim como o pai da realizadora que, para a mesma, também é uma caixa preta, pois trancou o passado dentro de Si.

O pai da realizadora foi preso ilegalmente e torturado durante um período da ditadura, só conseguindo a liberdade devido a uma personagem essencial: Iramaya Benjamin, sua mãe. Passaram-se 36 anos entre o dia em que o pai da realizadora saiu da prisão e o primeiro depoimento público sobre o que havia sofrido, o que a narradora nos diz que só tinha acesso pela versão que sua avó lhe contava.

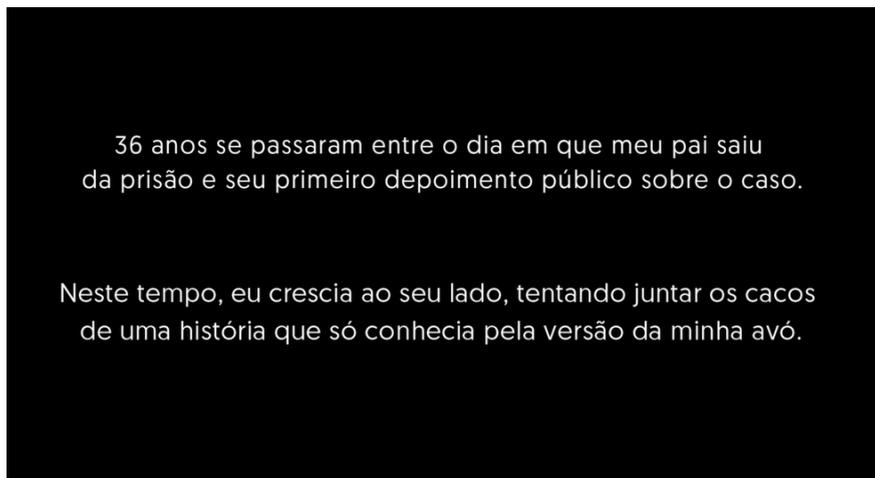
O filme é costurado por meio da voz *off* da narradora contando sobre sua ida a Estocolmo para tentar conhecer a história de seu pai, guardada por ele. Através da voz da narradora, em meio a depoimentos de personagens que foram atravessados pela história da família de Iramaya, somos expostos a uma série de imagens de arquivo, fotografias

e principalmente cartas, trocadas entre Iramaya e Marianne, uma sueca da Anistia Internacional que muito ajudou para que César, filho de Iramaya, fosse liberto.

A narração em voz *off* utilizada pela realizadora se afasta da voz *off* dos filmes documentários expositivos, devido a sua influência pela linguagem ensaística. É possível apontar que as narrações em *off* se aproximam da ideia de pensar em voz alta, defendida por Corrigan (2015), que é um papel que a voz *off* desempenha recorrentemente nos filmes ensaio, o de tecer comentários a partir de uma distância que dá a impressão de que temos acesso ao pensamento do narrador, trazendo um tom de reflexão, como se estivesse tentando entender, não sendo a pessoa detentora da verdade.

Em meio à busca do passado do pai, que tanto o afetou, somos apresentados à Iramaya, mãe de dois filhos exilados pela ditadura: Cid, o mais velho, por ter participado do sequestro do embaixador americano Charles Elbrick; e César, por ser muito inteligente, essa era a justificativa para manter um menor de idade preso. As leituras em *off* das cartas são costuradas em meio as fotos e preocupações latentes do que poderia acontecer com seu filho. Iramaya, por meio de sua

Figura 1: Cartela inicial



Fonte: Frame do filme Fico te devendo uma carta sobre o Brasil (2019)

MEMÓRIAS DE UM TEMPO SOMBRIO

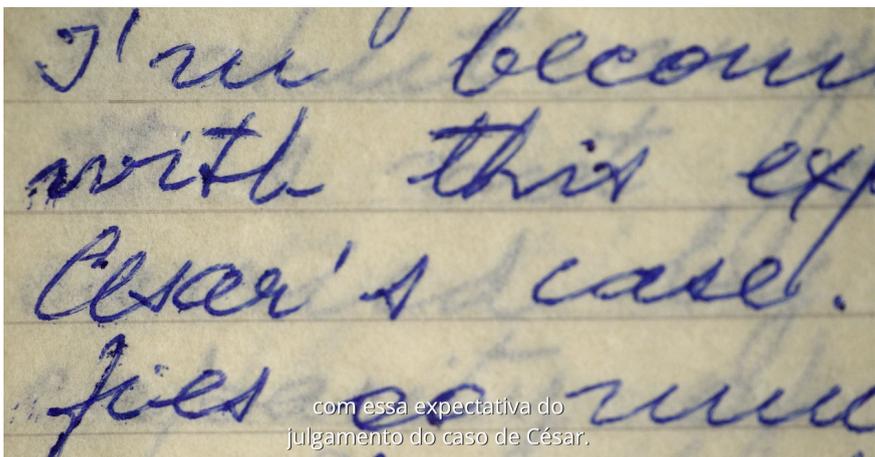
reconstituição através das memórias escritas, vai nos apresentando a essa realidade devastadora com que seu filho e diversos presos políticos conviviam.

Por meio de vozes de duas gerações, uma dona de casa que incansavelmente não queria que nada ficasse no esquecimento, e uma neta tentando entender o que o pai havia passado, o relato de torturas, prisões e um país hostil para quem não concordava com o rumo que tomava, são nos apresentados e a memória do que aconteceu, mas que não consegue ser tão bem verbalizada, vem à tona.

O sentido da urgência é feito por meio de palavras trocadas em cartas, tudo registrado como um documento histórico. Por meio da narrativa pessoal de uma mãe atravessada por um estado ditatorial em busca de seu filho a história vivenciada em um tempo sombrio é exposta, e é por meio dessa voz pessoal que temos acesso ao inimaginável, que durante muito tempo ficou sem som algum, o que tinha a urgência de ser alterado, pois, como a narradora nos diz,

Os silêncios são as borrachas da memória, selam pactos de esquecimento. Moram nos silêncios as raízes das grandes mágoas familiares, destruindo

Figura 2: Trecho da carta de Iramaya



Fonte: Frame do filme Fico te devendo uma carta sobre o Brasil (2019)

pontes entre as pessoas e seus afetos, entre os países e suas histórias. Sinto que precisamos agora juntar nossos caquinhos para retomarmos as rédeas do nosso poder de narrar. Abrir a caixa preta para contar as próprias histórias. Reconstruir as nossas memórias, recompor o nosso imaginário coletivo, para que o passado não assombre mais. Nem dentro de casa, nem fora dela.

Afinal, é necessário não se esquecer para que não aconteça novamente. É preciso que seja falado, que se perpetue na memória, mesmo na de quem não viveu, para que sempre esteja claro o horror a que gerações anteriores foram expostas, para que o que não é dito seja, enfim, falado.

Considerações Finais

A partir da realização de *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* (2019), um filme de busca motivado pelo desejo da realizadora em entender a história de seu pai, que só conhecia por intermédio de sua avó, há um movimento de recuperação do passado. Como ela deixa claro, seu pai demorou 36 anos para que falasse sobre o que havia sofrido, então, como seria possível que se falasse sobre algo tão traumatizante? A subjetividade presente no filme, característica do filme ensaio, possibilita que sejam apresentadas todas as afetações causadas pela experiência vivida na ditadura, que impactou não apenas o pai da realizadora, mas outras gerações, como sua mãe e sua filha. Em busca de entender seu pai, a realizadora vai se dando conta da história não contada.

Por meio de outro, a realizadora, vão se juntando os cacos, nas palavras dela, que compõem a história que não deseja ser lembrada. Por meio do uso da primeira pessoa, voz *off* e uso de imagens de arquivo, a linguagem ensaística vai compondo a obra em questão e costurando a memória, que parte do seu pai, porém fala da realidade de diversos brasileiros. Em um aceno à Gagnebin, é feita uma tentativa de burlar

as estratégias de esquecimento, para que a memória não seja esquecida e o que foi vivido não seja deixado de lado. É necessário expor.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. p. 15–45.
- ANSARA, Soraia. Políticas de Memória X Políticas do Esquecimento: possibilidades de desconstrução da matriz colonial. *Psicologia política*. v. 12, n. 24, p. 297–311. mai.–ago. 2012
- BENJAMIN, Walter. O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras Escolhidas I: magia, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996. p. 197–221.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003. 318 p.
- BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: Ensaios de Psicologia Social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- CORRIGAN, Timothy. *O Filme Ensaio — Desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Editora Papirus, 2015. 223 p.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Editora 34, 2018. 423 p.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Editora 34, 2018. 341 p.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração — Ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- LANE, Jim. *The autobiographical documentary in America*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2002, 262 p.
- LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em *off*. In: FREIRE FILHO, João, HERSCHMANN, Micael (Orgs.) *Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências*. Rio de Janeiro, Mauad, 2007. p. 143–157.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2008. 105 p.
- MICHEL, Johann. “Podemos falar de uma política do esquecimento?”. *Revista Memória em Rede*. Pelotas, v. 2, n. 3, ago.–nov. 2010
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaios*. São Paulo, Penguin, 2010.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Editora Papirus, 2016.

MEMÓRIAS DE UM TEMPO SOMBRIO

RASCAROLI, Laura. *How the essay films thinks*. Nova York: Oxford University Press, 2017.

RASCAROLI, Laura. *The Personal Camera — Subjective cinema and the essay film*. Londres: Wallflower Press, 2009, 226p.

RICHTER, Hans. El Ensayo filmico. Una nueva forma de película documental. In: WEINRICHTER, Antonio (Org.). *La forma que piensa: tentativas en torno al cineensayo*. Pamplona: Governo de Navarra, 2007. 215 p.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. “Documentário Moderno”. In MASCARELLO, Fernando. (orgs.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus Editora, 2012.

WEINRICHTER, Antonio (Org.). *La forma que piensa: tentativas em torno al cineensayo*. Pamplona: Governo de Navarra, 2007.

Stephanie da Silva Borges

6 O exílio do meu caro amigo: as dramaturgias francesas de Augusto Boal

De novo com a coluna ereta, que tal?
Juntar os cacos, ir à luta
Manter o rumo e a cadência
Desconjurar a ignorância, que tal?
Desmantelar a força bruta
Então, que tal puxar um samba?
Puxar um samba legal
Puxar um samba porreta
Depois de tanta mutreta
Depois de tanta cascata
Depois de tanta derrota
Depois de tanta demência
E uma dor filha da puta, que tal?
Puxar um samba
Que tal um samba?
Um samba

— Chico Buarque

Resumo: Este trabalho resulta de uma comunicação realizada no *I Simpósio de História, literatura e resistências — Narrativas de conflitos: historiografia e escritas em momentos de lutas*. O estudo apresenta aspectos da dramaturgia e da circulação da obra de Augusto Boal (1931–2009) — líder do Teatro de Arena — durante o seu exílio em Paris (ocorrido de 1978 a 1986, período da ditadura civil-militar no Brasil). Em particular, tenciona-se abordar peças suas escritas em língua francesa em paralelo aos processos sociais testemunhados pelo autor brasileiro.

Palavras-chave: Augusto Boal, exílio, Teatro do Oprimido, teatro brasileiro.

A pesquisa

A seleção de uma página do teatro brasileiro como tema desta pesquisa — ainda em desenvolvimento —, mais especificamente, a dramaturgia de Augusto Boal produzida na França em língua francesa, foi motivada por estudos já realizados na pesquisa de Mestrado em Literatura Brasileira¹, e, em consequência, pelo convívio experienciado com os textos do referido autor. Para o trabalho atual, entra-se em um universo que dialoga com a pesquisa anterior, mas que, ao mesmo tempo, abre um novo leque: as análises dramatúrgicas em desenvolvimento observam os grandes eixos temáticos desse teatro socialmente

¹Trabalho realizado entre 2017 e 2019, sob a orientação do Prof. Dr. João Roberto Faria, que tem como título *O teatro político brasileiro e as diferentes faces do seu engajamento*. Primeiramente, a dissertação nuança o conceito de engajamento, originalmente atrelado ao campo da esquerda; em seguida, debruça-se sobre duas perspectivas de teatro consideradas engajadas, mas também, antagônicas: o Teatro de Arena (através da peça *Arena Conta Zumbi*, de 1965, com autoria de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri) e o Teatro Oficina (por meio de *Roda Viva*, de 1968, peça de Chico Buarque montada pelo diretor da companhia, José Celso Martinez Corrêa). Desse modo, partindo da historiografia teatral, de um exame detido de ambas as peças, de suas respectivas montagens e de suas fortunas críticas, coloca-se lado a lado o caráter engajado dos dois grupos — considerados “antípodas” por Roberto Schwarz (1978). Finalmente, o que se tem é um embate entre a anarquia formal com descolonização do corpo e uma forma mais sistemática de teatro com dramaturgia de crítica racional.

arraigado e, no limite, a recepção crítica que proporcionou importantes trocas dentro do panorama cultural europeu da década de 1980.

Nesse sentido, os contatos com o teatro de Boal efetivam-se pela pluralidade de suas propostas, através tanto do que se refere ao estudo de textos dramáticos, montagens de espetáculos vanguardistas e teorias cênicas inovadoras, quanto pela posição instigadora e problematizadora que deve ser tomada ao se estudar tais elementos de um ponto de vista histórico. Ainda, é importante dizer que a opção por explorar essa etapa específica da obra do artista se deu em virtude da carência de materiais de referência, contribuindo, dessa forma, com o seu representativo legado (artístico e político), dotado de um especial extrapolar de limites. Portanto, além de compor os estudos a partir da análise de textos, teoria literária, história social e recepção crítica, mediações são necessárias, uma vez que não há uma gama relevante de pesquisas, com este viés, em torno do *corpus* escolhido.

Em resumo, a presente pesquisa tem como objetivo principal aprofundar os estudos sobre o teatro brasileiro, investigando um artista exilado que, na ocasião de estar em Paris como professor universitário, além de desenvolver o Teatro do Oprimido (em suas montagens e cursos pela Europa) e de conceber espetáculos teatrais traduzidos para o francês, também criou parte da sua obra escrita em território e língua francesa, chegando a fundar em Paris o Centro do Teatro do Oprimido, que existe até os dias de hoje. Por fim, pretende-se dar protagonismo às dramaturgias francesas de Boal levadas à cena, partindo-se dos textos para investigar as questões sociais que instigaram o autor naqueles anos, ou seja, pondo-os em paralelo ao momento sociopolítico testemunhado por ele na Europa.

Para esta análise, alguns objetos foram selecionados: primeiramente, o trabalho de Boal como um todo durante o exílio francês, ao qual ele se adaptou bem — depois de experiências melancólicas na Argentina e em Portugal —, visto que dispunha de uma grande circulação profissional e cultural, o que resultou na época mais produtiva do seu exílio; depois, os oito textos teatrais escritos em francês, que

representaram com excelência todo o experimentalismo desse período, fizeram o aproveitamento das técnicas do Teatro do Oprimido — com destaque para o Teatro Fórum — e deram a Boal a oportunidade de expor seu trabalho em outro lugar, tendo em vista a consagração da sua obra engajada no Brasil e a incursão em vários países, fosse como professor ou como diretor.

Portanto, partindo da relação entre forma literária e processo social, este trabalho adentra os universos cênicos de *Le nouveau badache est arrivé*, *Comme d'habitude*, *La cohérence*, *Le dragon jaune et la famille sourde*, *La surprise*, *L'anniversaire de la mère*, *L'ogre Méchant et le Marchand Couteau* e *On a tous les jours cent ans*, peças que, em sua maioria, tomaram como pretexto enredos cotidianos para evocar grandes preocupações sociais, ou, por vezes, questões importantes para determinados grupos — sempre à luz do que estava se passando no momento. Sobretudo, tem-se explorado os temas de discussão pública e as formas empregadas por Boal nesse diálogo com o povo — tão buscado pelo Teatro do Oprimido, o qual, neste caso, visava à consciência de uma plateia francófona, que apesar de não passar por um momento traumático como o do Brasil, também passava pelo seu processo de desopressão. Além disso, o respaldo crítico a respeito de linguagens e concepções cênica e textual e de questões vanguardistas pertinentes ao momento, tais como as inovações proporcionadas no palco pelos “motivos para se fazer teatro”, poderá ser igualmente contemplado.

Por último, vale lembrar que o material do *corpus* é inédito (sem notícia de publicação dos textos)². Logo, pretende-se produzir também uma transcrição, acompanhada de uma compilação traduzida das peças, algo que poderá compor o trabalho final e que tem sido realizado a fim de disponibilizar o material aos leitores brasileiros. Devido, talvez, à língua em que foram escritas, há pouco interesse, até o momento, em torno dessas peças, dentro do conjunto da obra de Boal.

²Deve-se salientar o diálogo deste trabalho com o Instituto Augusto Boal, na figura de Cecília Boal, que, frente à inexistência de publicações das peças estudadas, enviou-me os originais dos textos e colocou-me em contato com possíveis fontes de pesquisa.

O exilado

Ainda hoje, após a morte aos 78 anos, ocorrida em 2009, Boal pode ser considerado um dos homens de teatro mais conhecidos no mundo. É legítimo afirmar, conforme Magaldi (1984), que o desenvolvimento das teorias do Teatro do Oprimido e as realizações de Teatro Invisível, Teatro Fórum e outros trabalhos conduzidos por seu grupo francês deram a Boal um enorme êxito internacional, o qual muito se deve aos anos de exílio, mas sobretudo ao período francês. Depois de ter passado pela experiência de prisão e tortura, em 1971, ao todo, foram cerca de cinco anos na Argentina (país de sua esposa, Cecília Thumim Boal), dois em Portugal e oito na França — o exílio involuntário afastou o artista do Brasil por quinze anos.

O Teatro do Oprimido, a propósito, é uma sistematização de ideias teatrais e políticas, concebidas na prisão e no exílio, que tem o objetivo de difundir os meios de produção da arte. Pôr a cara e a voz do povo em cena era um desejo que Boal vinha fomentando desde o Teatro de Arena. O Teatro do Oprimido fez a popularização teatral se tornar acessível: o seu princípio básico é que o espectador se liberte dessa posição mais passiva e vire protagonista da ação teatral (e essa é a chamada “conquista dos meios de produção teatral pelo povo”); logo, ele poderá igualmente combater opressões na vida real, transformando o seu entorno social, uma vez que a arte não é isolada da vida (BOAL, 2013; BEZERRA, 2013). Consequentemente, com um forte caráter pedagógico, o Teatro do Oprimido desencadeou um projeto político:

O Teatro do Oprimido tornou-se meio de comunicação, linguagem. Pretendendo desenvolver as capacidades expressivas do povo, transformá-lo em criador, oferecendo-lhe, de uma só vez, o conhecimento de uma linguagem cotidiana e também de uma linguagem artística, Boal, partidário de uma cultura popular, reivindicava uma

arte teatral acessível a todos, profissionais ou não.
(BEZERRA, 2013, p. 101)

Com saldo positivo, o exílio na França foi algo inesperado na carreira de Boal. Aparentemente, em seu trabalho, não existe o tom triste típico de um ex-presos político, mas, em vez disso, a priorização constante de questões sociais, a vontade de mudança (ou balançada) do “estado das coisas” e até mesmo uma certa dose de humor — aliás, este foi um “exílio vivido sem amarras”, como denominou Clara de Andrade (2014), em um trabalho de referência a respeito do assunto.

Mudando-se de Lisboa para Paris em 1978, a convite do crítico Bernard Dort para ministrar aulas de Teatro do Oprimido na *Université Sorbonne-Nouvelle — Paris III* e lá se firmando, segundo o próprio Boal, ele seria um exilado privilegiado, já que a sua entrada em outros países da Europa (foram cerca de vinte e cinco) foi possibilitada exatamente pela carga horária reduzida do serviço acadêmico. Desse modo, ele pôde concentrar-se no oferecimento de cursos e oficinas sobre o seu próprio trabalho teatral e na criação de uma rede internacional de Teatro do Oprimido. Em 1979, seis meses depois da chegada a Paris, Boal fundou o CEDITADE (*Centre d'Études de Diffusion des Techniques Actives D'Expression*) e, em seguida, o CTO (*Centre du Théâtre de l'Opprimé*), que deram origem ao seu grupo francês. Além disso, foi na França que ele se dedicou ao descobrimento de novas técnicas do Teatro do Oprimido. Então, com a publicação do seu livro, o conhecido *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, em língua francesa, a fundação do seu centro de pesquisas e em função de conferências e espetáculos pela Europa, houve uma importante expansão do seu trabalho pelo continente europeu, chegando até à África e à Ásia (ANDRADE, 2014).

Portanto, ao fixar-se na França e atuar como professor universitário, o que lhe permitia ter um significativo tempo livre, conforme já mencionado, Boal pôde criar e dirigir vários espetáculos, penetrando culturalmente em outros países da Europa: data de 1979 a sua primeira montagem no recém-inaugurado CTO, *Murro em ponta de faca*, texto escrito (ainda em Portugal) e traduzido por ele mesmo; pouco depois,

em 1980, o diretor lançou o livro *Stop: c'est magique!*, cujo texto foi apresentado no *Théâtre du Soleil* e contou com uma boa recepção dos franceses. Boal ainda passou por Alemanha e Áustria, por exemplo, realizando espetáculos de textos seus e de outros autores (ANDRADE, 2014).

A fase do exílio vivida na França foi tão produtiva, de acordo com Andrade (2014), que ampliou os horizontes de Boal como artista, educador e diretor teatral, algo que resulta da sua própria adaptação enquanto exilado naquele país. Como dito anteriormente, foi a partir de Paris que ele difundiu as teorias e práticas do Teatro do Oprimido por toda a Europa (até mesmo chegando a outros continentes), sendo traduzido e lançado em diversos idiomas e divulgando a sua prática em vários territórios. O texto de Andrade (2018) dá a dimensão da importância do Teatro do Oprimido a partir de condições históricas e de aspectos metodológicos: a pesquisadora vê o cerceamento da liberdade de expressão no Brasil (com o acirramento da censura a partir de 1968, impedindo muitas práticas artísticas em território nacional), e também a prisão e o exílio de Boal (com a criação necessária das primeiras técnicas do método de teatro popular durante o exílio latino-americano, cercado por autoritarismos, e, logo, os fatores socioculturais franceses propícios à evolução do trabalho) como elementos determinantes para o desenvolvimento e a expansão internacional de um teatro hoje praticado globalmente, o Teatro do Oprimido.

Essa espécie de crescimento profissional, experimentada em exílio, parece ser um traço comum na trajetória de exilados. A historiadora Denise Rollemberg (*apud* ANDRADE, 2014) comenta essa contradição inerente ao exílio, porque, se a vivência de um exílio tende a carregar uma pessoa a um lugar de dor, sofrimento, separações, distância da terra e das pessoas queridas, ao mesmo tempo, pelo caminho contrário, tem potencial para levá-la a um espaço de liberdade e desenvolvimento pessoal: “[...] o exílio foi, simultaneamente, a eliminação e o afastamento das gerações 1964 e 1968, e a sua sobrevivência, o lugar da liberdade de pensamento e crítica, de aprendizado e enriquecimento, o lugar da

resistência e da metamorfose, a negação da negação.” (ROLLEMBERG, *apud* ANDRADE, 2014, p. 90).

Boal parece estar de acordo com as ideias da historiadora, propostas acima, pois, em uma entrevista para o jornal *Movimento*, analisada por Andrade (2014), o autor definiu o seu exílio da seguinte maneira: primeiramente, segundo ele, a experiência foi de muito trabalho, como havia sido a sua vida até então, com o adendo de haver a necessidade de falar cinco línguas, publicar seus escritos em nove idiomas (até aquele momento) e atuar em vinte e cinco países; em seguida, fazendo um balanço desses anos, o diretor relacionou a parte difícil do exílio a uma “eterna ausência”, garantindo, de forma dialética, que foi essa ausência que lhe trouxe certo conforto: “[...] nós, os ausentes, estamos sempre presentes nalgum lugar. E nesse lugar trabalhamos, produzimos, alguma coisa fazemos. Às vezes, pode até ser útil. É. Pois é.” (BOAL, *apud* ANDRADE, 2014, p. 90).

Por sua vez, na reportagem *Exilado não tem carta de chamada*, também apresentada por Andrade (2014), Boal destacou a importância de revistas e publicações que auxiliassem na comunicação entre exilados, além de mencionar a criação de uma “cultura da diáspora”, naquele momento, sendo de extrema importância a existência de textos que a transmitissem. No mesmo texto, mostra-se que dramaturgo pondera sobre o lado positivo de seu exílio e, em função do exercício de um ofício que lhe possibilitava diferentes funções (dramaturgo, professor, conferencista, diretor, escritor de livros), ele se definia como um “atípico” exilado. Sobre o período, uma de suas fases mais férteis como profissional de teatro, ele diz:

Meu caso é atípico. Tecnicamente eu sou um exilado, mas não me sinto como tal. Pelo menos não me sinto exilado a maior parte do tempo. Como a minha atividade é extremamente diversificada, tenho a maior facilidade em me adaptar a um novo país, a uma nova cultura. [...] Para mim, o exílio tem o seu lado horrível, como para todo

mundo, mas também tem o seu lado bom. De certa maneira, eu me “desentupi” com o exílio. Durante 15 anos, fui diretor artístico do Teatro de Arena de São Paulo, onde era também diretor administrativo, era um pouco de tudo. Mais de 70 por cento do meu tempo era gasto em atividades rotineiras, não artísticas, não criadoras. O fato de eu ter perdido o meu teatro, a minha casa, a minha cidade, o meu país, paradoxalmente me deixou mais livre, com mais tempo livre para escrever tudo aquilo que eu queria escrever mas não tinha tempo. E os livros foram saindo [...]. Nesse sentido foi bom. (BOAL, *apud* ANDRADE, 2014, p. 91)

Dessa maneira, exilado e com boas condições de trabalho, Boal pôde desenvolver formas teatrais (como as do seu novo sistema) com mais afinco, digamos assim, e aproveitar oportunidades. No limite, ele admitia não se sentir exilado, embora fosse impedido de retornar ao seu país, devido a entraves políticos concernentes ao período ditatorial (ANDRADE, 2014). Fato é que o artista não se enxergava como uma vítima ou alguém de luto pela democracia do Brasil, mas, antes, considerava-se uma espécie de soldado que tinha perdido uma batalha, encarando o período de exílio como uma pausa na guerra, a ser prontamente retomada no seu retorno ao país — enquanto isso, Boal continuava escutando o que os oprimidos de lá tinham a dizer.

É importante pontuar que Boal desejava expandir o seu arsenal de técnicas e formas, pois, em novo contexto, segundo Bezerra (2013) e Boal (1980), ele se deparou com formas de opressão até então desconhecidas e teve de mapear o povo, os problemas e as opressões do “primeiro mundo”: na América Latina, opressão significava automaticamente repressão, então, a reação estética do teatro dito engajado tinha como destinatária direta a ditadura, portanto, os temas de um Teatro Fórum se pautavam em opressões mais claras, imagens de um cotidiano social; na Europa, por sua vez, onde ditadura civil-militar era só notícia, o

terreno era muito diverso e a opressão mais “velada”, havendo igualmente temáticas sociais e psicológicas nos foros.

O desenvolvimento em múltiplas direções do teatro-foro na Europa determina, inevitavelmente, uma revisão de todos os conceitos, de todas as formas, estruturas, técnicas, métodos e processos. Tudo é reposto em questão.

Só não se pode repor em questão os princípios mesmos do *teatro do oprimido*, pois do contrário já não se estaria fazendo esse teatro... E esses princípios são a transformação do espectador em protagonista da ação teatral (primeiro) e (segundo), através dessa transformação, tentar modificar a sociedade, e não apenas interpretá-la. (BOAL, 1980, p. 140)

Além disso, a respeito do período europeu, Bezerra (2013) confirma que o diretor foi criticado por buscar parcerias junto ao “poder político e institucional” de países desenvolvidos (um agente opressor) e por supostamente tangenciar suas origens revolucionárias e militantes, cedendo à personalização de problemas sociais — o que pode ter acontecido, inclusive, nas peças analisadas, nas quais há temáticas públicas e privadas: “Ora, desenvolver um projeto que se pretendia popular em sociedades conhecidas geralmente como ‘individualistas’ foi, de certa maneira, servir aos interesses imperialistas.” (BEZERRA, 2013, p. 102). Porém, a pesquisadora atesta que esta é uma das tantas polémicas que o Teatro do Oprimido, tanto como instituição quanto como prática transformadora, teve de enfrentar.

Teatro Fórum e suas temáticas

Uma das intenções do presente trabalho tem sido observar a aplicação do Teatro-Foro, ou Teatro Fórum (grafia atualizada), já que a maioria

das peças escritas em língua francesa por Boal aparentemente foram pensadas e concebidas para esse formato (ou expressão cênica). Como foi dito, na França, o teatrólogo fortaleceu as técnicas do Teatro do Oprimido, sobretudo o Teatro Fórum, sistematizado em solo francês, mas nascido na periferia de Lima, no Peru (durante uma incursão de Boal pela América Latina, ainda durante o exílio argentino, quando ele participou de um projeto de alfabetização de adultos).

O Teatro Fórum, ou quarta forma de Teatro do Oprimido, segundo Boal (2000, p. 303), foi reinventado a partir desse trabalho no Peru, em 1973, ano decisivo para ele: “No Peru, vi a vida vibrante invadindo a cena cristalizada. Era a transgressão necessária à qualquer liberação! Com o Fórum, estruturou-se o Teatro do Oprimido”.

Sobre o Fórum, o autor dá a vez às perguntas:

O Fórum nasceu quando não consegui entender o que me dizia uma espectadora querendo que improvisássemos suas idéias, e eu a convidei a subir ao palco — fantástica transgressão! — e mostrar, ela própria, o que pensava. Convidei-a a *atuar* seus pensamentos, não só *falar*. Ela entrou em cena assumindo o personagem, dividindo-se em duas: ela e o personagem.

Nesse dia compreendi que não era apenas aquela mulher que eu não conseguia entender: não entendia ninguém, nunca. A palavra que se pronuncia não é nunca o que se escuta. Quando ela entrou em cena pude ver seu pensamento. *Fazer é a melhor maneira de dizer!* — José Martí, poeta cubano, herói da guerra contra a Espanha.

[...] Meu teatro seria, daí por diante, o teatro das perguntas. Sócrates, *Maiêutico*. Quem deveria responder seriam os *espect-atores!*

O Fórum me ensinou a arte de perguntar a boa pergunta! (BOAL, 2000, p. 298)

Para Boal (2013), é possível que o Teatro Fórum seja a forma de Teatro do Oprimido mais democrática e a mais conhecida e praticada no mundo, em função de ser muito completa e de dispor de todos os recursos de todas as formas teatrais exercidas, a estas adicionando um elemento primordial, os espectadores (então chamamos de *espectatores*): após uma breve preparação teórico-prática com o Coringa (mediador do jogo), há a apresentação e a reapresentação da peça, momento no qual os espectadores são convidados a entrar em cena e a atuar teatralmente, não utilizando somente palavras como linguagem, a fim de revelarem seus pensamentos, desejos e estratégias, o que pode indicar ao grupo social ao qual pertencem uma gama de alternativas possíveis, criadas por eles mesmos; dessa forma, o teatro proposto por Boal deveria ser um ensaio para a vida real, e não um fim em si mesmo.

A prática de Teatro Fórum era bem pragmática: a peça era apresentada de modo que o protagonista tomasse uma decisão equivocada, acabando no fracasso dos oprimidos; depois dessa encenação, os espectadores analisavam o momento de crise e propunham outros caminhos para novos desfechos, podendo, a partir da experiência no Peru, além de discutir o problema social abordado pelo enredo, invadir o espaço teatral na reapresentação e encenar a sua solução. Esse tipo de peça, às vezes chamada de “antimodelo”, como conferem Bezerra (2013) e Peixoto (1980), não deixa de ser uma fonte de prazer estético e de servir-se de recursos do bom teatro, versando sobre um tema único, a opressão, e apresentando dúvidas em vez de desfechos: geralmente curta, a peça deriva de improvisações e/ou de processos de criação coletiva e gira em torno das oposições entre opressores e oprimidos.

Até o momento, conforme foi possível notar nas pré-análises dos textos, o tema do desemprego se impõe em várias dessas peças, muito provavelmente em função de desdobramentos sociais associados a expressivas ondas de imigração ocorridas entre as décadas de 50 e 80 na França moderna (então em busca de mão de obra), com inúmeros

imigrantes, legais e clandestinos, vindos de países africanos, principalmente de ex-colônias francesas. O período abarcou os anos da convenção de entrada dos *pieds noirs*, a abertura francesa para o asilo político e a mudança de governo, que passou das mãos de Giscard d'Estaing para as do socialista François Mitterrand. No entanto, o sistema francês acabou sobrecarregado em termos de mercado de trabalho, pois o país não estava preparado para o grande número de novos habitantes — dentro desse cenário, imigrantes são mais vulneráveis ao desemprego e ao subtrabalho. Após diversas ondas de imigração consideráveis ocorridas no país, a xenofobia parece ser o sintoma social mais destacável no quadro atual. Quanto a isso, é possível, inclusive, questionar por quais razões a falta de perspectiva do ocidente não levou à consciência proletária, no geral — como possivelmente visava Boal —, mas a radicalismos religiosos (sobretudo relacionados a religiões muçulmanas), como pudemos testemunhar nos atos “terroristas” ocorridos na França de 2015, por exemplo.

Boal-Brecht

No que concerne ao tempo do exílio francês, o vínculo de Boal com o dramaturgo e teórico alemão Bertold Brecht dá uma sensação de ruptura, ou, no mínimo, de tensão. Isso é notável quando se atenta para o quanto Boal poderia estar fazendo o aproveitamento da fortuna crítica épica nessa fase de sua carreira.

Imprescindível e decisivo, em Brecht (1978, p. 84), para determinar a posição corporal, a entoação e a expressão fisionômica dos personagens, o conceito de *gestus social* é, segundo ele, “a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época”. Portanto, visto que a perspectiva teatral de Boal é crítica-social por origem, o termo conceitual de Brecht poderia constituir um indício do quanto o trabalho do teatrólogo brasileiro foi pragmático. Entretanto, a princípio, pode-se concluir que o *gestus social* não funciona exata e diretamente, se aplicado às peças estudadas. Como é notório, a relação Boal-Brecht é bem mais antiga, porém,

mais distanciada nos anos 1980: talvez não se possa colar o *gestus social* brechtiano ao Teatro Fórum, uma vez que, além de o conceito talvez funcionar melhor para o Teatro Imagem (uma técnica anterior de Teatro do Oprimido), o próprio Boal tratava de se descolar do épico, em *Stop: c'est magique!*. Para ele, Brecht não percebia o “caráter indissolúvel” de *ethos* e *dianoia* (ação e pensamento), ao passo que o diretor brasileiro vislumbrava um espectador não limitado ou oprimido em seu pensamento crítico (conforme ele, guiado pelo dramaturgo), ideia que o impulsionou a descartar a própria ideia habitual de espectador e visar a uma participação ativa (BOAL, 1980; PEIXOTO, 1980). Então, parece correto afirmar que a relação entre eles se situa, nesse tempo, na tensão sobre a libertação do espectador: pensamento *versus* pensamento e ação.

Além da “provocação” trazida por Boal em *Stop: c'est magique!* sobre o fato de Brecht ter limitado o espectador ao pensamento crítico, o dramaturgo também fala do estremecimento da sua ligação com o mestre alemão em sua biografia, *Hamlet e o filho do padeiro*. No livro, Boal (2000, p. 311) faz alusões à contrariedade de Brecht com relação à empatia, uma vez que este apregoava a separação entre ator e personagem; ainda, o diretor afirma categoricamente que, nos espetáculos brechtianos, tinha-se “a relação intransitiva entre palco e plateia”, ou seja, o palco pertencia a personagens e atores — propriedade do dramaturgo —, de modo que o espectador era passivamente levado a pensar de uma forma específica, expressa como a correta pelo dramaturgo. Desse modo, para Boal (2000), o dramaturgo era o único agente que tomava a palavra e, conseqüentemente, o poder, deixando o cidadão apenas com o papel da escuta — o autor chega a mencionar tentativas por parte de Brecht de praticar formas teatrais mais participativas, dinamizando a plateia, embora, no geral, o seu grande teatro não tenha derrubado a quarta parede, entre palco e plateia. Ao contrário disso, de acordo com Boal (2000, p. 312):

Não se deixar invadir pelos personagens é grande avanço. Não nos deixemos invadir. Mas... será só isso? Ator e personagens devem continuar domi-

nando o palco, seu território, enquanto eu permaneço imóvel na platéia?

Penso que não. Penso que podemos caminhar mais longe: invadir é preciso! O espectador deve, não apenas liberar sua consciência crítica, mas também seu corpo. Invadir a cena e transformar as imagens que ali se mostram.

O ato de transformar é transformador.

O espectador deve *encarnar* no Personagem, possuí-lo, tomar seu lugar: não para obedecê-lo, mas para guiá-lo, mostrar a vereda que julga certa — nisso será, democraticamente, contraposto às proposições dos outros espectadores, igualmente livres para a tomada da palavra!

Deve ensaiar, com sua cabeça e coração, estratégias e táticas de luta, formas de libertação.

Isso posto, o desejo de Boal (2000, p. 312) era que o espectador se assumisse ator, invadisse o espaço do palco e do personagem e sugerisse alternativas: “Essa invasão é transgressão simbólica. Simbólica de todas as transgressões que teremos que fazer para que nos libertemos de nossas opressões”. Nessa invasão, o espectador exerceria um “ato responsável”: ele existe em cena (a representação da realidade) e fora dela, e pratica um ato tanto na realidade social quanto na ficção, transformando-a e transformando-se (BOAL, 2000).

Intersecções

A partir de uma hipótese de investigação que propõe a relação fundamental entre literatura e sociedade, o presente trabalho emprega o método dialético, conforme já explicitado por Schwarz (1987, p. 129), para quem a ligação é, antes de tudo, obrigatória: “Em literatura, o básico da crítica marxista está na dialética de forma literária e processo

social. Trata-se de uma palavra de ordem fácil de lançar e difícil de cumprir”.

Tendo em mente o desejo de estudar a aplicação do Teatro Fórum — conforme foi adiantado, grande parte das oito peças escritas em francês foi criada para essa forma de Teatro do Oprimido —, a intenção é examinar o pragmatismo de Boal (como autor) por meio da forma: por exemplo, seja de maneira mais sutil ou mais direta, pode-se dizer que todas as peças selecionadas tocam na problemática da crise dos anos 80 em Paris, com o desemprego e a imigração, entre outros fatores, como marcas sociais da metrópole francesa (principalmente após a independência de ex-colônias). Logo, não é exagero dizer que, dessa maneira, o pragmatismo de Boal mostra-se atrelado a concepções de literatura já propagadas por Antonio Candido (2010).

Neste trabalho, aderir à tradição dialética de Candido é buscar, nas peças francesas de Boal, um princípio estrutural que componha a sua escrita e, ao mesmo tempo, uma dinâmica social, advinda da sociedade a partir da qual ele escreve. O método, do qual é fácil falar, mas que é difícil de fazer — como enfatizou Schwarz —, afinal, poderá orientar tanto a matéria social, decantada nas peças de Boal, quanto a própria prática de escrita do autor. Em suma, no romance abordado por Candido em seu estudo, ordem e desordem davam o tom, enquanto que, em Boal, será outra coisa — e este é o desafio: encontrar um princípio estrutural que seja constitutivo tanto da obra (no caso, as oito peças) quanto da matéria histórica formalizada nelas, ou seja, é um dever crítico buscar e esmiuçar a intuição adequada da dinâmica profunda (realidade social da época) nos textos.

Assim sendo, a partir da leitura cuidadosa dos textos, vê-se, entre eles, semelhanças linguísticas (afinal, é um brasileiro autodidata escrevendo em uma língua não muito simples), pontos de convergência estéticos (ainda que as técnicas do Teatro do Oprimido, e o Fórum, mais especificamente, estejam em desenvolvimento ali), e também, temáticas centrais — centrais no sentido de o autor estar falando do centro do capitalismo, mas como alguém que nota as interferências da periferia:

não é à toa que os assuntos mais comuns discutidos a partir das peças são o mundo do trabalho, a imigração e a emancipação feminina.

Por fim, levando em conta a ideia de que o teatro, como gênero, seria mais imediatamente responsivo ao processo histórico do que o romance, por exemplo, e fazendo o aproveitamento do método exposto, pode-se, como afirma Schwarz (1987, p. 143), “falar sem impropriedade na matéria social da forma literária e nas virtualidades do real que esta explora”. É importante dizer, também, que isso implica não apenas a realidade social francesa, mas igualmente a dinâmica do capitalismo internacional (tendo como pressupostas as relações centro-periferia), a partir da qual deve-se tomar sempre o cuidado de conferir se a experiência do autor brasileiro responde a dinâmicas sociais brasileiras, por consequência.

Próximos passos

Provavelmente em razão do idioma ou pelos motivos da escrita desse conjunto de peças — um material que serviu de base para expressões teatrais em desenvolvimento —, esse *corpus* tenha ganhado o tom de “nota de pé de página”. Por conta disso, talvez o que seja mais difícil precisar é a (estreita) recepção crítica dessas peças e, conseqüentemente, o caráter de intervenção pública acarretado por elas — não é fácil ter notícia disso, mas as notas de Boal em *Stop: c’est magique!* (livro de 1980, escrito no “calor da hora” sobre as primeiras experiências e desdobramentos do Teatro do Oprimido na Europa) nos dão algumas noções e diretrizes.

Desse modo, este trabalho também prevê entrevistas, que estão sendo preparadas — primeiramente com Cecília Boal e, posteriormente, com membros remanescentes do grupo francês — para esclarecer sobretudo no que concerne ao conjunto de peças — se haveria mais textos pertencentes ao período, ainda desconhecidos do grande público, e se todos foram pensados para Teatro Fórum — e quanto ao contexto de escrita e recepção dos textos — se estes foram compostos durante um fórum ou em oficinas preparatórias, se reúnem retalhos de exercícios, se há material crítico a respeito disso fora o do próprio Boal,

se a criação era primeiramente coletiva e Boal é quem dava a forma final (conforme a hipótese sugerida pela linguagem utilizada), entre outros questionamentos.

Por fim, o que é preciso destacar, já na fase atual da pesquisa, é o caráter de grupo na expansão do Teatro do Oprimido.

Referências bibliográficas

Textos dramáticos (corpus):

Le nouveau badache est arrivé

Comme d'habitude

La cohérence

Le dragon jaune et la famille sourde

La surprise

L'anniversaire de la mère

L'ogre Méchant et le Marchand Couteau

On a tous les jours cent ans.

(Peças cedidas pelo Instituto Augusto Boal.)

Demais referências:

ANDRADE, Clara. *O exílio de Augusto Boal: reflexões sobre um teatro sem fronteiras*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

ANDRADE, Clara de. O teatro sem fronteiras de Augusto Boal: censura, exílio e a internacionalização de um método. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 19, n. 33, p. 135–143, dez. 2018.

AUGUSTO BOAL E O TEATRO DO OPRIMIDO. Direção: Francis Hime, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LL3-Wc3o5Gg>. Acesso em: 30 nov. 2022.

BEZERRA, Antonia Pereira. Novas dimensões do Teatro-Fórum: arte e política no ambiente de trabalho da indústria. In: LIGIÉRO, Zeca; TURLE, Lico; ANDRADE, Clara de (org.) *Augusto Boal: arte, pedagogia e política*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013. p. 97–115.

BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

BOAL, Augusto. *Stop: c'est magique!* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1980.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

O EXÍLIO DO MEU CARO AMIGO

BORGES, Stephanie da Silva. *O teatro político brasileiro e as diferentes faces do seu engajamento*. 2019. 172 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-18112019--165045/pt-br.php>. Acesso em: 15 nov. 2022.

BRECHT, Bertold. *Estudos Sobre Teatro*. Tradução de Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010. p. 17–47.

INSTITUTO AUGUSTO BOAL. Disponível em: <http://augustoboal.com.br/>. Acesso em: 15 nov. 2022.

MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MEUS CAROS AMIGOS. Exposição. São Paulo: Sesc Vila Mariana, 2017.

PEIXOTO, Fernando. Contra o Teatro Autoritário e Manipulador. In: BOAL, Augusto. *Stop: c'est magique!* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1980. p. 15–18.

ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SANT'ANNA, Catarina. O riso na corda bamba: o humor na obra de Augusto Boal no exílio. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 19, n. 34, p. 153–169, jan./jun. 2017. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/40084/20950>. Acesso em: 30 nov. 2022.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política: de 1964 a 1969 — Alguns esquemas. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61–92.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 129–155.

Danielle Castro da Silva
Márcia Manir Miguel Feitosa

7 Onde a poesia resiste: lugar e identidade em *Na vertigem do dia*, de Ferreira Gullar

Resumo: Busca-se discutir de que maneira, na obra *Na Vertigem do Dia*, de Ferreira Gullar, o fazer poético pode manifestar a experiência do escritor relacionada à sua identidade como “ser-no-mundo”, a partir das leituras das paisagens literárias expressas em sua poética. Fundamenta-se no aporte teórico da teoria da literatura, a partir da fenomenologia, da Geografia Humanista Cultural e dos estudos de identidade (DARDEL, 2015; HOLZER, 2008; RELPH, 2014; TUAN, 2012, 2013; CANDAU, 2011; CÂNDIDO, 2010; HALL, 2006; HEIDEGGER, 2005; RICEUR, 1991; MERLEAU-PONTY, 1999). Visando a alcançar essa múltipla compreensão, parte-se de uma investigação bibliográfica de cunho qualitativo. Quando se trata do texto poético, tais aspectos entram num jogo de partilha oferecido pela linguagem não automatizada, que vai diferenciá-la dos textos considerados comuns. A poesia tem uma abertura especial conferida por sua grande possibilidade linguística de concretizar essas experiências a partir daquilo que estrutura o ser humano e seu olhar sobre o mundo. Busca-se compreender mais a fundo os elementos “autor-obra-leitor-mundo”. A poética gullariana, a partir da obra *Na vertigem do dia*, apresenta um Gullar de poética mais

madura, embora sem perder sua característica experimental, advindo de uma bagagem histórica pós-exílio, o que dá ao leitor uma vívida ideia de como sua identidade no espaço é híbrida e marcada por fissuras e reconstruções. De modo específico, intenta compreender, a partir da concepção da crítica literária e da geografia humanista cultural, estruturadas na fenomenologia, quais relações entre lugar e identidade se fazem presentes na poética gullariana, em *Na vertigem do dia*, verificando de que modo a poética de Ferreira Gullar manifesta seus sentidos de lugar e pertencimento, considerando o desalojamento desse sujeito a partir da sua experiência de pós-exilado, na obra destacada.

Palavras-chave: Poética, exiliância, geograficidade, Ferreira Gullar.

Gullar e a experiência poética

O que é a literatura? Há um esforço teórico, ao longo de muitos anos, desde a *Poética*, de Aristóteles, até os dias de hoje, em se estabelecer o que seria o literário. Desde entendimentos mais míticos, como os que acreditam numa compreensão quase sobrenatural dos escritores a respeito da vida, até correntes mais formalistas, preocupadas com a estrutura do texto, tem-se buscado compreender que tipo de texto é o literário em distinção a outras formas de escrita.

Não é pretensão deste artigo adentrar no debate sobre o que seja literatura. Independente da corrente teórica a que se filie sua interpretação, a literatura envolve quatro aspectos inarredáveis: um *autor*, sua *obra*, seus *leitores* e o *mundo* de que compartilham. Trata-se, portanto, de uma *experiência linguística* compartilhada dialeticamente entre esses elementos.

A partir dessa observação, analisar o poético, considerando que é um texto feito por um sujeito, que desenvolve relações significativas com e a partir do mundo em que vive, num constante movimento que se desdobra sobre seu lugar na história, seu olhar sobre o outro e sua identidade, é buscar compreender mais a fundo os elementos *autor-obra-leitor-mundo*. Tais elementos fazem parte de um liame que

constantemente se faz e se desfaz, como a trama de Penélope. Conforme o olhar de Cândido (2010, p. 84):

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sob as outras, e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é um produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo.

Ampliando a reflexão, a literatura, além de atuar no tempo, atua no espaço, em uma dinâmica que costura identidades e olhares sobre a vida e sobre o mundo. Se a poética é um tipo de texto que revela essas subjetividades, tais aspectos não podem nem devem ser ignorados.

A partir da década de 1950 surge, no cenário poético nacional, José de Ribamar Ferreira, que entre tantos “José de Ribamar” adotará, por corruptela do sobrenome materno, o nome de Ferreira Gullar, pelo que será conhecido não só no Brasil, como mundo afora. Gullar talvez seja um dos poetas que mais incansavelmente buscou compreender, por dentro, por fora e por experiência, essa relação dinâmica entre aquilo que se escreve, os limites da linguagem e o sentimento do ser humano diante do pasmo que se lhe oferece o “viver no mundo”.

Este estudo busca analisar de que maneira, na obra *Na vertigem do dia*, de Ferreira Gullar, o fazer poético pode manifestar a experiência do escritor relacionada à sua identidade como *ser-no-mundo*, a partir das nas paisagens literárias expressas em sua poética.

Para tanto, busca-se o aporte teórico da teoria da literatura, mais especificamente a partir da fenomenologia, da Geografia Humanista Cultural (a partir das categorias relativas à espacialidade, tais como

espaço, lugar, lugar-sem-lugaridade, topofilia e topofobia, entre outros), e dos estudos de identidade relacionada à condição exílica.

Para uma análise, nesses termos, é necessária uma abordagem a partir método fenomenológico, compreendido enquanto investigação de um fenômeno a partir da experiência do sujeito como um “ser-no-mundo” (DARDEL, 2015; HEIDEGGER, 2005; MERLEAU-PONTY, 1999). Em se tratando de uma proposta que busca analisar a criação poética em *Na vertigem do dia*, a partir da ideia de que Ferreira Gullar, ao viver experiências várias em paisagens distintas, tem em suas poesias a representação desse mundo vivido, a fenomenologia seria o método que mais se adequaria à compreensão dessas experiências.

Isto porque, para a fenomenologia, não há como se compreender a realidade sem a percepção de que se trata de um fenômeno, e seus sentidos só podem ser apreendidos a partir da confluência de várias perspectivas dos sujeitos em interação entre si e com o mundo.

O fenômeno poético deve ser, pois, compreendido a partir dessa intersubjetividade, não sendo visto isoladamente. A poesia aparece como um precipitado, uma representação daquilo que emerge do eu-lírico diante da sua compreensão no e sobre o mundo. Não há, desse modo, como torná-la mero objeto de estudos a ser dissecado, já que a própria condição do poeta de ser humano em um lugar com o qual estabelece relações afeta sua poesia.

Para Merleau-Ponty (1999, p.523), a expressão criadora é inseparável daquilo que é expresso. Não existiria análise alguma que a pudesse expor, a partir de uma linguagem, de maneira tão clara e inarredável que a tornasse mero objeto. Nesse sentido, Creswell (2014, p. 73) afirma que no método fenomenológico manifesta-se “A recusa da dicotomia sujeito-objeto. Esse tema flui naturalmente da intencionalidade da consciência. A realidade de um objeto só é percebida dentro do significado da experiência de um indivíduo”. Logo, o pesquisador deve ter em vista a obra em todo o seu contexto, para que possa perceber que aberturas podem ser alcançadas a partir o fenômeno literário em estudo. Segundo Souza (2018, p. 207):

Dessa maneira, o encontro entre quem pesquisa e a obra, acontece por meio de uma consciência historicamente situada. Isso quer dizer que o pesquisador ou pesquisadora será capaz de observar que sua leitura acontece de forma refratária e que aquilo que se mostra nela está muito associado a quem interpreta. Isso significa dizer que uma obra contém em si abertura para todas as interpretações já feitas sobre ela e as que ainda serão. A escrita cristaliza um quadro que poderá ser lido de diferentes formas, por meio de diferentes olhares.

Entender a produção poética de Ferreira Gullar é também, de certa forma, entender de que modo ele ressignifica suas experiências, considerando, pois, que suas percepções envolvem essa série de elementos mutáveis. Nesta pesquisa em específico, busca-se compreender de que modo essa ressignificação envolve sua identidade e a construção de olhares a partir de paisagens vivenciadas ao longo de sua trajetória poética.

A obra de Gullar é provocativa, nesses termos, tendo em vista ser um poeta maranhense contemporâneo que buscou com tanto afincamento não só criar poesias, mas entender o que acontecia no poético enquanto fenômeno, o que foi elemento decisivo para esta escolha acadêmica. *Na vertigem do dia*, por sua vez, é um livro que apresenta um Gullar de poética mais madura, embora sem perder sua característica experimental, advindo de uma bagagem histórica pós-exílio, o que dá ao leitor uma vívida ideia de como sua identidade no espaço é híbrida e marcada por fissuras e reconstruções.

“No ombro do planeta”: o lugar no poema

Conhecido por sua poesia germinada do *espanto*, como ele mesmo afirma, Ferreira Gullar, poeta maranhense nascido na Rua dos Prazeres, Centro de São Luís — MA, admirou o Brasil com sua busca por uma poesia original, que pudesse ir mais além na exploração dos limites

da linguagem (até mesmo, muitas vezes, tentando extrapolá-los), como se buscasse um espaço para seu fazer poético para além de todas as fronteiras.

Se a poética de Ferreira Gullar passa por várias fases e busca, em cada uma delas, realizar experimentações por meio da linguagem, motivadas pelo pasmo do autor diante da vida, da morte e do mundo, como analisar sua poética se não a partir de um olhar que busque compreender o processo de experiência materializado em seus poemas? Daí a opção por uma análise que alcance esse entendimento através da fenomenologia.

Na vertigem do dia é a primeira obra do autor publicada após *Poema Sujo* — considerado o retrato-denúncia de um poeta em sua condição de exílio. Publicada em 1980, trata-se, portanto, de uma obra de um momento em que Gullar já estaria de volta à sua pátria, porém, não sem refletir no seu fazer poético as vivências no exterior, em que esteve por alguns anos, compelido pela ditadura, suas memórias da cidade natal e mesmo suas impressões sobre o Brasil depois de seu regresso.

No entanto, não se trata de mera poesia em tom memorial, como se pode tentar, apressadamente, compreender. Em *Na vertigem do dia*, o signo representado pela primeira parte do título (“vertigem”) se faz sentir a todo momento como o *espanto* que engendra a poética. Um espanto que vem de um sujeito e da emergência da vida em torno de si, em seus lugares de memória e com os quais, de uma forma ou de outra, se relaciona ao longo da sua trajetória. Um homem que se inventa através da fabricação poética. Segundo o próprio Gullar:

É que essa maioria não tem noção de que vive num mundo inventado, de que a vida é inventada e de que os valores, que lhes parecem permanentes, também o são. Eles não foram ditados por nenhum ente divino, mas inventados pelos homens conforme suas necessidades e possibilidades. E também, conforme elas, podem ser mudados.

O homem é o único animal que se inventa e inventa o mundo em que vive. (2006, p. 79)

Essa representação do *mundo em que se vive* na obra em foco, por vezes, aparece como um lugar metafórico, (*Minha medida*), como o próprio espaço do poema (*Arte poética*), como uma marca das memórias da ditadura (*Subversiva*), como as lembranças alegres de carnavais cariocas, ainda que misturadas à miséria do povo (*Poema obsceno*), como uma cidade que pode estar em qualquer parte do mundo (*Bananas podres*), contrapondo o que se decompõe a espaços idílicos que remetem ao mar imenso e azul, passando pelo nordeste, até o espaço cotidiano de uma pequena quitanda. Passa por Pirapemas, Rua Miguel Couto, Buenos Aires, Rio de Janeiro, São Luís e pela Rua dos Prazeres, onde nasceu.

Para se ler o espaço no poético, antes, é necessário que se compreenda melhor o próprio fenômeno geográfico. A Geografia Humanista Cultural (GHC), vertente de base fenomenológica que, a partir dos estudos de Dardel, na década de 1950, busca compreender o mundo segundo a ideia de geograficidade, é a corrente teórica que dá base à leitura de paisagens literárias que se busca realizar a partir deste projeto.

Entendendo-se por geograficidade a compreensão do *ser-e-estar-no-mundo*, a ligação existencial entre o ser humano e a Terra: lugar, base e meio de sua realização (DARDEL, 2015, p.31), a perspectiva proposta pela GHC é a de “uma visão holística e unificadora da relação homem-natureza e uma crítica ao cientificismo e ao positivismo”, ao tentar “abranger a totalidade do ser — percepção, pensamento, símbolos e ação”. (HOLZER, 2008, p.140).

Com base nos estudos de Dardel (2015), Tuan (2012, 2013) e Relph (2014), percebe-se que as relações estabelecidas pelo ser humano com os ambientes que de sua vida fazem parte podem gerar sensações, a partir da forma como se dão suas experiências com e nesses espaços.

Uma dessas relações encontra-se na ideia de que a *lugaridade*, para Relph (2014), estaria nessa característica própria que um lugar tem de reunir qualidades, experiências e significados em nossa experiência

imediate, fundada nos aspectos constitutivos de lugar (autenticidade, encontro, sentido, raízes, interioridade), enquanto se apresenta a ideia de *lugar-sem-lugaridade* como sendo aqueles que possuem uma fraca ou inexistente capacidade de promover a reunião desses elementos.

“Lugar é uma pausa no movimento. [...] A pausa permite que uma localidade se torne o centro de reconhecido valor” (TUAN, 2013, p. 169). Com esses termos, Yi-Fu Tuan trata da categoria *lugar* relacionando-a com sua valoração pelo ser humano através dos sentimentos envolvidos no meio ambiente, o que o leva às noções de topofilia e topofobia.

Para o autor, *topofilia* seria, em sentido amplo, “todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente natural”, que difeririam entre si por sua intensidade, sutileza e modo de expressão. (TUAN, 2012, p. 136). Já em sentido contrário, a falta de afetividade que causa aversão, repulsa e desprezo por certos lugares seria denominada *topofobia*.

Outro valor relacionado ao espaço pode ser compreendido através das noções de *apinhamento* e *espaciosidade*, como noções antitéticas, sendo esta última relacionada à sensação de *estar livre*, com “poder e espaço suficientes em que atuar”, enquanto a primeira está relacionada à sensação de restrição, de limitação, causada pela interação com o espaço. (TUAN, 2013, p. 78).

Nenhuma dessas ideias foge à interação do ser humano no mundo como constituinte de valor e, portanto, de representação e simbologia. Os estudos do poético, a partir das paisagens literárias que se abrem às mais distintas leituras, encontram, pois, nesse olhar humanista compreendido pela geograficidade, base fundamental para se alcançar o entendimento de como lugar e sujeito expressam-se, em interação, como reveladores em suas identidades. Os textos literários, segundo Collot (2013, p. 52), “são portadores de ressonâncias subjetivas e de valores éticos e estéticos, e constroem, então, ao mesmo tempo que uma imagem do mundo, uma imagem do eu.” O poético acaba proporcionando uma ampliação dos sentidos da paisagem a partir das sugestões que ela mesma proporciona a quem se propõe adentrar nessa experiência.

“Deitado fora do ângulo”: poética e exílio

Em seu aspecto social, a obra de arte pode oferecer ainda, a partir das paisagens literárias, pistas sobre as relações identitárias, que envolvem as vivências do autor. A produção literária envolve o impulso de uma necessidade interior, a partir da escolha de certos temas e de certas formas, cuja síntese resultante age sobre o meio (CÂNDIDO, 2010, p. 31). Nesse sentido, a identidade revela-se a todo instante, seja como necessidade interior, seja como escolha temática, seja como olhar sobre a forma, seja como ação sobre o meio.

Segundo Hall, na Pós-modernidade, o impacto cultural sobre a identidade do sujeito estaria se reconfigurando, pelo fato de que “as velhas identidades que, por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como sujeito unificado”. (2006, p. 7)

Por consequência, a própria noção de *lugar*, antes tida como o que era “específico, concreto, conhecido, familiar, delimitado: o ponto de práticas sociais específicas que nos moldaram e nos formaram e com as quais nossas identidades estão estreitamente ligadas” (HALL, 2006, p. 72) vai se modificar, ainda mais com o fortalecimento de fenômenos migratórios. Essa modificação, no entanto, fortalece os lugares de memória, por se tratarem de referências de vida dos sujeitos em meio a tanta fragmentação. Afirma Candau (2011, p. 156): “Topofilias e toponímicas, a memória e a identidade se concentram em lugares, e em ‘lugares privilegiados’, quase sempre como um desafio ao tempo.”

As paisagens podem, portanto, contribuir para o fortalecimento dessas memórias que se compartilham. São fruto de vivências e, na literatura, podem, além de suscitar olhares sobre seus panoramas, através da linguagem simbólica, ser um registro de memória e afirmação de identidades. “Contrariamente aos não lugares, banalizados, funcionais e atemporais, os lugares ‘atravessam a memória viva’. São duráveis e carregados de história e memória”. (CANDAU, 2011, p. 157).

No caso de Gullar, enfrentava-se a realidade do exílio. Muito embora não se possa afirmar que se trata de um fenômeno identitário

relacionado à Pós-Modernidade, no sentido que Hall (2006) propõe, a vida do indivíduo que passou pelos movimentos pertencentes a essa condição carrega consigo várias tensões relacionadas à ideia de lugar, o que transparece no percurso de sua obra, revelando sua identidade relativa a essas paisagens como um sujeito que, inicialmente tendo de se esconder em seu país, é obrigado a se retirar de sua pátria e depois retornar, com todas as não conformações que advêm com esse retorno, bem como os interditos da vida anterior, como estrangeiro e, ainda mais, exilado. Afirma Volpe (2003, p.47):

Ao refletir sobre situações de exílio, e suas variantes — o insílio e o desexílio — sugere-se uma ênfase na dimensão espacial, no sentido de estar, atravessar, sair, voltar a lugares, cidades, países, fronteiras, pontes, assim como também, de forma metafórica, de atitudes, estados de espírito, visões de mundo, ideologias.

Essas situações que ensejam sentimentos se dão tanto no que diz respeito aos lugares pelos quais forçosamente se passa, quanto ao lugar de origem (seja do ponto de vista da saudade da pátria, fortalecida pela memória, seja do ponto de vista da tentativa de se readaptar, no seu retorno). Coadunando com essa visão do espectro de sentimentos desencadeados, Paiva compreende que tal situação envolve muitos fenômenos, que se refletem tanto na literatura de Gullar, objeto de seu estudo, quanto na sua vida (2017, p. 57):

Estar exilado compreende, na literatura e na vida, várias perdas: perda por morte de familiares e amigos, perda de *status*, perda de condições sociais, perda da honra, entre outras. Esses tipos de perda podem acontecer em fase anterior ao exílio. Além da vivência entre perdas, o exilado também vive em meio a carências e conquistas necessárias

à sobrevivência na nova casa. São importantes para a permanência no novo lugar as condições e a forma em que se dão o asilo e o acolhimento, dependentes do equilíbrio delicado entre a fragilidade daquele que chega e a sensibilidade daquele que recebe.

Dessa forma, essa condição não pode ser ignorada na produção poética, sobretudo quando a poesia é reveladora de íntima relação com a ideia de *lugar*, seja em situações em que esses lugares representem conforto, vínculo, seja em situações em que esses lugares expressam angústia, aversão ou até mesmo falta de vínculo, pois se tornam *fator de arte*.

Assim, é possível identificar a poética gullariana, numa análise posterior, como a de um sujeito contemporâneo, nos termos de Agamben (2009): aquele que percebe a luz no escuro, que se sente deslocado de seu próprio tempo e espaço e que, talvez mesmo por isso, tenha a condição de olhar para o “ser-e-estar-no-mundo” de outra maneira, empreendendo reflexões que de outra forma não existiriam. É importante destacar que para o autor, a compreensão sobre “sujeito contemporâneo” não reside no cronológico (na contemporaneidade, por assim dizer), mas nesse sentido do “sujeito fraturado”, o que pode acontecer em qualquer que seja o momento da humanidade. No entanto, rupturas como períodos ditatoriais são ainda mais passíveis de gerar esse tipo de condição.

O papel do poeta é resgatado por Agamben quando cita uma poesia de Osip Mandel’stam, intitulada de “O século”: “O poeta enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de recompor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra” (2009, p. 61). O sujeito contemporâneo usa sua escrita como urgência e vingança e o tempo presente é experimentado como um “encontro falho” (SCHOLLAMMER, 2009). Quando se fala em “vingança”, é interessante destacarmos o sentido etimológico da palavra, que vem de “vindicare”, representando aquilo que libera e clama e que, ao mesmo

tempo, tem a força do dizer. Portanto, olhar para o poema e perceber o que ele constitui, reconstitui ou estilhaça é olhar para esse sujeito contemporâneo e buscar compreender o que nele há de revelador sobre sua condição no mundo. Eis a morada da metáfora na poética do sujeito contemporâneo.

O fenômeno poético carrega consigo aquilo que Paul Ricœur destaca, no prefácio do Tomo I de *Tempo e Narrativa* (1994), como um dos atos de linguagem, junto com a narrativa: a metáfora. Para ele, o deslocamento de sentido promovido pelo enunciado metafórico é o que garante o caráter vivo da metáfora, que assim permanece pelo tempo em que se percebe a incongruência do sentido literal. Eis, portanto, a sua inovação. Por outro lado, também como ato de linguagem, a narrativa aparece como elemento que permite a síntese do heterogêneo, numa unidade temporal de ação total e completa, em virtude da intriga, que agencia os incidentes, unificando os imponderáveis da vida humana. É por essa síntese do heterogêneo que se pode dizer que se aproxima da metáfora da narrativa.

Assim, não há como separar totalmente a *mimesis* narrativa da redescritção metafórica. Afirma Ricœur (1994, p. 12): “O que se esboça, assim, é uma vasta esfera poética que inclui enunciado metafórico e discurso narrativo”. E para que serve essa esfera poética, que engloba o metafórico e o narrativo? Se para mais nada servir, serve para consagrar o tempo como próprio do humano: “O tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo: em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços de uma experiência temporal” (RICŒUR, 1994, p.12).

Não será objeto deste estudo analisar a discussão presente em *Tempo e Narrativa* sobre a dimensão temporal, de modo mais específico, mas é importante percebermos que, seja como for, a esfera poética é responsável por estabelecer o *quando* do *onde* que se grava no espírito, narrando as nossas experiências e esclarecendo o mundo para nós mesmos, seja enquanto leitores, seja enquanto seres que se utilizam da linguagem

poética para comunicar, ampliando a nossa visão ordinária e tornando o mundo inteligível (SANFELICE, 2014, p. 13).

A metáfora, como um dos atos de linguagem destacados por Ricœur, comporta duas funções: retórica e poética. Na dimensão da poética, envolve a *mímesis* e a *kátharsis* e seria uma estrutura criadora que, enquanto *mímesis*, manifesta o “ser-no-mundo”, ao mesmo passo que possibilita uma função ontológica importante, a de permitir a existência desse ser em toda a sua potencialidade, propiciando, portanto, uma “existência *viva*”:

Toda *mímesis*, mesmo criadora, sobretudo criadora, está no horizonte de um ser no mundo que ela torna manifesto na mesma medida em que ela eleva ao *mythos*. A verdade do imaginário, a potência de revelação ontológica da poesia, eis o que, de minha parte, vejo na *mímesis* de Aristóteles. É por ela que a *léxis* é enraizada e que os próprios desvios da metáfora pertencem à grande tarefa de dizer o que é. Mas a *mímesis* não significa apenas que todo discurso está no mundo. Ela não preserva apenas a função referencial do discurso poético. [...] Apresentar os homens “agindo” e todas as coisas “como em ato”, tal bem poderia ser a função ontológica do discurso metafórico. Nele, toda potencialidade adormecida de existência parece como eclodindo, toda capacidade latente de ação, como efetiva.

Expressão *viva* é o que diz a existência *viva*.
(RICŒUR, 2000, p. 74–75).

A transgressão do enunciado metafórico, que relaciona campos semânticos heterogêneos e logicamente incompatíveis, mediados pela imaginação, é o local de uma atribuição predicativa impertinente e, para Ricœur (1994, p.10), é assim que o novo surge pela linguagem. A inovação consiste na tensão de um conflito semântico produzido, que

nos exige, como leitores, um ajuste compreensivo. Buscando compreender a ideia dessa “metáfora viva” em Ricœur, Sanfelice aponta que desse conflito semântico inicial somos capazes de produzir imagens poéticas que animariam nossa experiência anterior e que essa experiência metafórica “precisa ser entendida à luz de uma concepção de linguagem fecunda e plena: ela tem um papel ontológico”. (2014, p. 34). Essa capacidade de produzir o “novo” na linguagem por meio da metáfora, através da mimesis, estabelece dois sentidos: um de referência à realidade e outro que a ultrapassa:

O engendrar do escritor quando realiza uma poesia, por exemplo, causa um efeito de ressonância que à primeira vista parece debilitar o sentido, como um devaneio. Nessa estratégia do discurso metafórico está contido o poder heurístico desdobrado pela ficção. A criação momentânea de sentido é o fenômeno característico da linguagem, e através desse fenômeno se alcança algo extralinguístico (SANFELICE, 2014, p. 13/14).

Entendendo a constituição ontológica que se dá pela metáfora, cabe o entendimento desse sujeito e desse mundo, a um só tempo retratados e criados pela experiência poética. No que diz respeito ao sujeito e suas identidades, Ricœur, em *O Si-mesmo como um Outro* (1991), apresenta a subjetividade na conta de uma dupla função que permite a sua singularidade: a “identidade-*idem*”, que se refere a uma identidade caracterizada pelas relações de “mesmidade”, de comparação pelas semelhanças e que indicaria a permanência no tempo, e a “identidade-*ipse*”, que implicaria mudança, alteridade e aquilo que caracteriza a peculiaridade de cada ser. A “ipseidade” seria o que permitiria ao próprio sujeito ver-se a *si-mesmo* semelhante a *um outro*, numa identificação de uma alteridade profunda. Assim, a “identidade-*ipse*” só existe por existir a possibilidade da “identidade-*idem*”:

Uma alteridade que não é — ou não é só — de comparação é sugerida pelo nosso título, uma alteridade tal que possa ser constitutiva da própria ipseidade. O *si-mesmo como um outro* sugere desde o começo que a ipseidade do si-mesmo implica a alteridade em um grau tão íntimo, que uma não se deixa pensar sem a outra, que uma passa bastante na outra, como diríamos na linguagem hegeliana. Ao “como” gostaríamos de ligar uma significação forte, não somente de uma comparação — si-mesmo semelhante a um outro —, mas na verdade de uma implicação: si mesmo considerado...outro (RICŒUR, 1991, p.14).

Desse modo, a identidade pessoal que permite a compreensão do sujeito como um ser único, com sua própria história e suas experiências específicas, só existiria a partir da mediação específica entre dois pólos: “[...] o pólo do caráter, em que *idem* e *ipse* tendem a coincidir, e o pólo da manutenção de si, em que a ipseidade liberta-se da mesmidade” (RICŒUR, 1991, p. 143). Aí aparece, novamente, o papel do literário: narrar, reconfigurando o ser:

Ricœur aponta que a questão da ipseidade do sujeito só aparece quando a história da vida é contada, isto é, o “quem” da ação é inapreensível conceitualmente e não pode ser adequadamente apresentado por mera listagem de qualidades, demandando uma narração capaz de singularizar o sujeito que, nesses termos, é pensado em termos próximos aos de um personagem (COSTA, 2020, p. 8).

De todo modo, trata-se de uma interpretação desses sujeitos e desse mundo, em vários sentidos, conforme as palavras do próprio Ricœur

(1991, p. 138): “Pareceria, portanto, plausível considerar válida a cadeia seguinte de asserções: a compreensão de si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros signos e símbolos, uma mediação privilegiada [...]”. Na poética é mais evidente o saltar de uma fusão entre o sujeito identificado na “mesmidade” e o sujeito como ser único, na “ipseidade”, numa dialética que abrange não só a voz que fala no poema, mas também aquele em quem chega, pela recepção, o fenômeno poético. Ambos se identificam constituindo-se poeticamente, no partilhar dessa experiência vivida no mundo. Passemos, pois, ao olhar sobre a voz gullariana e como ela se apresenta, nessa constituição poética, em *Na vertigem do dia*.

“É voz de gente – poema”

Na poética de Ferreira Gullar, em *Na vertigem do dia*, esses lampejos que entremeciam paisagens identitárias aparecem, muitas vezes, como forma de certo incômodo ou deslocamento do sujeito em um ambiente que não é seu, o ambiente exílico.

É importante perceber que Gullar, como exilado, vivia em uma situação precária, muitas vezes não contando com uma estabilidade política que lhe garantisse segurança nem nos locais onde se abrigou clandestinamente. Foi o caso de seu exílio em Buenos Aires, assim como aconteceu em outros países, devido ao histórico de golpes sucessivos na América Latina naquele período (GULLAR, 1998).

Sobre o signo do “espelho”, em uma poesia da obra analisada, chamada “O espelho do guarda-roupa”, fica ainda mais evidente que a ideia do espelho, para o poeta, não se traduz como identificação, pelo contrário. Mais nitidamente se apresenta o quarto como ambiente de apagamento do sujeito diante do mundo e o espelho como representação de *apinhamento*, causando uma sensação de não conseguir prosseguir, de limitação, de indigestão até (GULLAR, 2013, p. 37-39):

O espelho do guarda-roupa

Espelho espelho velho
alumiando
debaixo da vida.

Quantas manhãs e tardes
diante das janelas
viste se acenderem
e se apagarem
quando eu já não estava lá?

De noite
na escuridão do quarto
insinuavas
que teu corpo era de água

e te bebi
sem o saber te bebi e te trago
entalado
de um ombro a outro
dentro de mim
e dóis e ameaças
estalar

estilhaçar-se
com as tardes e as manhãs
que naquele tempo
atravessavam a rua
e se precipitavam em teu abismo claro

e raso

espelho
espelho velho
e por trás de meu rosto
o dia

ONDE A POESIA RESISTE

bracejava seus ramos verdes
sua iluminada primavera

II

Um homem
com um espelho (feito
um segundo esqueleto)
embutido no corpo
não pode
bruscamente voltar-se para trás
não pode
juntar nada do chão
e quando dorme
é como um acrobata
estendido sobre um relâmpago

Um homem com um espelho
enterrado no corpo
na verdade não dorme: reflete
um voo

Enfim, esse homem
não pode falar alto demais
porque os espelhos só guardam
(em seu abismo)
imagens sem barulho

III

Carregar um espelho
é mais desconforto que vantagem:
a gente se fere nele
e ele
não nos devolve mais do que a paisagem

Não nos devolve o que ele não reteve:
o vento nas copas
o ladrar dos cães
a conversa na sala
barulhos
sem os quais
não haveria tardes nem manhãs

Como o espelho dos contos infantis, que revelava à bruxa má as verdades, apesar de serem intragáveis, o espelho nessa poesia é revelador de uma condição igualmente desconfortável, mas tão intrínseca que se confunde com o próprio esqueleto do “eu” que fala. Enquanto a primeira parte do poema revela a sedução inicial do espelho (já que o exílio aparece como forma possível de viver, diante da impossibilidade de permanecer em seu local de origem), a segunda parte desnuda a realidade da condição de exilado, realidade essa da qual não se pode fugir e que traz tantos interditos que impossibilita a vida. Tudo o que ela representa está fora do alcance do “eu”, porque nada retém, em seu reflexo. O que inicialmente pareceria vantajoso, aparece, na terceira parte do poema, pois, como franca desvantagem.

O espelho é algo que alumia “debaixo da vida”. A vida acontece (no “lá fora”), ele a reflete em um nível inferior, mas ainda assim, é quem vê essa vida acontecer, o que não acontece com o eu-lírico. Ele já não estava lá, já não participava daquela vida. O reflexo oferecido pelo espelho durante a noite é dúbio, não traz a concretude do reflexo do dia, parece ser melífluo, assim que se insinua ao poeta como se fosse feito “de água”, de modo que, querendo participar da vida, resolve bebê-lo, mas acaba “entalado/de ombro a ombro”.

Qual o melhor momento, para alguém que necessita se esconder dos perigos de tentar participar da vida comum, se não a noite, com sua luz titubeante? Como exilado, talvez fosse a oportunidade que buscasse, mas não passaria de ilusão, já que esse movimento se mostra indigesto. Não há, pois, como viver com tranquilidade, numa ingestão segura da vida. O máximo que se consegue é acabar perturbado por algo que não

se pode deglutir. Olhar a vida acontecendo, mesmo de fora, mesmo de longe, e dela não poder participar, pode ser mortificante.

Essa condição de “entalado” pelo reflexo da vida (dos outros, vida da qual não pode participar) é o que traz a sensação de *apinhamento*, posto que restrito de ação nos espaços em que poderia atuar. É uma condição que já faz parte do seu próprio corpo de exilado (“feito/um segundo esqueleto”, “embutido no corpo”). A vida aparece como primavera, de dia, nunca diante de si, sempre de modo enviesado.

É o espelho que agora o constitui que o limita. A essa ideia, seguem-se muitas limitações reveladas pelo termo “não pode”, cuja análise sequencial já, por si, serviria a um outro estudo, pois revela muitas interdições que valem a pena serem examinadas: de movimentação repentina (“não pode/bruscamente voltar-se para trás”), de recuperação do que caiu — e está, portanto, num espaço inferior (“não pode/juntar nada do chão”), de fala (“não pode/falar alto demais”).

O que se é mais parece com uma morte, porque se trata de “Um homem com um espelho/enterrado no corpo”. Existindo, está sempre em risco, em desconforto, ferindo-se. E trata-se de um jugo desigual, porque esse fardo de carregar o espelho da vida lá fora dentro de si sequer tem alguma compensação. O que o espelho devolve não se parece com um *lugar*, com o qual se possa desenvolver uma relação topofílica. O que ele devolve é nada “mais do que a paisagem”, aí entendida como uma vida distante que não é a sua e que a ele não diz muito. São situações bem alheias, já que o próprio espelho não é capaz de reter a vida que reflete, nem os barulhos, que esses sim, denotam alguma existência possível: a dos não exilados, fazedores das tardes e das manhãs.

O que pode o poeta, diante de tantas interdições? O que ele tem é sua voz metafórica. Essa voz não é aquilo que se espera tradicionalmente de um poema, que o poeta louve a natureza, que fale de alegrias e de embalos musicais que perfumem a vida, mas é a voz que pode retratar aquilo que brilha e fere, aquilo que se consegue diante das dificuldades, a solidão desse poeta exilado: “É voz de gente — poema”. É o que se percebe em “A voz do poeta” (GULLAR, 2013, p.60)

A voz do poeta

Não é voz de passarinho
flauta do mato
viola

Não é voz de violão
clarinete pianola

É voz de gente
(na varanda? na janela?
na saudade? na prisão?)

É voz de gente — poema:
fogo logro solidão

A voz do poeta não cumpre o que se espera tradicionalmente de um poema: que ele seja cheio de lirismo e beleza, representados no poema pelos instrumentos musicais. A voz do poeta é “voz de gente”, tanto para falar de lugares que remetem a *espaciosidade* (“varanda”, “janela”), que se abrem para fora e que sugerem liberdade, quando para falar de lugares que geram *apinhamento* (“saudade”, que na condição de exílio não tem como se transformar em presença, e “prisão”, ainda mais restritiva).

Se é “voz de gente — poema”, outros serão os símbolos que aparecerão pela voz poética: o “fogo”, que brilha e consome a existência, o “logro” de conseguir, ao menos nesse espaço, ter voz, e a “solidão”, característica de quem vive a fratura do exílio. Em “Na vertigem do dia”, o lugar de existência mais estável para o poeta não é um lugar físico, dada a sua condição exílica. Se esse lugar não é físico, tem de ser ao menos metafórico e é identificado com o seu próprio corpo de poeta que, ainda sim, apresenta-se dividido entre o que há de racional e o que há de sonho e metáfora. É o que revela “Traduzir-se”:

Traduzir-se

Uma parte de mim
é todo mundo;
outra parte é ninguém:
fundo sem fundo.

Uma parte de mim
é multidão;
outra parte estranheza
e solidão.

Uma parte de mim
pesa, pondera;
outra parte
delira.

Uma parte de mim
almoça e janta;
outra parte
se espanta.

Uma parte de mim
é permanente;
outra parte
se sabe de repente.

Uma parte de mim
é só vertigem;
outra parte,
linguagem.

Traduzir uma parte
na outra parte
— que é uma questão
de vida ou morte —
será arte?

“Traduzir-se”, além de parecer buscar compreensão do poeta quanto a si mesmo, utiliza no título um processo que é constante na vida de quem não está em seu lugar de origem, que é a tradução. A tradução sempre tem dois lados, para dizer o mínimo, pois se depara com uma língua e sua mais aproximada correspondência com outra, porém, nunca numa identidade completa. Pode-se dizer que, como num espelho, a depender do ângulo de visão, há os distorcidos. A visão do espelho pode parecer idêntica, mas nunca o é, porque no mínimo revela um ponto de vista simetricamente oposto.

Nessa identidade permitida pela ideia de tradução, há duas partes que se completam e se opõem ao mesmo tempo. Nas duas primeiras estrofes, a dinâmica do exilado se apresenta, alguém que está no meio de vários outros, mas não encontra mais que a solidão e o sentimento de que falta ali um sustentáculo, uma base (“fundo sem fundo”).

Ainda assim, mantém o desenrolar da vida, o cotidiano, representando por “Uma parte de mim/almoça e janta”, na terceira estrofe. Por outro lado, “se espanta”. Em Gullar, o “espanto” diante do cotidiano é o que gera o poético — e tantas vezes esse seu processo criativo foi declarado em artigos, ensaios e entrevistas. E essa descoberta do espanto continua na estrofe seguinte, quando “se sabe de repente”. A catarse do poético está aí evidenciada.

Tudo isso, para o poeta, parece “só vertigem”, mas a maneira como ele sabe resistir e existir é através da linguagem, traduzida na outra ponta dessa vertigem. Percebe-se que toda a sua existência, no poema, parece vir de uma parte que se traduz em outra (relembrando que essa tradução tem distorções e se estabelece em opostos que se comunicam), é a vida real se traduzindo em poético, em metáfora. E isto é uma questão, para o eu-lírico, de vida ou morte, pois é nesse lugar metafórico que consegue constituir sua existência, diante das intempéries da vida. É esse o seu lugar de possibilidade mais concreta.

Resta, pois, a pergunta final: “Traduzir uma parte/na outra parte/ — que é uma questão/de vida ou morte —/será arte?”. É a arte que permite a vida? O lugar do poema se afigura como o seu ambiente mais

topofílico e a pergunta é o resumo de uma vida inteira de experiências poéticas, visto que Gullar perseguiu ao longo de sua obra entender por todos os cantos o que constitui essa arte, bem como seus limites, como que iluminando e tateando aquilo que seria a casa do seu “ser-no-mundo”.

É interessante observar também a repercussão fonética que causa a pergunta “será arte?”, que se pronunciada com o “é” aberto (muito característico do nordeste, que também aparece muitas vezes na obra com um sentido idílico e topofílico, como em “Bananas Podres”) deixa clara a questão sobre o que é arte, mas se pronunciada com o “é” fechado (mais característico do sudeste brasileiro), permite imaginar uma outra configuração para quem ouve (“ser a arte?”), que suscitaria uma demanda existencial. Onde é a morada do poeta, o lugar em que ele consegue existir, com maior estabilidade, se não na própria arte poética? Eis o que Gullar nos leva a pensar sobre a tradução de sua existência no mundo.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2010.
- CRESWELL, Jhon W. *Investigação qualitativa e projeto de pesquisa: escolhendo entre cinco abordagens*. Porto Alegre: Penso, 2014.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- CANDAU, Joël. O jogo social da memória e da identidade. In: *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.
- DARDEL, Eric. *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- GULLAR, Ferreira. *Na vertigem do dia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- GULLAR, Ferreira. *Rabo de Foguete: os anos de exílio*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

ONDE A POESIA RESISTE

- GULLAR, Ferreira. *Resmungos*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Parte I. Petrópolis: Vozes, 2005.
- HOLZER, Werther. *O conceito de lugar na Geografia Cultural Humanista: uma contribuição para a geografia contemporânea*. In: GEOgraphia, 5(10). 2008 Disponível em: <https://doi.org/10.22409/GEOgraphia2003.v5i10.a13458>. Acesso em: 19.out.2021.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- PAIVA, Marcélia Guimarães. *O poema como morada: exílio em Ferreira Gullar*. Belo Horizonte: Tese (Doutorado) — Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. 2017. Disponível em: http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_PaivaMG_1.pdf. Acesso em: 28. set. 2022.
- RELPH, Edward. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de lugar. Trad.: Eduardo Marandola Jr. In: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. *Qual o espaço do lugar?: geografia, epistemologia, fenomenologia*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- RICEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2000.
- RICEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Trad.: Lucy Moreira Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1991.
- RICEUR, Paul, *Tempo e Narrativa*. Tomo I. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 9–19.
- TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Londrina: Eduel, 2013.
- TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Londrina: Eduel, 2012.
- VOLPE, Miriam Lúcia. Geografias de exílio: Mario Benedetti, um intelectual latino-americano. In: *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 27, n. 3, 2003. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3566>. Acesso em: 20. set. 2022.
- SANFELICE, Vinicius Oliveira. *Metáfora e imaginação poética em Paul Ricœur*. Santa Maria, RS: Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal de Santa Maria, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufsm>.

ONDE A POESIA RESISTE

[br/bitstream/handle/1/9129/SANFELICE%2C%20VINICIUS%20OLIVEIRA.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.uva.br/bitstream/handle/1/9129/SANFELICE%2C%20VINICIUS%20OLIVEIRA.pdf?sequence=1&isAllowed=y) . Acesso em: 01. abr. 2023.

SOUZA, Pedro Thiago Santos de. Fenomenologia-hermenêutica como método de pesquisa em literatura. *In*: NASCIMENTO, Cássia Maria Bezerra do. (org) *et al.* *Metodologia da pesquisa em estudos literários*. Manaus: FUA, 2018.

Sabrina Ferraz Fraccari

8 Quem sabe teria sido diferente se...: considerações sobre o trauma, a culpa e a necessidade da escrita em *K. Relato de uma busca* e *Os visitantes*, de Bernardo Kucinski

Resumo: Este artigo objetiva refletir sobre o trauma, a culpa do sobrevivente e a necessidade da escrita nas obras *K. Relato de uma busca* (2011) e *Os visitantes* (2016), do escritor e jornalista brasileiro Bernardo Kucinski. Nossos focos de análise serão a personagem K. e também Kucinski enquanto autor, projetado pela e na narrativa, e a culpa que carregam diante da impossibilidade de ação frente à tragédia, isto é, o desaparecimento de Ana Rosa, filha de K. e irmã de Kucinski, ocorrido em 1974, durante a ditadura civil-militar brasileira. Tal sensação de culpa e impotência que, cabe esclarecer, impõe-se como consequência do próprio período ditatorial. O corpo de Ana Rosa nunca foi encontrado, permanecendo seu desaparecimento sem uma resposta por parte das autoridades, uma vez que o próprio relatório da Comissão Nacional

da Verdade — instituída para investigar os desaparecimentos ocorridos durante a ditadura — afirma ser a irmã de Kucinski ainda considerada desaparecida. Diante disso, as narrativas de *K. Relato de uma busca* e *Os visitantes* reverberam um sentimento de culpa, o qual manifesta-se, na personagem K., pelos sonhos traumáticos e pela impossibilidade da escrita, enquanto em Kucinski tal culpa se manifesta pela necessidade da escrita. Como resultado de nossas reflexões, entendemos o trauma e a culpa do sobrevivente como elementos centrais na trajetória de K., pois, ao mesmo tempo em que o obrigam a seguir buscando informações sobre Ana Rosa para escapar do passado, o impedem de narrar, uma vez que a narração se apresenta como outra forma de os sobreviventes renascerem. Nesse sentido, a missão de narrar passa então, simbolicamente, ao filho (Kucinski), cuja culpa impulsiona à escrita e à narração, e produz, desta forma, uma obra que se projeta na coletividade e ecoa vozes por décadas caladas.

Palavras-chave: trauma, testemunho, ditadura civil-militar brasileira.

Considerações iniciais

“Pronto, estava instalada a tragédia. O que fazer? Os dois filhos, longe, no exterior. A segunda esposa, uma inútil. As amigas da universidade em pânico. O velho sentiu-se esmagado. O corpo fraco, vazio, como se fosse desabar. A mente em estupor. De repente, tudo perdia sentido. Um fato único impunha-se, cancelando o que dele não fosse parte; fazendo tudo o mais obsoleto. O fato concreto de sua filha querida estar sumida há onze dias, talvez mais. Sentiu-se muito só.”

— Bernardo Kucinski

A epígrafe escolhida para este artigo foi retirada do capítulo “Sorvedouro de pessoas”, do livro *K. Relato de uma busca*, do escritor brasileiro

Bernardo Kucinski, publicado originalmente em 2011. Nela, encontramos o protagonista da obra, K., tomando consciência do desaparecimento da filha que, embora não nomeada durante a narrativa, sabemos ser Ana Rosa, ocorrido durante a ditadura civil-militar brasileira¹ (1964–1985). K. percebe que, dali em diante, sua própria existência seria reduzida à busca solitária pela filha: sua família não poderia ajudá-lo e muito menos o Estado — normalmente acionado quando alguém some repentinamente —, pois este era responsável pelo desaparecimento da moça, embora lutasse para esconder isso. Desta forma, K. enfrenta uma jornada perigosa para guardar esperanças de encontrar a filha ou, pelo menos, ter alguma certeza acerca das condições de seu desaparecimento e de sua — possível — morte.

A personagem precisa lidar ainda com o trauma e suas implicações, tais como a culpa por ter sobrevivido enquanto Ana Rosa, provavelmente, não. É essa culpa que o faz seguir a jornada em busca da filha, mesmo quando parece não haver mais esperanças. Contudo, o mesmo sentimento de culpa também dificulta a narração e, inclusive, impede K. de narrar, o que o faz passar, simbolicamente, essa missão ao filho (Kucinski). Assim, o principal objetivo deste artigo consiste em refletir sobre o trauma e suas implicações para a personagem K. e também para Kucinski, entendido enquanto autor projetado pela e na narrativa. Em nossa reflexão, serão consideradas questões como a culpa do sobrevivente e os sonhos traumáticos, bem como a necessidade da escrita como uma forma de lidar com o acontecimento trágico. Para isso, além de *K. Relato de uma busca*, teremos como objeto de estudo o livro *Os visitantes*, também escrito por Kucinski e publicado em 2016, no qual o

¹Embora não haja consenso, na historiografia, sobre o uso mais adequado do termo, neste artigo, optamos por empregar a denominação ditadura civil-militar para nos referirmos ao período em questão. Em nossa leitura, o termo “civil-militar” indica que o golpe de 1964 não foi uma ação apenas das Forças Armadas, mas encontrou apoio em setores da sociedade civil que, inclusive, participaram da condução do processo político pós-1964 (MELO, 2012). O debate sobre o termo, no entanto, encontra-se aberto, e cabe salientar que estudiosos como o professor Marcos Napolitano, por exemplo, afirmam que a ditadura foi se militarizando cada vez mais com o passar dos anos.

autor revisita algumas das personagens e narrativas da obra lançada em 2011, atualizando e rediscutindo determinados pontos.

Assim, em um primeiro momento, discutiremos questões ligadas ao trauma, aos sonhos traumáticos e à culpa do sobrevivente, considerando especialmente a personagem K. e o narrador de *K. Relato de uma busca* e *Os visitantes*. Nas seções seguintes, interessa-nos refletir acerca da impossibilidade da escrita e da narração por parte de K. contraposta à necessidade destacada por Kucinski. Em nosso artigo, tomaremos como base teórica os trabalhos de Sigmund Freud (2014; 2018), Paulo Endo (2000), Márcio Seligmann-Silva (2000; 2005; 2008), Janaína Teles (2011) e Sandra Kalinoski (2020).

Trauma, sonhos traumáticos e a culpa dos sobreviventes

Bernardo Kucinski, jornalista e escritor, é irmão de Ana Rosa Kucinski/Ana Rosa Silva², a filha pela qual a personagem K. procura em *K. Relato de uma busca*. Ana Rosa, professora do departamento de Química da Universidade de São Paulo (USP), e seu esposo, Wilson Silva, eram militantes alinhados politicamente à esquerda, atuando junto à Ação Libertadora Nacional (ALN). Ambos desapareceram no dia 22 de abril de 1974, quando foram presos por agentes do Estado durante a Ditadura Civil-Militar brasileira. Segundo o relatório final elaborado pela Comissão Nacional da Verdade (CNV), datado de 2014, o Estado se negou por diversas vezes a prestar qualquer informação sobre o desaparecimento do casal e, quando apresentou esclarecimentos, trouxe versões diferentes umas das outras, ora negando as prisões e acusando ambos de serem “terroristas foragidos”, ora tratando-os apenas como desaparecidos (BRASIL, 2014a).

O relatório também apresenta a versão do próprio Kucinski acerca do desaparecimento da irmã e do cunhado. O jornalista, em seu depoi-

²No relatório final da Comissão Nacional da Verdade (2014), Ana Rosa aparece tanto com o sobrenome de solteira quanto com o de casada, a pedido de seu irmão, Bernardo Kucinski. Por isso, neste artigo, optamos por registrar Ana Rosa Kucinski/Ana Rosa Silva, assim como no relatório, em respeito à solicitação de Bernardo Kucinski.

mento, nomeia os agentes do Estado responsáveis pela prisão e transporte de Ana Rosa e Wilson para a cidade de Petrópolis (RJ), e relata as informações desencontradas recebidas por ele durante o tempo em que buscava por notícias da irmã. Há, ainda, depoimentos confusos de militares e policiais que apresentam versões diferentes, contradizendo afirmações anteriores. Por fim, o relatório traz a conclusão da CNV sobre o desaparecimento de Ana Rosa Kucinski/Ana Rosa Silva:

diante das investigações realizadas, conclui-se que Ana Rosa Kucinski/Ana Rosa Silva desapareceu em 22 de abril de 1974, em contexto de sistemáticas violações de direitos humanos promovidas pela ditadura militar, implantada no país a partir de abril de 1964. Recomenda-se a continuidade das investigações sobre as circunstâncias do caso, para a localização de seus restos mortais e identificação e responsabilização dos demais agentes envolvidos. (BRASIL, 2014a, p. 1652)

O relatório, portanto, permaneceu inconclusivo, pois as versões conflitantes apresentadas pelos depoentes acerca dos desaparecimentos de Ana Rosa e Wilson, bem como a não identificação de qualquer evidência capaz de atestar a morte de ambos, impediram a formação de uma versão, digamos, oficial capaz de lançar luz sobre os mistérios que cercam o desaparecimento do casal. Assim, quando, em *K. Relato de uma busca*, especificamente no capítulo “As cartas à destinatária inexistente”, o narrador comenta sobre as cartas remetidas à Ana Rosa pelo banco e entregues pelos Correios, percebemos que o sistema — como denominado pelo narrador — ignora completamente o desaparecimento da destinatária:

[...] me pergunto: como é possível enviar reiteradamente cartas a quem inexistente há mais de três décadas? Sei que não há má-fé. Correio e

banco ignoram que a destinatária já não existe; o remetente não se esconde, ao contrário, revela-se orgulhoso em vistoso logotipo. Ele é a síntese do sistema, o banco, da solidez fingida em mármore; o banco que não negocia com rostos e pessoas e sim com listagens de computador. (KUCINSKI, 2014, p. 09)

O sistema, representado, neste caso, pelo banco, e seu interesse em encantar a destinatária com a oferta de um cartão de crédito sem anuidade e capaz de acumular milhas que podem ser usadas para usufruir de salas vip em aeroportos, trata-a como alguém ainda vivo e, portanto, inserido na dinâmica capitalista que orienta as trajetórias dos indivíduos. Ignora-se, dessa forma, o fato de a destinatária estar há mais de 40 anos desaparecida em razão da ação de agentes do Estado, nunca responsabilizados.

Contudo, ao mesmo tempo em que as cartas ilustram o fato de o sistema ignorar a inexistência de Ana Rosa, elas têm uma implicação direta na vida individual do narrador deste capítulo, em específico (em virtude da variação na fonte da letra do livro impresso e o emprego da primeira pessoa do singular, consideramos a hipótese de o narrador do capítulo em questão ser Kucinski projetado pela narrativa). As cartas impedem que a memória de Ana Rosa descance na memória do narrador, pois o fazem rememorar os sentimentos conflitantes nos quais o desaparecimento da irmã está envolto:

é como se as cartas tivessem a intenção oculta de impedir que sua memória na nossa memória descance; como se além de nos haverem negado a terapia do luto, pela supressão do seu corpo morto, o carteiro fosse um Dybbuk, sua alma em desassossego, a nos apontar culpas e omissões. Como se além da morte desnecessária quisessem estragar a vida necessária, esta que não cessa e que

nos demandam nossos filhos e netos. (KUCINSKI, 2014, p. 10)

O narrador chama a atenção para o descaso com que são tratadas tanto as vítimas do regime militar, quanto as famílias destas: enquanto a vida segue, e o banco, um dos principais símbolos do capitalismo e seu fetiche pelo progresso a qualquer custo, tenta conseguir uma nova cliente, ele precisa conviver com a dor da perda, a impossibilidade do luto e a culpa que carrega diante da impossibilidade de ação frente à tragédia, isto é, o desaparecimento de Ana Rosa, filha de K. e irmã de Kucinski, ocorrido em 1974, durante a Ditadura Civil-Militar brasileira. Essa sensação de culpa e impotência, salienta-se, é uma consequência do próprio período ditatorial. O Estado brasileiro, que deveria ter sido o responsável por elucidar o caso, se omitiu durante décadas e, quando se propôs a buscar respostas, com a instauração da referida Comissão Nacional da Verdade, não conseguiu fazê-lo de modo a responder à pergunta sobre a morte de Ana Rosa Kucinski/Ana Rosa Silva, tampouco identificar os culpados de seu desaparecimento.

A Comissão, criada em 2011 e instituída em 2012 para “apurar graves violações de Direitos Humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988” (BRASIL, 2014b, p. 19), foi encerrada em 2014, recomendando novas investigações acerca do caso de Ana Rosa Kucinski/Ana Rosa Silva. Porém, nos últimos anos, a cena pública brasileira tem presenciado tentativas cada vez mais enfáticas de afirmar que “não houve golpe de Estado”, e as Forças Armadas agiram somente para “afastar a crescente ameaça de uma tomada comunista do Brasil” (MERGULHÃO; CASTRO, 2021, s.p.). Opõe-se a isso a luta das vítimas da tragédia ocasionada pela Ditadura Civil-Militar brasileira em preservar a memória dos desaparecidos e também dos assassinados, ao mesmo tempo em que precisam lidar com o acontecimento traumático.

O narrador de *K. Relato de uma busca*, ao mencionar as dificuldades em enfrentar o desaparecimento de Ana Rosa quase 40 anos após a tragédia (o capítulo ao qual nos referimos encontra-se datado de 31 de

dezembro de 2010), ressalta que a dor não está circunscrita ao passado e segue atormentando-o diante das cartas destinadas à irmã. Frente à impossibilidade do narrador em lidar com esse passado que insiste em não passar, por assim dizer, encaminhamos nossa discussão para a noção de trauma, o qual, segundo Márcio Seligmann-Silva (2008, p. 77), “é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa”.

O século XX foi um século marcado por catástrofes como a *Shoah* e as longas ditaduras militares que se multiplicaram na América Latina. Tais eventos revelaram graves violações dos direitos humanos mediante o uso de diferentes tipos de violências, situações que tornaram a própria realidade algo irreal e, portanto, dificilmente assimilável por aqueles que vivenciaram essas tragédias. Os sobreviventes, neste sentido, estavam colocados diante de uma difícil missão: a de narrar o acontecimento traumático a fim de apresentar a sua própria versão dos fatos e, com isso, falar também por aqueles que não sobreviveram, concebendo um contradiscurso à história oficial. Contudo, encaravam também impossibilidades para realizar essa narração, relacionadas à língua e à memória: “aquela por não possuir elementos suficientes e adequados para dar conta do excesso de ‘real’ presenciado, essa por sofrer com o apagamento de lembranças, ocasionalmente provocado pelo silenciamento e pela manipulação por parte da ideologia dominante” (KALINOSKI, 2020, p. 53). Assim, os sobreviventes estariam sempre diante da necessidade de narrar o acontecimento traumático ao mesmo tempo em que tinham de lidar com as dificuldades para fazê-lo.

De acordo com Seligmann-Silva (2000, p. 85), “o trauma é justamente uma *ferida* na memória” (grifo do autor), e apresenta-se como um dos conceitos-chave da psicanálise. Não será possível, neste estudo, em virtude de sua extensão, discorrer acerca das diferentes concepções psicanalíticas do trauma, contudo, foi Sigmund Freud quem primeiro debateu acerca dessa questão, em suas “Conferências introdutórias sobre a psicanálise” (1915–1917). Nesses textos, Freud discorre sobre as neuroses traumáticas apresentadas pelos soldados e sobreviventes da Primeira Guerra Mundial, que demonstravam

[...] fixação no momento do acidente traumático. Nos sonhos, os que dela sofrem revivem regularmente a situação traumática; nos casos em que ocorrem ataques histéricos passíveis de análise, o que se descobre é que a esse ataque corresponde a completa transposição do doente para aquela situação. É como se esses doentes jamais tivessem superado a situação traumática, ou seja, como se essa tarefa ainda se apresentasse diante deles, atual e intacta [...]. (FREUD, 2014. p. 293)

Dentre as considerações de Freud, é importante destacar a repetição da situação traumática nos sonhos e a impossibilidade de os sobreviventes se desvencilharem do trauma, mantendo-se, assim, presos à cena traumática. Freud chamou esse quadro clínico de neurose traumática e retomou as reflexões sobre essa questão no ensaio “Além do princípio de prazer”, de 1920. Seligmann-Silva (2000, p. 84, grifos do autor), refletindo sobre as considerações do psicanalista, afirma que

[...] o trauma, para Freud, é caracterizado pela incapacidade de recepção de um evento *transbordante* – ou seja, como no caso do sublime: trata-se, aqui, também, da incapacidade de recepção de um evento que vai além dos “limites” da nossa percepção e torna-se, para nós, algo *sem-forma*. Essa vivência leva posteriormente a uma compulsão à repetição da cena traumática. O trauma, explica Freud, advém de uma quebra do *Reizschutz* (para-excitação), provocada por um susto (*Schreck*) que não foi amparado pela nossa *Angstbereitschaft* (estado de prevenção à angústia). A volta constante à cena do trauma (sobretudo nos sonhos) seria o resultado de um mecanismo de preparação para

essa sobre-exitação que, patologicamente, vem atrasado.

O trauma, desta forma, prende o sujeito ao “evento transbordante”, impossibilitando-o de receber e compreender essa situação, de tão irreal que ela se apresenta. Incapaz de lidar com o acontecimento traumático, o sujeito segue amarrado a ele, retornando para o momento do trauma inclusive de maneira involuntária, através, por exemplo, dos sonhos. Nas palavras de Freud (2018, p. 52),

[...] a vida onírica da neurose traumática apresenta a característica de reconduzir o paciente repetidamente à situação de seu acidente, da qual acorda com susto renovado. [...] Acredita-se que o fato de a vivência traumática se impor repetidamente ao paciente até durante o sono seja precisamente uma prova da força da impressão deixada por essa vivência. O paciente estaria fixado psiquicamente no trauma, por assim dizer.

Tanto K. quanto Kucinski, autor projetado pela e na narrativa em alguns capítulos de *K. Relato de uma busca* e em *Os visitantes*, destacam episódios envolvendo sonhos traumáticos. K., no capítulo “Na Baixada Fluminense, pesadelo”, rememora cenas de um sonho confuso e estranho, sentido por ele “como castigo pela sua estupidez do dia anterior” (KUCINSKI, 2014, p. 96). Depois de muito procurar a filha em vão, K., em desespero, decidiu seguir a pista dada por um jornalista, segundo o qual existia um terreno, na Baixada Fluminense, onde “havia sido enterrados presos políticos desaparecidos” (KUCINSKI, 2014, p. 97). Após muito esforço para chegar ao local, K. percebe o solo duro, sem qualquer sinal de ter sido mexido e, por estar sozinho, desiste de tentar cavar.

No sonho, a primeira imagem da qual se lembrava era a de estar cavando o solo com as mãos, mas de forma tão rápida e eficiente que

parecia, ele próprio, uma máquina: “Ele cavouca o solo com uma pá, embora fosse uma pá comum de lâmina chata, retirava de cada vez quantidade descomunal de barro, como se fosse uma escavadeira mecânica, de modo que o fosso logo se aprofundou” (KUCINSKI, 2014, p. 97). K. interpreta o sonho como uma espécie de aviso, enfatizando que ele deveria ter tentado escavar o solo, apesar de parecer não haver nada por ali. A personagem, desta forma, guarda consigo uma outra face do trauma: a sensação de que poderia ter feito algo para evitar a tragédia (KALINOSKI, 2020).

Na sequência, começam a surgir novas imagens em sua mente de modo a tornar mais complexo o sonho da noite anterior: “Logo lembrou outra parte do sonho: ele estava no fundo do buraco, ainda cavando, e ao voltar seu olhar para cima deparou com aqueles rostos todos rodeando a cova, encarando-o lá de cima, sim, porque já era como uma cova, e ele lá no fundo e todos olhando para ele” (KUCINSKI, 2014, p. 98). Sozinho, pequeno, impotente, a procura pela filha parece ter enterrado a ele próprio, que faz da busca a sua própria cova. De outra parte, os rostos a encará-lo podem representar as autoridades e a sociedade como um todo, que pouco fizeram para auxiliar aquele pai em sua busca.

Segundo Kalinoski (2020, p. 154), “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”. Assim, embora não se refira ao momento específico do acontecimento traumático, o sonho de K. relaciona-se ao sentimento de culpa pelo desaparecimento da filha, sentimento este que o acompanhará por toda a vida e, portanto, estará sempre presente. No capítulo “Sobreviventes, uma reflexão”, o narrador tece algumas considerações sobre a culpa do sobrevivente frente ao acontecimento traumático. Segundo ele, o sobrevivente, após retornar à vida “normal”, diária, volta sempre a pensar no passado e chega a sentir culpa por ter sobrevivido:

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, 2014, p. 167)

O sentimento de culpa, portanto, é presente em toda a trajetória do sobrevivente, e o obriga a questionar-se continuamente sobre o que poderia ter feito para evitar o desastre. K. carrega consigo esse sentimento, percebido a partir da última imagem do sonho lembrada por ele: surge, em sua mente, a imagem de Diva, a primeira empregada da família em terras brasileiras, entregando a ele um bebê. K., por sua vez, “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, 2014, p. 100). Ao reconhecer o rosto da filha no bebê, a personagem parece, através do sonho, expressar o desejo de retornar ao início da vida de Ana Rosa para, de alguma forma, impedir a tragédia de acontecer. Neste sentido, podemos associar o sonho de K. às considerações feitas por Paulo Endo (2001) sobre o sonho traumático ser atravessado pelas pulsões de vida, ou seja, através do sonho, o sonhador tem o poder de restituir aquilo que lhe foi tirado. K. acredita que, se pudesse voltar ao início da vida da filha, poderia agir de modo distinto e prestar mais atenção nela e em suas ações.

Tudo isso, no entanto, são apenas suposições, pois o rosto da filha está fixado à mente de K., e é apenas ele que o pai consegue ver: sua trajetória está presa à procura pela filha amada e desaparecida abruptamente. O próprio narrador considera a hipótese de que, quando foi à Baixada Fluminense, K. provavelmente não tinha a intenção de cavar e, por isso, sentiu-se culpado depois:

[...] vai ver nunca pensara seriamente em escavar; depois de tantos informes falsos, tantas buscas inúteis, já se viciara em buscar apenas por buscar, para não ficar parado; quando estava só, sem fazer nada, eram os piores momentos; a imagem da filha vinha tão forte que doía; por isso, a qualquer palpite, mesmo absurdo, ele se mexia. (KUCINSKI, 2014, p. 97)

K., abalado psicologicamente, se agarra à busca pela filha como uma forma de suportar a dor da perda repentina. Além disso, sua mente parece bloquear qualquer possibilidade de seguir a vida enquanto não solucionar o mistério do desaparecimento — voltamos novamente à Freud (2018) e à ideia de que o sujeito traumatizado estaria psiquicamente preso à cena do trauma. A culpa sentida por K. em relação ao desaparecimento da filha, que reverbera no sonho, também o impulsiona a seguir buscando por informações, mesmo compreendendo que a maioria delas acabará no vazio, por isso ele busca “apenas por buscar”.

Esse sentimento experimentado pela personagem K. parece ser transmitido de pai para filho quando, em *Os visitantes*, no capítulo “Admoestação”, o narrador (em nossa leitura, Kucinski enquanto autor projetado na e pela narrativa) sonha com o pai. Os dois, sentados à beira da mesa, tomam café da manhã enquanto o narrador lê o jornal em busca de alguma menção ao seu livro há pouco publicado (trata-se de *K. Relato de uma busca*). Ao invés disso, encontra um artigo sobre um livro de contos publicado pelo pai em português e fica “tomado de inveja” (KUCINSKI, 2016, p. 21). Quando decide contar ao outro sobre o artigo, recebe como resposta: “Fala do desaparecimento? Eu disse: Não. Ele disse: Então não interessa. E afastou o jornal com um gesto brusco de desagrado” (KUCINSKI, 2016, p. 21). O pai, até mesmo no sonho de outrem, segue a busca incansável pela filha (destacamos aqui a imagem de K. passada ao filho), enquanto o narrador preocupa-se em saber se há alguma citação de seu livro.

Na seqüência, ambos travam um diálogo no qual o pai expõe sua opinião sobre a atuação do filho quando do desaparecimento de Ana Rosa:

tudo isso sentimos aqui, mas você não, você estava numa boa, na Inglaterra, gozando a vida, indo aos concertos do Southbank; aqui assassinavam pessoas. Inventavam que eram atropeladas. Uma delas viu no jornal a notícia da própria morte. Por que você não colocou isso na sua novela? Não quis denunciar colegas de ofício? Ou não sabia? Claro que você sabia. Você falhou. Tinha acesso aos jornais ingleses, trabalhava na BBC de Londres e se calou. Em vez de denunciar as atrocidades da ditadura, você fazia entrevistas para as amarelinhas da *Veja*. Você diz no seu livro que eu a ignorava, foi você quem a ignorou. A vida inteira você a ignorou, você e o seu irmão, ele mais ainda. Você esteve no Brasil durante aqueles anos e não percebeu o perigo que ela corria! Só queria escrever belas reportagens! Onde você estava com a cabeça?! (KUCINSKI, 2016, p. 23)

Na opinião do pai, enquanto a ditadura, no Brasil, tornava-se cada vez mais violenta, o narrador estava longe, em Londres, focado apenas em seu trabalho como jornalista, e ignorando completamente os riscos que a irmã corria. O tom, entretanto, é acusatório, como se o pai transferisse para o filho, ao menos em parte, a culpa sentida durante toda a vida: pai e filho agora partilham a culpa pelo desaparecimento de Ana Rosa, pois assim como o pai acusava a si próprio de não prestar atenção suficiente à filha e, por isso, não perceber a aproximação dela com os movimentos de resistência, agora também o narrador era acusado de nada ter feito para evitar a tragédia. De outra parte, a aparição do pai em sonho, “além de expor a suposta culpa, agora também sentida pelo

narrador, ratifica a permanência da memória traumática arquivada à mente do sujeito, como um nó que não se desfêz, embora tenham se passado mais de quatro décadas do desaparecimento” (KALINOSKI, 2020, p. 154). Neste sentido, tanto o pai (a personagem K.) quanto o filho (narrador) estão presos ao trauma do desaparecimento de Ana Rosa e a todo o sentimento de culpa decorrente desse acontecimento traumático.

Escrever sobre o trauma: entre a impossibilidade da personagem K. e a necessidade de Kucinski

Os sonhos, reveladores do sentimento de culpa carregado por K. e passados ao narrador em *Os visitantes* (no caso, Kucinski), oferecem-nos também algumas hipóteses para pensar a associação entre o acontecimento traumático e a necessidade de narração por parte dos sobreviventes, conforme menciona Seligmann-Silva (2008). O sonho de K. fragmenta-se em diferentes imagens, associadas por ele a sensações individuais frente à tragédia, que revelam o seu desejo de voltar ao início e talvez agir de forma diferente para impedir a catástrofe; a sua necessidade de seguir procurando pela filha mesmo depois de tantas desilusões; e a impossibilidade de desvincular sua existência da inexistência da filha.

Já o sonho do narrador se desenrola de forma mais linear, transformando a expectativa por comentários acerca do livro recém publicado também em culpa por nada ter feito no passado. Neste sentido, embora ambas as personagens sejam escritores, em K. estamos diante da impossibilidade da escrita, enquanto em Kucinski esta parece se impor como uma necessidade: é preciso fazer algo para lidar com a culpa, com o trauma da perda e com a inércia das autoridades frente ao desaparecimento de Ana Rosa.

Seligmann-Silva (2008, p. 73) afirma que o testemunho, para o sobrevivente, “se apresenta como condição de sobrevivência”. Há, no sobrevivente, um desejo de contar aos demais sobre os acontecimentos traumáticos, de modo a quebrar os muros existentes entre esse “eu

traumatizado” e os “outros”. O pesquisador, no capítulo “Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas”, discute acerca dos sobreviventes da *Shoah* que, ao fazer circular, por meio da narrativa, as imagens do campo de concentração inscritas em suas memórias, poderiam transpô-las aos outros como forma de se religar ao mundo e aos “outros”. Nas palavras de Seligmann-Silva (2008, p. 74), “narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer”. Contudo, conforme já mencionamos neste artigo, ao mesmo tempo em que o sobrevivente sente a necessidade de narrar, encontra inúmeros obstáculos para fazê-lo. No caso de K., além da língua e da memória, há a profunda culpa que sente, transferida também à literatura.

A personagem, lembremos, era um conhecido escritor e estudioso da língua iídiche, cujos escritos ganharam destaque inclusive nos jornais, como menciona o narrador no capítulo “Admoestação”, de *Os visitantes*. No entanto, K. não consegue ele próprio escrever sobre a jornada em busca da filha, tanto que os capítulos do livro *K. Relato de uma busca* sobre a personagem são narrados em terceira pessoa. K., por sua vez, demonstra certo bloqueio com relação tanto à literatura quanto à escrita, no geral.

No capítulo “O abandono da literatura”, o narrador comenta sobre o desejo sentido por K. de “registrar por escrito seus pensamentos, suas observações” (KUCINSKI, 2014, p. 133). Quando pensa pela primeira vez em escrever sobre as impressões de sua busca, a personagem vinha de um encontro com um arcebispo da Cúria Metropolitana, que prometera a ele empenhar-se em encontrar informações sobre Ana Rosa. Porém, os dias foram passando e K. nada escreveu:

mas os dias foram se passando, as semanas, os meses, e ele nada escreveu. Agora estava arrependido, deveria ao menos ter mantido um diário dos seus contatos, de suas buscas. Agora, quando já não havia mais esperanças, quando seus dias custavam a passar na agonia de não ter mais o que procurar

ou a quem falar, só lhe restava mesmo retomar seu ofício de escritor, não para criar personagens ou imaginar enredos; para lidar com seu próprio infortúnio. (KUCINSKI, 2014, p. 133-134)

Após praticamente perder as esperanças em encontrar a filha, K. entende que lhe resta apenas o ofício de escritor para tentar lidar com os acontecimentos. Nas palavras de Teles (2012, p. 111), “‘encenar’ o trauma no relato pode enfatizar a morte e revelar um dilema ético: o de responder a essa morte e contar a história dessa perda. O testemunho é, também, uma forma de esquecimento, uma ‘fuga para frente’ em direção à palavra e à libertação do trauma”. Assim, a escrita se mostra, para K., como um caminho por meio do qual seria possível encarar o trauma ao mesmo tempo em que produziria um testemunho sobre o desaparecimento da filha, apresentando uma versão diferente daquela contada pelo Estado.

Ele decide então escrever “sua obra maior, única forma de romper com tudo o que antes escrevera, de se redimir por ter dado tanta atenção à literatura ídiche, ao ponto de não perceber os sinais do envolvimento de sua filha com a militância política clandestina” (KUCINSKI, 2014, p. 134). A culpa surge novamente diante da personagem, e funciona como uma espécie de combustível — pelo menos em um primeiro momento — para a escrita. Esse sentimento envolve também a relação dele com a própria literatura, a quem acusa, em diversos momentos da narrativa, de tê-lo ocupado demais. Dedicado à literatura, K. teria prestado pouca atenção à filha. Caso tivesse agido diferente, a personagem acredita que poderia ter impedido a aproximação de Ana Rosa com os movimentos de resistência e, conseqüentemente, o posterior desaparecimento da filha.

Porém, após fazer apontamentos e reunir observações, K. não conseguiu encontrar uma maneira de reunir seus escritos de modo a conceder-lhes significado condizente com aquilo que sentia:

mas ao tentar reuni-los numa narrativa coerente, algo não funcionou. Não conseguia expressar os sentimentos que dele se apossaram em muitas das situações pelas quais passara, por exemplo, no encontro com o arcebispo. Era como se faltasse o essencial; era como se as palavras, embora escolhidas com esmero, em vez de mostrar a plenitude do que ele sentia, ao contrário, escondessem ou amputassem o significado principal. Não conseguia expressar sua desgraça na semântica limitada da palavra, no recorte por demais preciso do conceito, na vulgaridade da expressão idiomática. Ele, poeta premiado da língua ídiche, não alcançava pela palavra a transcendência almejada. (KUCINSKI, 2014, p. 135)

K. vê-se frente à incapacidade de expressar em palavras aquilo que sentia. Neste sentido, Seligmann-Silva (2005, p. 85) destaca a literalização do testemunho, ou seja, a incapacidade do sobrevivente “de traduzir o vivido em imagens ou metáforas”. Refletindo sobre a *Shoah*, o pesquisador destaca-a como “algo sem limites e irrepresentável” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 79), em virtude de seu excesso. Assim, embora exista o desejo de escrever acerca desse evento, há também a consciência de não ser possível tratar sobre ele de um modo realista.

A experiência traumática é caracterizada pela literalidade, “marcada por um ‘excesso’ de realidade” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 91). Retomando Benjamin (2019) e a noção de choque característica da vida moderna³, Seligmann-Silva (2000, p. 92) afirma que “o sujeito submetido ao choque mobiliza todo o seu aparato psíquico e corporal para a sua defesa”. Neste sentido, há uma vivência intensa do presente, cuja consequência “é a destruição do consciente e da capacidade de discer-

³Walter Benjamin (2019) desenvolve esse conceito no conhecido texto “Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo”.

nimento entre o real e o irreal” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 93). K., desta forma, esbarra em sua própria impossibilidade diante da palavra: preso no trauma, não lhe é possível representar em imagens e metáforas, situação que nos leva a uma nova visão da própria representação, considerando o modo como esta fora tradicionalmente concebida. Nas palavras de Seligmann-Silva (2000, p. 75),

com a nova definição da realidade como catástrofe, a representação, vista na sua forma tradicional, passou ela mesma, aos poucos, a ser tratada como impossível; o elemento universal da linguagem é posto em questão tanto quanto a possibilidade de uma intuição imediata da “realidade”.

Frente à impossibilidade de representação imposta pela palavra, K. começa a questionar se isso seria uma limitação da língua ídiche, impressão logo superada pois, para a personagem, seu problema não era de ordem linguística, mas moral: “estava errado fazer da tragédia de sua filha objeto de criação literária, nada podia estar mais errado. Envaidecer-se por escrever bonito sobre uma coisa tão feia” (KUCINSKI, 2014, p. 136). K., além da limitação da palavra, precisa lidar com a culpa: como produzir literatura a partir do desaparecimento da filha que, na percepção dele, poderia ter sido evitado se tivesse prestado mais atenção nela? Preso a essa impossibilidade, K. não consegue renascer por meio da escrita, e sucumbe. Cabe agora ao filho narrar.

Kucinski, no entanto, também não está livre das questões que impediram o pai de narrar. Em entrevista ao site DW Brasil⁴, datada de 2013, ele próprio fala sobre a culpa, um dos motivos para escrever os livros ora analisados: “A culpa, creio, é o âmago do livro, talvez o motivo que me levou a escrevê-lo e a razão de ter assumido a forma de uma catarse. Não [foram] só as pequenas culpas de K. por não perceber o que vinha acontecendo [com a filha], mas também as minhas” (KUCINSKI,

⁴A entrevista está disponível no seguinte endereço eletrônico: <https://www.dw.com/pt-br/bernardo-kucinski-e-a-culpa-dos-que-sobreviveram/a-17131513>.

2013, s.p.). Enquanto em K. havia a impossibilidade, Kucinski revela a necessidade da escrita.

O testemunho surge, então, como uma forma de lidar com o sentimento de culpa, que passa de pai para filho, conforme destacamos anteriormente. De acordo com Seligmann-Silva (2000, p. 90, grifo do autor), além de uma “fuga para frente”, “busca-se igualmente através do testemunho, a *libertação* da cena traumática”. Desta forma, escrever sobre o desaparecimento da irmã tantos anos após o acontecimento, para além de ser uma forma de lidar com a culpa, pode significar também uma forma de seguir adiante e situar o trauma no passado.

Além disso, a partir da escrita e da publicação de um livro que reverbera as consequências do desaparecimento de sua irmã, durante a Ditadura Civil-Militar brasileira,

[...] o autor trilha um caminho que projeta, a partir do seu testemunho particular, a visão para uma realidade dolorosa pertencente a uma coletividade. Desse modo, a literatura, ao reunir o que foi desconsiderado e esquecido pela história hegemônica, não só contribui para um trabalho de des-silenciamento do passado engavetado, como também “escreve” uma anti-história. (KALINOSKI, 2020, p. III)

Neste sentido, Kucinski, por meio da literatura, associa a memória pessoal de sua família ao coletivo, pois oferece um testemunho doloroso de um dos vários esquecimentos da sociedade brasileira. A inconclusividade do relatório elaborado pela Comissão Nacional da Verdade, que ecoa a frieza e incapacidade do sistema em refletir sobre o passado, é colocada frente à fragmentação da dor de um pai, cuja existência foi completamente orientada em buscar respostas sobre o desaparecimento da filha.

Considerações finais

O trauma como “passado que não passa”, nas palavras de Seligmann-Silva (2008), entrelaça a existência de K. à busca pela filha, perdida para sempre no vazio: o Estado negou por décadas o seu desaparecimento e investigações posteriores foram incapazes de atestar a sua morte. Sem respostas capazes de aliviar a dor, K. reverbera um profundo sentimento de culpa, comum aos sobreviventes de catástrofes: “Quem sabe teria sido diferente se, em vez dos amigos escritores do iídiche, essa língua morta que só poucos velhos ainda falam, prestasse mais atenção ao que acontecia no país naquele momento? Quem sabe?” (KUCINSKI, 2014, p. 13). Essa culpa é transferida à literatura, uma das paixões de K., a qual se transforma em um dos seus maiores arrependimentos.

Tal sentimento tem implicações também na possibilidade de narrar sua jornada em busca de Ana Rosa, pois, embora desejasse escrever, K. não consegue fazê-lo. Nem as palavras conseguem representar a tragédia e as sensações decorrentes dela, nem K. entende como ético e justo escrever sobre o desaparecimento da filha. Sozinho e impossibilitado de narrar, o pai sucumbe e transfere simbolicamente ao filho tanto o sentimento de culpa quanto a responsabilidade da escrita, da narração.

De outra parte, ao narrar a sua tragédia familiar, Kucinski acaba por produzir também um testemunho no qual ecoa a voz dos desaparecidos durante a Ditadura Civil-Militar brasileira. A ficção do escritor (o recorte que trata da ditadura, em especial), inscreve-se, assim, na contra-história da qual nos fala Walter Benjamin (1994), tornando-se, para além de um acerto de contas familiar, uma forma de resistência ao sistema e aos esquecimentos por ele impostos durante décadas.

Referências

- BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. *In* BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

QUEM SABE TERIA SIDO DIFERENTE SE...

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. Vol. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRASIL. Ana Rosa Kucinski/Ana Rosa Silva. In BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. *Mortos e desaparecidos políticos*. Vol. III. Brasília: CNV, 2014a. Disponível em: http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_3_digital.pdf. Acesso em: 13 dez. 2022.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. *Relatório*. Vol. I. Brasília: CNV, 2014b. Disponível em: http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_1_digital.pdf. Acesso em: 13 dez. 2022.

ENDO, Paulo. Elaboração onírica, sonhos traumáticos e representação na literatura de testemunho pós-ditadura. In SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (Orgs.). *Escritas da violência: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina*. Vol. II. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p. 119–132.

FREUD, Sigmund. A fixação do trauma, o inconsciente. In FREUD, Sigmund. *Conferências introdutórias à psicanálise (1916–1917)*. Obras completas volume 13. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2018.

KALINOSKI, Sandra de Fátima. *As memórias do trauma na reconfiguração da história em K. Relato de uma busca e os visitantes, de Bernardo Kucinski*. 2020. 216p. Tese (Doutorado em Letras) — Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS. 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/22835>. Acesso em: 05 jan. 2022.

KUCINSKI, Bernardo. Bernardo Kucinski e a culpa dos que sobreviveram. [Entrevista cedida a] Tainã Mansani. DW Brasil, São Paulo: outubro, 2013. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/bernardo-kucinski-e-a-culpa-dos-que-sobreviveram/a-17131513>. Acesso em: 7 fev 2022.

KUCINSKI, Bernardo. *K. Relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

KUCINSKI, Bernardo. *Os visitantes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MELO, Demian Bezerra de. Ditadura “civil-militar”?: Controvérsias historiográficas sobre o processo político brasileiro no pós-1964 e os desafios do tempo presente. *Espaço Plural*, Marechal Cândido Rondon, v. 13, n. 27, p. 39–53, 2012. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=445944369004>. Acesso em: 25 mai. 2023.

QUEM SABE TERIA SIDO DIFERENTE SE...

MERGULHÃO, Alfredo; CASTRO, Rodrigo. *Oito vezes em que Bolsonaro defendeu o golpe de 64*. Jornal O Globo, 31 de março de 2021. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/epoca/brasil/oito-vezes-em-que-bolsonaro-defendeu-golpe-de-64--24949762>. Acesso em: 13 dez. 2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73–98.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura, testemunho e tragédia: pensando algumas diferenças. In SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 81–104.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In UMBACH, Rosani Ketzer (Org.). *Memórias da repressão*. Santa Maria: PPGL-UFSM, 2008. p. 73–92.

TELES, Janaina de Almeida. Os trabalhos da memória: os testemunhos dos familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil. In SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (Orgs.). *Escritas da violência: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina*. Vol. II. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p. 109–118.

Laudênia Matias Alves de Souza

9 *Tieta do Agreste* e a questão ecológica: uma crítica ao suposto progresso durante a ditadura civil-militar (1964–1985)

Resumo: Este texto busca estabelecer, através da literatura, uma leitura histórica sobre o processo de representação e registro literário de alguns acontecimentos que marcaram o regime ditatorial brasileiro entre os anos de 1964 e 1985. Para tanto, utiliza-se como principal material, o livro *Tieta do Agreste*, publicado pelo autor brasileiro Jorge Amado, em 1977. Considerando as férteis relações teórico-metodológicas estabelecidas entre a História e a Literatura, destacam-se, neste campo, as discussões empreendidas por estudiosos como Chartier e Compagnon. Em um esforço de compreender a obra amadiana em sentido mais amplo, são inseridas discussões em torno da introdução do autor no campo intelectual e literário, privilegiando suas tomadas de decisões políticas, a partir de aspectos que envolvem as construções textuais e suas recepções. Este caminho, permite acessar, com maior adensamento, a narrativa do livro estudado, entendendo que, para além da descrição oficial promovida pela Companhia das Letras, que o resume como “a recriação da vida cotidiana numa pequena cidade do

litoral norte da Bahia [que] conta a história da ferosa pastora de cabras e namorada de homens, Tieta”, ele é formado por um forte engajamento político e ambiental que tem em sua base a desmoralização do regime civil-militar e de toda uma trama política que o envolvia. Deste modo, são levantados pormenores da abundante narrativa composta por 590 páginas que corroboram traços de criticidade e militância na referencialidade dos elementos discursivos dispostos pelo autor.

Palavras-chave: Jorge Amado, Tieta do Agreste, ditadura civil-militar.

Introdução

Se a História e a Literatura são narrativas¹ e, como tais, tomam, intencionalmente, a realidade como referente, podemos entendê-las, sobretudo, como representações da vida (PESAVENTO, 2006)². Desta interpretação, provém o principal objetivo deste artigo: analisar o livro *Tieta do Agreste* (1977), escrito e publicado pelo romancista Jorge Amado, como uma interessante fonte de pesquisa em torno dos processos de interpretação e representação da Ditadura Civil-Militar no Brasil (1964–1985) produzidos pelo autor.

Jorge Amado está consagrado nas letras nacionais como um dos principais escritores do país. Tendo sua estreia oficial em 1931, através do livro *O país do Carnaval*, o baiano produziu vasta obra literária capaz de manipular temas e aspectos importantes que constroem uma expressão de brasilidade. Nesse sentido, Amado participa de um processo de

¹Os debates sobre o caráter narrativo da História, embora não sejam novos, sempre suscitam novas polêmicas. Apesar de parecer óbvio, é pertinente considerar que a narratividade em História se refere, especialmente, aos princípios linguísticos que permitem a representatividade do passado de modo que ele adquira sentido no processo de produção da memória histórica. Esta discussão, para início de conversa, pode ser desenvolvida a partir de Rüssen (1998) que, ao problematizar o caráter narrativo e objetivo da ciência histórica define o historiador como um produtor de narrativas a partir de um sistema de regras que garantem a objetividade. Ver: RÜSSEN, Jörn. Narratividade e objetividade na Ciência Histórica. *Estudos Ibero-americanos*. PUCRS, v. 24, n. 2, 1998.

²O texto utilizado está disposto ao leitor interessado em sua versão digital, a qual pode ser acessada em: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.1560>.

construção de identidades a partir da exaltação do cotidiano, daquilo que D'angelo (2012) chamou de “dar voz ao não literário”, ao evidenciar a história e a memória relacionadas ao presente (D'ANGELO, 2012, p.155). Em sua trajetória intelectual, o baiano esteve alinhado a certos temas que convergiam com seus posicionamentos políticos, o que fez com que, ainda na década de 1930, ele se estabelecesse como um escritor popular voltado aos problemas e interesses do *povo*

É que Jorge Amado não fez obra de se ouvir dizer. Ele foi lá dentro, fazer o que chamam recolher material. [...] nasceu ali, cresceu ali no convívio permanente com o povo, com a alma da gente da Baía. E seus romances são sinceros, sinceros neste sentido grandioso das coisas que vem do coração para o pensamento. (REIS, 1937)

É considerando a densa importância deste autor para a literatura brasileira que, neste artigo, abordaremos relações possíveis entre a Literatura e a História a partir do livro *Tieta do Agreste* (1977) e sua abordagem em torno da política ditatorial brasileira entre as décadas de 1960–1980.

O livro tem data e personalidade

Esta era a observação que fazia Jorge Amado em 1992, quando publicou *Navegação de Cabotagem*, pois:

O livro a meu ver tem data — na concepção, na escrita, no conteúdo, na criação artística e humana — data que corresponde à personalidade do autor quando o elaborou e escreveu. Delimita a experiência adquirida até então, a posição perante o mundo e a vida, a maneira de ver e de pensar, os ideais, a ideologia, as limitações, as aspirações, designa um homem em seu tempo e circunstância

que já não se repetirá. Se reescrevo o livro serão outros o tempo e a circunstância, também o livro já não será o mesmo, ainda que melhore a escrita, a composição da história, a condição dos personagens, ao reescrevê-lo eu o perdi, ao burilá-lo eu o reneguei. (AMADO, 1992, p. 247)

Aqui, Jorge Amado define o livro como resultado estrito das experiências e posicionamentos do sujeito que o produz. Fica claro, portanto, que, para ele, a literatura é a expressão da posição do autor em relação aos problemas que ele destaca, o que produz, a partir da compreensão de *Cândido* (2011), a chamada “literatura engajada”, na medida em que, ao definir suas ideologias baseadas nas circunstâncias em que o livro é produzido, o autor “parte de posições éticas, políticas, religiosas ou simplesmente humanísticas”, exprimindo, conscientemente, convicções (CÂNDIDO, 2011, p. 183).

Estamos diante de uma discussão essencial quando nosso principal interesse é investir historicamente sobre a produção literária de um escritor como Jorge Amado. O estudo historiográfico sobre a literatura amadiana exige do pesquisador certa ponderação consciente, afinal, ao ocupar por décadas inquestionável posição de relevo, Jorge Amado é, muitas vezes, entendido a partir de definições engessadas que podem presumir certos caminhos interpretativos. Afinal, “a leitura tem a ver com empatia, projeção, identificação. Ela maltrata obrigatoriamente o livro, adapta-o às preocupações do leitor” (COMPAGNON, 2010, p. 141).

Compagnon (2010) define que todo estudo literário é conduzido por “grandes questões” que determinam certa ideia de literatura começando com sua definição para, a partir dela, pensar sobre suas relações com o autor, o livro, o leitor, a língua e o referente. Neste sistema, o estudioso insere dois outros importantes pontos: a crítica e a história. Levando-nos a questionar sobre as transformações, movimentos, evoluções, valor, originalidade e pertinência literárias, aponta que há, na literatura, um aspecto dinâmico (a história) e um estático (o valor), daí entende, portanto, que “o critério de valor que inclui tal texto (como

literário) não é, em si mesmo, literário, nem teórico, mas ético, social e ideológico, de qualquer forma extraliterário” (COMPAGNON, 2010, p. 34).

Cabe, nesse caminho, refletirmos sobre os diferentes “pontos de partida” que norteiam as leituras, coordenadas, inicialmente, por três perspectivas: atribuição de sentido à intenção do autor, a busca no texto, e somente nele, de seu próprio sentido ou a consideração de que o leitor é o único responsável por produzi-lo. Certamente, a suposta intenção do autor é incapaz de controlar os significados de uma obra, pois se ela “[...] pode continuar a ter interesse e valor para as gerações futuras, então seu sentido não pode ser paralisado pela intenção do autor, nem pelo contexto de origem” (COMPAGNON, 2010, p. 84). Quando se trata de autores expressivos para uma ideia de cultura e identidade nacionais, como Jorge Amado, esse aspecto complexo de produção de significados fica ainda mais claro, na medida em que há, nas trajetórias intelectual e biográfica³, constante manipulação de tais significados que precisam ser, estrategicamente, reelaborados.

Aqui, colocamo-nos diante de uma questão sensível para a pesquisa histórica que tem a literatura e a crítica textual como base: investigar “o processo pelo qual leitores, espectadores ou ouvintes dão sentido aos textos dos quais se apropriam” (CHARTIER, 2002, p. 255). Voltar-se ao sentido do texto é, sobretudo, refletir sobre a produção de significados e interpretações que são formulados a partir de diferentes instâncias e interesses e é, neste quesito, que somos impelidos ao confronto com as determinações e significados historicamente delimitados para obras e autores, através de uma “interpretação soberana” que se impõe.

Conforme pontua Chartier (2002), o processo de historicização da literatura está associado à interrogação sobre as relações que as obras mantêm com o mundo social o que, para ter êxito, precisa se distanciar da redução dos textos a uma mera definição de documento. Ou seja, ao acusar o risco reducionista do caráter documental da obra literária,

³Para o desenvolvimento desta discussão, sugerimos a leitura dos seguintes trabalhos: BOURDIEU, Pierre. *A ilusão Biográfica*. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Usos & abusos da História Oral*. 8. ed., Editora FGC, Rio de Janeiro, 2006; HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Centauro, São Paulo, 2006.

o autor pontua que o trabalho de historicização deve valorizar as variações que permeiam as representações literárias e as realidades sociais que elas representam, mas não apenas, deve-se considerar, ainda, as variações entre significados e interpretações de modo que não sejam negligenciadas as apropriações e suas subversões. Portanto, ao basear seu trabalho no critério das variações, o historiador observará as possibilidades de inscrição, transmissão e recepção das obras, pois elas

[...] ganham existência sendo investidas pelas significações que lhes atribuem, por vezes na longa duração, seus diferentes públicos. Articular a diferença que funda (diversamente) a especificidade da “literatura” e as dependências (múltiplas) que a inscrevem no mundo social: esta é, a meu ver, a melhor formulação do necessário encontro entre a história da literatura e a história cultural. (CHARTIER, 2002, 259)

É valorizando o processo de atribuição de significados, do qual se formam determinações e apropriações impostas sobre as representações do texto, que nos voltaremos, no tópico seguinte, ao processo de constituição de Jorge Amado como romancista no *campo*⁴ literário e intelectual nacionais.

O escritor é aquele que escreve bem e tem prestígio literário

Estando lançada a pergunta “o que é um escritor?”, teríamos uma única resposta correta e, absolutamente, coerente? A depender dos critérios

⁴O uso deste conceito, baseia-se, principalmente, nas considerações presentes em *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, onde Pierre Bourdieu (1996) realiza importante reflexão sobre o campo literário, para ele, organizado em dois princípios: a oposição entre a “produção pura”, destinada a um mercado restrito dos produtores e a “grande produção”, dirigida à satisfação de um grande público (BOURDIEU, 1996, p. 141).

que movimentam nossa interpretação sobre a função do escritor, poderíamos defini-lo como aquele que se dedica, profissionalmente, à escrita, ou como aquele que, munido de capacidades criativas, produz ficção. É certo que estas duas definições não são as únicas possíveis, mas se complementam por apresentarem a dualidade promovida pela noção de “profissional” e “artista”, posições que, embora não sejam excludentes, apresentam-se como opostas em muitas interpretações.

Fica claro, de qualquer modo, que o que delimita a definição do escritor é, justamente, o critério de valor que a sustenta. E era sobre isso que estava debruçado o jovem Jorge Amado dos anos 1930:

A palavra escritor hoje é uma palavra valorizada dá-se importância ao escritor, ele é alguma coisa. Chama-se de escritor a um sujeito que escreve bem e tem prestígio literário no país. [...] Palavra que continua muito desvalorizada é literato. “Literato” é o sujeito que escreve mal que vive dando facadas em outros sujeitos que cavam honestamente a vida com o suor do seu rosto, que anda atrás de sectários de redacção para a publicação de versos e artigos, em geral ruiníssimos. “Literato” é das palavras mais desmoralizadas do país. (AMADO, 1938)

Neste artigo, que é apenas um dos muitos onde Amado se coloca como crítico e defensor de uma posição literária específica, o autor parte de uma total desvalorização da figura do literato em detrimento a de escritor e isto, com menor ênfase, permaneceu em sua definição posterior de escritor/contador de histórias e não de “literato”, sujeito que produz literatura. Esta colocação do autor, pode ser melhor compreendida quando entendemos que ele se definia como um escritor do *povo* e, como tal, estava voltado à exposição de seus problemas e à sua defesa, não havendo, deste modo, a possibilidade de sua produção ser entendida como resultado de uma “mera” criação literária, mas, sim, de

um amplo processo de engajamento social⁵.

Em *Uma história do romance de 30*, Bueno (2015) opera uma releitura da literatura produzida nesta década que culmina em um relevante salto qualitativo em relação a trabalhos antológicos. Um ponto essencial que norteia sua análise é a não generalização, a recusa de usar o texto como pretexto para fazer cumprir determinações já postas. Neste sentido, dá grande atenção à polarização que marcou as posições intelectuais da época, afirmando que a produção romanesca e literária deste período foi atomizada, pois seus autores estiveram totalmente mergulhados em aspectos específicos do presente. Essa tendência gerou um problema crítico que se manifesta ainda hoje: o comum, segundo Bueno, era que os romances fossem lidos apenas a partir dos seus próprios temas, limitando-os em um arcabouço ideológico que era, por si só, reducionista.

Foi neste período que Jorge Amado se consolidou como um escritor de esquerda ou, mais precisamente, como um escritor de romances proletários, altamente engajado em perspectivas de base marxista. Esta interpretação, promovida em um período de polarizações, enraizou-se nas leituras futuras sobre autor e obra de modo a dividi-la em duas partes: a primeira, entre 1930–1954, fincada em pressupostos partidários e políticos, enquanto a segunda, 1958–1997, seria caracterizada pela sensualidade e humor. Estes aspectos não deixaram de ser notados pelo próprio autor:

Quanto ao que se denomina “romance político” acho que só dois dos meus romances podem ser qualificados assim; os outros são políticos na medida em que são populares e sociais, e não porque

⁵Jorge Amado se empenha mais demoradamente a esta questão na biografia romancesca *Abc de Castro Alves* (1941). Nela, o autor estabelece discussões e definições objetivas sobre os critérios de validação da verdadeira arte e do verdadeiro intelectual, definido como aquele que se comporta como porta-voz do povo, como seu verdadeiro líder e intérprete, por isso mesmo, capaz de entender suas condições e transpô-las em sua produção, afinal, “é condição essencial da arte servir ao escravo e não ao senhor”. AMADO, Jorge. *Abc de Castro Alves*. Record, 28. ed., Rio de Janeiro, 1981, p. 142.

tenham uma intenção política direta, imediata e clara⁶. [...]

Não, minha obra é uma unidade, do princípio ao último momento. Só se pode dizer que existe, no início, uma profusão do discurso político, correspondendo ao que eu era então. (AMADO *apud* RAILLARD, 1990, p. 114 — 216)

Em *Romântico, sedutor e anarquista: como e por que ler Jorge Amado hoje*, Machado (2006) destaca a necessidade de analisar uma obra sem predeterminações, sem que o olhar crítico seja, desde o início, direcionado por um argumento específico, exterior ao que nela está inscrito. Jorge Amado era um homem do seu tempo e seu tempo “eram muitos”. Não apenas queria ser lido, como desejava um lugar de destaque no meio intelectual, por isso manipulou seu projeto literário e suas narrativas de forma que elas não se tornassem congeladas no tempo em que foram escritas, afinal, o discurso literário é eficaz em construir uma memória social que se constitui como representação pois, enquanto socializa, promove um conteúdo socializador (PESAVENTO, 1998, p. 13). Ao longo de mais de seis décadas Amado produziu uma obra que se fez, “desfez” e refez em vários momentos sem que perdesse aspectos fundamentais e é sobre este aspecto mais atual que nos deteremos.

A degradação e aniquilamento da natureza do Brasil: o caso de *Tieta do Agreste*

Escrito na década de 1970, *Tieta do Agreste* tem como principal base contextual o impacto da indústria petroquímica na Bahia. O processo de modernização da chamada “Nova Bahia” ameaçava os mares na medida em que impunha um crescimento populacional e intensa mudança na urbe, dominada por hotéis e agências publicitárias.

⁶Os romances aos quais ele se refere são *Subterrâneos da Liberdade* (1954) e *Farda, Fardão, Camisola* (1979).

TIETA DO AGRESTE E A QUESTÃO ECOLÓGICA

O livro é a recriação da vida cotidiana numa pequena cidade do litoral norte da Bahia, próxima à foz do Rio Real, região de Mangue Seco, num momento crucial de sua história — momento em que a sua paz, a sua vegetação, as suas dunas e as suas praias se transformam em alvo de uma empresa poluidora, a Brastânio, Indústria Brasileira de Titânio S. A. É nesse horizonte que se movem personagens como Dário Queluz, Ascânio, o vate Barbozinha, o seminarista Ricardo, Zé Esteves, Carmosina, Elisa, Perpétua. Mas, sobretudo, Tieta — a pastora de cabras que fizera fortuna em São Paulo, gerenciando moças para políticos e empresários, e que agora retorna, buscando um paraíso que vê se perder⁷.

O livro pode ser considerado um grande sucesso: a primeira edição de *Tieta*, publicada pela Editora Record, contou com 120.000 exemplares, além disso, foi traduzido para oito idiomas, entre eles o hebraico e o tcheco e se tornou um dos clássicos televisivos do Brasil a partir de sua adaptação para o gênero novela pela Rede Globo em 1989.

Uma vez, é verdade, perdemos uma batalha importante, há uns quinze anos, quando decidiram construir uma fábrica de dióxido de titânio, perto de Arembepe, em Interlagos, um lindo vilarejo ao norte da capital do estado — o mar, a floresta da Bahia... Nós brigamos de uma forma terrível, com Carybé e outros, para impedir a construção. Ninguém queria esta fábrica em lugar algum do mundo, ela foi recusada em toda parte, e terminou por estourar na Bahia! Lutamos e perdemos. [...]

⁷Descrição na íntegra disponível em: <https://www.jorgeamado.org.br/livros/tieta-do-agreste-2/>. Acessado em: 17 dez. 2022.

TIETA DO AGRESTE E A QUESTÃO ECOLÓGICA

Aliás, foi daí que nasceu a ideia inicial de um dos meus romances, *Tieta do Agreste*, escrito justamente em cima deste problema: a degradação da natureza, o aniquilamento da natureza no Brasil. (AMADO *apud* RAILLARD, 1990, p.24)

Nesta mesma entrevista, Jorge Amado lamenta o processo de instalação da fábrica no Brasil e, em contraponto, cita o caso de um juiz italiano que se impôs contra uma fábrica semelhante, condenando seu presidente à prisão, juiz, inclusive, que é apresentado já no início do romance. Em contraposição, assevera em relação ao governo ditatorial brasileiro:

Os militares que estiveram no poder todos estes anos (escrevi *Tieta* em 1976 e 1977) e seus representantes nos Estados — é preciso dizê-lo — fizeram verdadeiros desastres nesta área. Devastaram a Amazônia, destruíram as cachoeiras de Sete Quedas na fronteira com o Paraguai, para construir esta usina, Itaipu, que só tem por finalidade manter no poder o mais antigo ditador da América Latina, Stroessner, que domina o Paraguai há trinta e cinco anos, imutável. Itaipu foi feita para isto, e assim foi destruída uma das maiores belezas naturais do Brasil, um bem de todos nós. (AMADO *apud* RAILLARD, 1990, p. 24-25)

Sem margens para dúvidas, o autor define seu referente, a saber, a política ecológica empreendida pelos militares, que converge, diretamente, para a posição que assume diante dos problemas que expõe. A narrativa produzida em *Tieta do Agreste* (1977) é reintroduzida na realidade descrita pelo autor de modo que fornece “a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (CÂNDIDO, 2011, p. 177).

Tieta do Agreste compõe um momento da obra amadiana considerado por muitos intérpretes e pesquisadores como o da definitiva consagração⁸. Essa consagração, entretanto, parece estar muito mais associada aos outros meios atingidos pelo autor, como os midiáticos e televisivos do que, propriamente, à popularização dos textos escritos:

A partir dos anos 70 do século XX, a disseminação das narrativas de Jorge Amado na mídia traz novas nuances para a recepção e aponta para a fragilidade do texto escrito, sobretudo o que se inscreve sob a rubrica da literatura erudita, em um contexto no qual a cultura midiática torna-se hegemônica, particularmente no Brasil, onde, por questões históricas, não se democratizou a cultura letrada. (SILVA, 2006, p. 36)

É certo que Jorge Amado contribuiu para a construção de um sentido de identidade nacional e a pesquisa desenvolvida por Silva é importante para que possamos avaliar os efeitos de sua literatura diretamente no público. Em 1977, ano da publicação de *Tieta*, uma leitora de Santo André dizia que valia à pena ler e conhecer as coisas feitas por Jorge Amado, porque ele “é gente, é povo, é Brasil nosso” (SILVA, 2006, p. 20). Essa noção de obra popular, escrita para o *povo* por um homem que é parte dele, está associada à construção dos sentidos do projeto criador de Jorge Amado desde *Cacau* (1933) e foi algo construído e manipulado pelo próprio autor e pelos elementos de controle póstumos de sua memória, como a Fundação Casa de Jorge Amado.

Por isso, conforme pontua Machado (2015), é preciso valorizar uma visão em conjunto da recepção crítica da obra amadiana, pois, só assim, “[...] podemos entender um pouco dos mecanismos que regeram a glória

⁸Sobre o tema, sugerimos o artigo “Jorge Amado e a intelectualidade em 1930: análise da recepção crítica de Jubiabá”, In.: AZEVEDO NETO, J. M (org.). *História, literatura e sociedade: políticas, reflexões e memórias em pesquisa*. Guarujá-SP: Científica Digital, 2022.

e ostracismo literário no decorrer do século. Um tempo que fatores extraliterários passaram a ser determinantes para a consagração ou a rejeição [...]” (MACHADO, 2015, p. 95), isto porque, ao serem transformados em celebridades, autores como Jorge Amado, têm, facilmente, as interpretações de suas obras “contaminadas” pelos “ruídos” de suas personalidades (MACHADO, 2015, p. 97). Sem perder de vista a complexidade que envolve a recepção da obra de Jorge Amado, e sua análise crítica, voltemo-nos a alguns detalhes do romance estudado.

Tieta do Agreste e outras personagens: suas formas de sentir e agir no mundo representado por Jorge Amado

Permeada por forte e constante ironia, a escrita de Jorge Amado se impõe, desde o início do livro, a partir de uma posição autointitulada de “contador de histórias”. No campo da Teoria Literária, o narrador pode ser entendido como aquele que estrutura a história e, como tal, tem a possibilidade de assumir posicionamentos na narrativa. Entretanto, ao se colocar como um contador de histórias, Amado se apresenta ao leitor não como autor, como aquele que cria, mas como alguém que, a partir da oralidade, conta uma história permeada pela autonomia que as personagens teriam sobre os seus próprios caminhos.

Esta suposta autonomia de suas personagens é a base para sua posição de escritor popular, pois seus romances são, desde o início de sua carreira, entendidos como objetos de denúncias sociais que têm como fonte primária a própria realidade. A verossimilhança proposta por Jorge Amado, assenta-se na sua técnica de “recolher material” que impõe uma distinção clara e objetiva entre imaginação e invenção, pois “[...] o personagem é um ser vivo, um ser do qual o romancista tem que ter experiência humana. É a essa ‘experiência humana’ que eu, com escândalo de tanta gente, tenho chamado de ‘material para romance’ [...]” (AMADO, 1939).

Junto à *Tieta*, Amado nos apresenta uma ampla gama de personagens que constroem a peculiar sociedade de Sant’Ana do Agreste. Se a narrativa é escrita na década de 1970 o enredo se passa em 1965–66,

depois de 26 anos decorridos da expulsão de Tieta da pequena cidade, em um contexto responsável por revelar importantes normas morais que se impunham, historicamente, sobre as relações sociais no Brasil.

Jorge Amado elege dois espaços de análise: o interior, representado pela pequena cidade baiana de Sant'Ana do Agreste, e o centro desenvolvimentista do país, São Paulo. Ao contrapor o tradicional e o moderno, apresentando-nos problemas recorrentes dentro da trama social brasileira, o romancista exclui a possibilidade de argumentos que girem em torno do lugar e do tempo para justificar ações preconceituosas e desiguais, pois elas tomam outras formas e dimensões, mas persistem nos diferentes espaços e contextos. É, principalmente, neste sentido, que tal romance se apresenta como uma representação crítica e denunciativa da nossa sociedade.

O esforço caricatural na apresentação e descrição de suas personagens, está, em grande medida, associado a um empenho para que seu leitor consiga visualizar, nos mínimos detalhes, cada uma delas. Neste ponto, Jorge Amado demonstra um forte controle da linguagem na transposição de tipos sociais que se relacionem, de algum modo, com as experiências cotidianas dos seus leitores. A descrição das características de Perpétua, por exemplo, utiliza-se de estereótipos exagerados do que seria a beata vigilante, ocupada primordialmente com os serviços da Igreja e a vida alheia, a fim de ativar o risível e ironizar o papel tradicional dado à mulher ligada à igreja: tida como honrada e honesta se contrapõe à personagem que, na profundidade da trama, é cruel e hipócrita. Desse modo, a reprodução de estereótipos serve, também, para confrontar o tipo social e moral tradicionalmente aceito.

Iniciar *Tieta do Agreste: pastora de cabras ou a volta da filha pródiga, melodramático folhetim em cinco sensacionais episódios e comovente epílogo: emoção e suspense!*, com a seguinte informação: “Toda e qualquer semelhança de personagens e situações deste romance com personagens e situações da vida real será mera coincidência”, parece bem necessário em momentos que o país é marcado pela censura política. Do mesmo modo, todo o romance é permeado pela vigilância: suas personagens

são profissionais em vigiar a vida alheia, julgá-la em certo e errado, lícito ou ilícito. Poderíamos, rapidamente, citar duas personagens que se dedicam a isto: Bafo de Bode e Dona Carmosina.

Bafo de Bode é a “língua e olho da cidade” (AMADO, 1981, p.562), sempre nas ruas tudo vê e de tudo sabe, porém, suas informações são desvalorizadas pela sociedade, já que é um bêbado sem valor que “desce as ruas aos trancos e barrancos, a enlamear a honra de distintas famílias, a proclamar maledicências, injúrias e infâmias, desgraçadamente quase sempre comprovadas” (AMADO, 1981, p.45). Já D. Carmosina, a agente dos correios, não perde a oportunidade de ler todas as correspondências que chegam às suas mãos, em um ato que pode ser associado ao da censura presente na Ditadura Civil-Militar e à perseverante invasão de privacidade, ou perda total dela, pois “Falar da vida alheia é a diversão principal do lugar, grosseria e mau caráter de uns, arte e sutileza de outros” (AMADO, 1981, p.45).

Jorge Amado impõe, na própria construção textual, uma importante diferenciação entre o autor e o contator de histórias, assumindo, obviamente, ele mesmo as duas funções. O autor, normalmente, aparece como aquele que ora tenta se eximir da responsabilidade sobre alguma informação, aspecto elucidativo quando se trata do contexto de censura, ora tenta explicar ou enfatizar alguma informação ou, ainda, indicar ao leitor que caminho interpretativo ele deve seguir em relação à tomada de posição sobre personagens e situações. Observemos os títulos de alguns capítulos: “Onde o autor, esse calhorda, mete-se com assuntos que não são de sua conta e dos quais nada entende” (AMADO, 1981, p. 251); “Onde o autor informa e doutrina sobre susceptibilidades regionais” (AMADO, 1981, p. 389) ou, ainda, em “Onde reaparece o autor quando já nos imaginávamos livres desse chato” (AMADO, 1981, p. 572).

O contator de histórias, entretanto, está diluído em todo o texto, é quase uma personagem obscuro que conhece toda a história e organiza os fatos para o leitor. Essa postura, porém, não é neutra. Ela é parte explícita da técnica desenvolvida por Amado para relacionar o romance ao contexto político, de modo que os aspectos autônomos da narrativa,

como as relações amorosas entre as personagens, não sejam desconectados de seu referente social: as tramas políticas entre os militares. A seguir, fica mais clara a abordagem desenvolvida por Jorge Amado:

Sendo neutro na contenda travada em *Agreste*, desejava manter-me à margem, simples espectador. Mas vejo-me obrigado a abandonar meu propósito, para mais uma vez defender-me das críticas assacadas contra a forma e conteúdo do meu trabalho [...]. Não sou culpado pela modificação do ritmo da narrativa, se ela existe. Os acontecimentos se precipitaram e se atropelaram, à minha revelia. (AMADO, 1981, 571-572)

Ainda no início, antes mesmo de ferver nas páginas do folhetim as discussões acerca da possível implantação de indústria poluente em Mangue Seco, Jorge Amado, apresentando-se como autor, que “tenta eximir-se de toda e qualquer responsabilidade” (AMADO, 1981, p. 16), alfineta aqueles que chama de “donos dos grandes capitais” facilmente comprados por uísques escoceses e moças seminuas, ou nuas. Refere-se aos políticos como os “grandes patrões”, os verdadeiros “donos” do país, com os quais anseia ter “[...] a honra, a glória suprema de que pelo menos um deles venha a aparecer nas mal alinhadas páginas deste relato [...]” (AMADO, 1981, p.16).

Ainda nesta apresentação introdutória, Jorge Amado deixa ao leitor uma importante função: ao fim do folhetim, ele adoraria saber quais foram os heróis da história, quem de fato lutou pelo povo e pela terra, terra esta que embora seja Sant’Ana do Agreste pode ser, facilmente, interpretada como o próprio Brasil. O baiano deseja saber quem merece nome em placa de rua e homenagens, crítica feita aos heróis históricos do Brasil, a exemplo, especificamente neste contexto, dos “patriotas militares”. Por sinal, a crítica ao patriotismo será tema recorrente nas centenas de páginas seguintes.

Entre o moderno e o tradicional: Sant'Ana do Agreste é o Brasil da ditadura

Eleger como um dos temas mais importantes do romance a ideia do progresso/atraso é uma das formas que Jorge Amado encontra para ironizar o desenvolvimento do Brasil tão aclamado pelos militares, quando na década de 1970, por exemplo, o país experimentava o glorioso “Milagre Econômico”. É comum, durante as intromissões do autor, ele citar as colocações de seu amigo e crítico Fúlvio D’Alambert, responsável por ler os originais do folhetim e tecer críticas. Inserir estas informações ao longo de todo o romance, pode ser vista como uma forma de Jorge Amado mostrar que estava atento à crítica e que tinha contra ela argumentos, assim como, em outros momentos, soa também como uma espécie de desmoralização da própria censura e, quando se trata de censura, não nos referimos exclusivamente àquela instituída pelo governo, mas também àquela que se dava cotidianamente na pequena cidade da Bahia.

Uma das principais críticas levantadas por D’Alambert, está direcionada ao uso do termo “marinete” para se referir ao único transporte público da cidade, responsável pelo trajeto entre Sant’Ana do Agreste e Esplanada, a única ligação da cidade com o mundo. Segundo o amigo e crítico, Jorge Amado deveria utilizar termos mais modernos, como “ônibus”, “próprios para a época desenvolvimentista em que nos cabe o privilégio de viver” (AMADO, 1981, p.28). Atentamos às discussões desenvolvidas por Jorge Amado nestas primeiras páginas, pois elas são indispensáveis para acessarmos os argumentos que norteiam sua visão sobre o Brasil. Segundo o autor, seu amigo lhe acusa de ser subdesenvolvido no momento em que:

[...] rasgamos (no Brasil) novas rodovias comparáveis às melhores do estrangeiro; quando são implantadas indústrias a granel; quando, atendendo às clarinadas do progresso, desperta um novo Nordeste redimido de secas, epidemias, da-

TIETA DO AGRESTE E A QUESTÃO ECOLÓGICA

quela fome centenária, e — não esqueçamos — do analfabetismo rapidamente erradicado; quando a imprensa, o rádio, a televisão uniformizam costumes, moral, modas e linguagem, varrendo como lixo os hábitos regionais [...]; quando, na base da censura e da porrada, criamos a democracia, a verdadeira, não aquela antiga a conduzir o país ao abismo; quando entramos milagrosamente na época da prosperidade ao ritmo das nações ricas, [...] — como se atreve um autor a apelidar de marinete o bus a conduzir passageiros de Sant’Ana do Agreste para Esplanada e vice-versa? Um quadrado, o autor, perdido no tempo, nas calendas gregas. (AMADO, 1981, p. 28)

As questões relativas ao progresso e atraso estão diluídas por todo o livro que, atendendo aos objetivos de uma narrativa organizada em folhetim, é permeado por muitas personagens, dramas e reviravoltas. Um dos principais cerne para tratar sobre as dissonâncias do moderno, é a condição da mulher e dos padrões sociais a elas impostos, sendo a própria Tieta destaque nesse sentido. Assim, no entorno de suas denúncias em relação ao machismo e à imposição dos dogmas católicos sobre a sociedade, Jorge Amado realiza duras sátiras e críticas ao governo militar. É preciso compreender, entretanto, que isso só foi possível pela posição de destaque que o autor já ocupava nas letras nacionais, afinal:

Liderando a oposição à censura prévia para livros destacaram-se Jorge Amado e Erico Verissimo, líderes também de vendagens na época, que declararam publicamente “em nenhuma circunstância mandaremos os originais de nossos livros aos censores, nós preferimos parar de publicar no Brasil e só publicar no exterior”. (REIMÃO, 2014)⁹

Os militares são trazidos ao romance a partir da possibilidade de instalação da fábrica de dióxido de Titânio no município de Sant’Ana do Agreste, deste modo, aparecem através de suas relações com os diretores executivos da Brastânio — Indústria Brasileira de Titânio S. A., e é a partir de suas negociações que são progressivamente ridicularizados. O capítulo *Da primeira conversa onde se decide do destino das águas, das terras, dos peixes e dos homens — com a gentil assistência das competentes meninas de madame Antoinette*, dá espaço a uma das cenas mais icônicas da narrativa: no cabaré, “local mais discreto, agradável e apropriado para assuntos de relevante importância para o desenvolvimento nacional” (AMADO, 1981, p. 271), as personagens do Magnífico Doutor, representante da fábrica, e do Jovem Parlamentar, representante dos militares, reúnem-se nuas e acompanhadas de “competentes meninas”, para discutirem sobre a autorização da indústria em terras brasileiras, onde “em termos de legítimo patriotismo, o Jovem Parlamentar desenvolve cauteloso trabalho de contatos e acertos, [...]. Propina seria palavra escandalosa e indigna para designar expressiva gratidão daqueles que lhe utilizam os méritos [...]” (AMADO, 1981, p. 269).

Em seguida, Jorge Amado passa a dar ênfase às táticas de conquista utilizadas pelos diretores da fábrica a fim de se tornarem queridos pelo povo de Agreste, uma forma inteligente de impedir qualquer levante popular que comprometesse a instalação da indústria. Em destaque, está a entrega de brindes natalinos para as crianças carentes, algo que o Magnífico Doutor se ocupou de fazer pessoalmente, o calçamento da rua e as despesas da festa de inauguração da luz elétrica na cidade.

Jorge Amado não poupa críticas ao governo militar, à ideia de desenvolvimento nacional, às suas posturas antidemocráticas e autoritárias e o faz, tendo como principal suporte, o próprio poder interno de Sant’Ana do Agreste. Ao se referir às reuniões do Conselho Municipal, por exemplo, diz o autor: “Reuniões inúteis, nas quais os edis aprovam

⁹Na versão virtual não há numeração de páginas, portanto, o trecho indicado pode ser encontrado em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/L7cPdmb4GHCSrmTbYkmxNvF/?lang=pt>. Acesso em: 17 dez. 2022.

por aclamação o que o coronel decidiu, exatamente como o faz o Parlamento Nacional em relação aos projetos do Executivo” (AMADO, 1981, p. 297).

Outras três personagens merecem destaque: o Velho Parlamentar, ironia explícita à figura do Jovem Parlamentar, Sua Excelência, ambos políticos, e o Audacioso Empresário. O título do capítulo designado a tais personagens sugere, desde o início, quem será o principal alvo do autor: *De nova e discreta conversa no elegante ambiente do Refúgio dos Lordes, discreta apesar da grossura (em todos os sentidos) de Sua Excelência*. Na descrição das duas personagens políticas, o autor estabelece uma distinção entre o Velho Parlamentar, educado em Oxford e com hábitos de lorde inglês, e Sua Excelência com “modos populacheiros”, este teria posição de tamanha importância dada por Vargas “[...] nos tempos de outra ditadura” (AMADO, 1981, p. 315).

Sua Excelência é o responsável por conseguir a autorização para a instalação da fábrica em terras brasileiras, deixando bem claro que ela deve ser instalada longe de São Paulo, “[...] vão poluir longe daqui, [...]” (AMADO, 1981, p. 316), e toda a conversa se dá de forma definitiva: quanto deve ser pago pela Brastânio aos homens do governo e o depósito do dinheiro em conta na Suíça, tornando explícito o caráter corrupto da negociação.

Um momento relativamente importante para refletirmos acerca dos desencantos e da “revolta” do autor em relação à política brasileira é um dos muitos em que ele se coloca, desta vez para refletir acerca de nomes e técnicos. Jorge Amado diz:

Cansado do esforço feito para manter incólume minha propalada e prudente posição de narrador objetivo, evitando envolver-me na polêmica ao resumir e transcrever opiniões divergentes, expostas em crônicas, editoriais, tópicos e entrevistas, permito-me curta reflexão sobre nomes de família e maneiras de agir de técnicos fora de série, famosíssimos, cujas conclusões ditam lei. Faço-o no desejo

de evitar ao leitor engano e confusão (AMADO, 1981, p. 346).

Antes de nos determos com afínco a uma análise da fala do autor é preciso perceber que, ao se colocar, ele reforça sua atitude como algo que pretende desviar o leitor de possíveis enganos, enganos estes que podem ser cometidos caso o leitor, envolvido pelo enredo, não se atente às suas críticas e, sobretudo, às suas denúncias.

No texto que procede tal fala, Jorge Amado primeiro critica a forma como os escritores são tratados no país e como os livros, material de expressiva vitalidade, tornaram-se artigos de luxo. Em seguida, o alvo de desmerecimento do autor são as multinacionais e o poder que detêm sobre o país, referindo-se ele, de forma satírica, ao que seria o eterno perfil de colonizado do Brasil.

Embora as críticas continuem, Jorge Amado só volta a fazer referência direta aos homens do poder brasileiro quando o romance se encontra nas suas últimas dezenas de páginas. É preciso enfocar que, se o Velho Parlamentar foi irredutível na proibição da instalação da fábrica no Centro Sul do país, as autoridades baianas também resistiram no que concerne à sua instalação em centros desenvolvidos do Estado, como Arembepe, tendo a Brastânio que desembolsar ainda mais capital para dar estrutura plausível a lugares como Sant’Ana do Agreste que, isolados, não causavam nenhum incômodo naqueles que o autor chama de “magnatas”. Volta à tona, neste contexto, uma discussão enfatizada pelo escritor: a forma como as cidades interioranas do país eram relegadas ao esquecimento, sendo lembradas apenas quando de algum interesse político e econômico como este em questão.

No capítulo *Da conversa final sobre o destino das águas, dos peixes e dos homens, quando a Brastânio escolhe novo diretor e, no requintado ambiente do Refúgio dos Lordes, serve-se — horror! — uísque com guaraná*, além dos diretores da empresa contamos com a presença do Velho Parlamentar que afirma: “Pois aqui estamos, vitoriosos. Custou trabalho e muita habilidade, assunto explosivo [...]” (AMADO, 1981, p. 569), quando se refere à dificuldade de conseguir autorização para a instalação em Arembepe,

estabelecida graças à poderosa argumentação do ilustre técnico internacional que respondeu:

O desenvolvimento nacional é prioritário, contra ele não podem prevalecer razões sentimentais, muito menos irrelevantes detalhes de localização. Estive lá, pessoalmente, constatando o absurdo das alegações, meu parecer baseou-se no estudo direto do problema. Em rápido bosquejo, vou colocá-los a par de meus considerandos e de minhas conclusões. (AMADO, 1981, p. 570)

Encerram-se, assim, as angústias do povo de Sant’Ana do Agreste, movido de forma frenética pela possibilidade de instalação da indústria de dióxido de titânio nas terras do município. Uns, enfaticamente contra a poluição do município, outros, sedentos pelo desenvolvimento. Marcado por lutas épicas, como a travada por Tieta, Ricardo, os pescadores e os tubarões de Mangue Seco contra os técnicos da Brastânio, o folhetim tem um fim claro: nenhuma destas lutas serviu, nem serviria, se os magnatas não tivessem se decidido por Arembepe. Mesmo salvando o paraíso ficcional da poluição, essa não é uma vitória que se dá a partir da ação popular, mas parte de uma decisão dos “magnatas”. Em *Conversas com Jorge Amado*, referindo-se à luta que travou na realidade, o autor diz:

Pobres intelectuais que pretendíamos enfrentar os interesses das multinacionais que compravam políticos... Estávamos sob o regime militar, não havia nenhuma possibilidade de enviar um recurso ao Parlamento, não se podia promover qualquer movimento na população, tudo era proibido. Estávamos em plena luta quando decidi escrever um livro sobre este tema. Comecei as pesquisas sobre o problema do titânio, do tratamento, da

indústria, etc. Comecei a ver as coisas em termos de romance. Comecei a pensar nos personagens, etc. Quando o romance adquiriu maturidade suficiente, levou mais ou menos um ano, a indústria já estava implantada na Bahia, em Areembepe... Comecei a escrever este longo romance. (AMADO apud RAILLARD, 1990, p. 237)

O referencial e simbólico estão sobressalentes em todo o processo de construção e de avaliação posterior do romance e se torna, deste modo, fundamental

Compreender a apropriação do texto como uma mediação necessária à constituição e à compreensão de si mesmo. Todo o trabalho que se propõe a identificar o modo como as configurações inscritas nos textos, que dão lugar a séries, construíram representações aceites ou impostas do mundo social [...]“ (CHARTIER, 1990, p. 24)

É certo que o estudo literário, a partir de uma pesquisa historiográfica, sempre será, conforme coloca Sevcenko (1995), preenchido de significados peculiares. O final ficcional promovido por Jorge Amado converge, diretamente, com as frustrações e derrotas impostas na realidade descrita, afinal, quando compreendemos que a literatura, mais do que o testemunho da sociedade, representa a tensão e a mágoa dos aflitos, entendemos que ela traduz um anseio de mudança, e, como produto do desejo, revela grande compromisso com a fantasia, em detrimento da realidade. “Nesse sentido, enquanto a historiografia procura o ser das estruturas sociais, a literatura fornece uma expectativa do seu vir-a-ser. [...] ocupa-se, portanto, o historiador da realidade, enquanto o escritor é atraído pela possibilidade” (SEVCENKO, 1995, p. 20-21).

Considerações finais

De acordo com Cândido (2011), “a função da literatura está ligada à complexidade da sua natureza”. Desse modo, ao analisar uma obra literária, é possível distinguir, pelo menos, três pontos: “(1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão de mundo dos indivíduos e grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente” (CÂNDIDO, 2011, p. 179).

É claro que Jorge Amado foi um autor empenhado em expressar os objetivos de sua obra. Sempre atento à crítica, não deixou de manifestar suas posições e visões de mundo, dialogando, efetivamente, com diversas interpretações produzidas sobre os seus livros. Em *Tieta do Agreste*, no entanto, há um diferencial: o autor antecipa o diálogo com a crítica promovendo, na própria estrutura narrativa, embates e explicações que encaminham o leitor para objetivos específicos que nem sempre ficariam claros em uma narrativa tão densa quanto esta:

Aqui venho apenas livrar a cara, declinar de qualquer responsabilidade. Relato os fatos conforme me foram narrados, por uns e por outros. Se de quando em quando meto minha colher e situo opiniões e dúvidas, é que também não sou de ferro nem me pretendo indiferente às agitações sociais, vendavais do século a convulsionar o mundo. Sou apenas prudente, o que nos tempo de agora não é virtude nem mérito e sim necessidade vital (AMADO, 1981, p. 17).

O romance, composto por um “enredo incoerente” e pleno em contradições (AMADO, 1981, p. 15), termina, basicamente, como começou: Tieta é, novamente, expulsa de Sant’Ana do Agreste que continua fincada no “atraso”, sem complexo industrial, asfalto e pontos turísticos. No último capítulo *Das placas, lembrete do autor*, Jorge Amado escreve:

TIETA DO AGRESTE E A QUESTÃO ECOLÓGICA

A inauguração da luz proveniente da Usina de Paulo Afonso foi uma festa. Deram ao antigo Caminho da Lama, na entrada da cidade, o nome do então Diretor-Presidente da Hidrelétrica do São Francisco. As autoridades presentes descerraram esmaltada placa azul, feita a capricho apesar da pressa, em oficina da capital: RUA DEPUTADO... Como era mesmo o nome? Durou pouco a placa azul, sumiu durante a noite. Em lugar dela pregaram uma de madeira, confeccionada por mão artesanal e anônima: RUA DA LUZ DE TIETA.

Mão artesanal e anônima. Mão do povo (AMADO, 1981, p. 590).

O lembrete do autor está diretamente associado ao questionamento exposto no início do livro: “Quem merece nome em placa de rua [...]. Aqueles que propugnam pelo progresso a todo custo [...]? Se não forem eles, que outros? [...] As palavras também valem dinheiro, herói é vocábulo nobre, de muita consideração” (AMADO, 1981, p.17), e parece, por todo o teor da narrativa, uma alerta ao seu leitor. Gozando de forte autonomia política e utilizando-se de inquestionável consagração¹⁰, Jorge Amado, alheio à censura, inscreve em seu romance não apenas uma história composta por dramas consistentes e personagens marcantes, mas todo um caminho narrativo permeado por forte conexão com o mundo social em que vive que parece ter, como principal interesse, alertar o leitor para o contexto político vigente, aliás

Não é menos verdade que os produtores culturais podem utilizar o poder que lhes é conferido, sobretudo em período de crise, por sua capacidade

¹⁰Sobre o tema: MELLO, M. S. *Como se faz um clássico da literatura brasileira: análise da consagração literária de Érico Veríssimo, Graciliano Ramos, Jorge Amado e Rachel de Queiroz (1930–2012)* — Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

de produzir uma representação sistemática e crítica do mundo social para mobilizar a força virtual dos dominados e contribuir para subverter a ordem estabelecida no campo do poder (BOURDIEU, 1996, p. 285).

Não podemos negligenciar, contudo, que autores como Jorge Amado enfrentam um aspecto complexificador que, entretanto, não poderá ser aqui destrinchado: a adaptação e veiculação de sua obra para outros meios, como a televisão e o cinema. Há, entre os conhecedores da obra amadiana, uma categoria específica, chamada por Silva (2006) de “fãs midiáticos” e, no caso do livro *Tieta do Agreste*, este é um ponto muito importante. Em 1989, a Rede Globo transmitia a novela *Tieta*, que se tornou uma das clássicas produções da emissora. O principal tema do romance, a busca pelo progresso em detrimento às questões ambientais, é, contudo, drasticamente modificado pela novela, além de serem excluídos todos os aspectos concernentes às tramas entre militares e empresários.

Não à toa, Jorge Amado considerava a adaptação uma violência contra o autor por ignorar e distorcer aspectos importantes do romance (AMADO apud RAILLARD, 1990, p. 226). Afinal, o texto, como produto de um contexto e condições sociais específicas, postula a existência de um leitor capaz de adotar uma postura correspondente às suas intenções (BOURDIEU, 1996, p. 336), pressupondo, praticamente, “um laço de dependência mútua entre a natureza dos textos propostos à leitura e a forma de leitura que deles é feita” (BOURDIEU, 1996, p. 340).

No caso de *Tieta do Agreste*, a separação entre autor e narrador e as frequentes intromissões daquele na narrativa, expressam, claramente, as suas intenções em guiar a leitura, de modo a indicar os caminhos interpretativos que deveriam ser seguidos pelos leitores. Na novela, no entanto, o autor perde esta possibilidade. Em todo caso, o romance em questão compõem o *hall* de obras amadianas que se popularizam, em diferentes meios, justamente por inscrever uma certa noção de interpretação do Brasil, extraindo da *realidade* a sua crítica, o que a

consolida, entre as produções culturais, como uma interessante fonte de análise sócio-histórica.

Referências bibliográficas

- AMADO, Jorge. Literatos... *Diário de Notícias*, an. IX, n. ilegível, 1938.
- AMADO, Jorge. Nascimento, glória e vida dos personagens. *Dom Casmurro*, ano 3, n. 118, 1939.
- AMADO, Jorge. *Tieta do Agreste, pastora de cabras ou A volta da filha pródiga, melodramático folhetim em cinco sensacionais e empolgantes episódios: emoção e suspense*. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- AMADO, Jorge. *Navegação de Cabotagem*. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. "A ilusão biográfica". In: *Razões Práticas sobre a teoria da ação*. São Paulo, Editora Papirus, 1996.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo/Campinas: EDUSP/UNICAMP, 2015.
- CALIXTO, Carolina Fernandes. *Jorge Amado e a identidade nacional: diálogos político-culturais* (dissertação de mestrado). Universidade Federal Fluminense, 2011. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/1515.pdf>.
- CALIXTO, Carolina Fernandes. *História e Memória da trajetória político-intelectual de Jorge Amado* (tese de doutorado). Universidade Federal Fluminense, 2016. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/1857.pdf>.
- CANDIDO, Antônio. *Vários Escritos*. 5. ed. Ouro Sobre o Azul, Rio de Janeiro, 2011.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre, RS: Ed.Universidade/UFRGS, 2002.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- D'ANGELO, Biagio. "Entre receitas e ginga. Jorge Amado, o romance mistura". In: MELLO, Ana Maria Lisboa de; CORDEIRO, Verbena Maria Rocha (orgs.). *Literatura*

TIETA DO ÁGRESTE E A QUESTÃO ECOLÓGICA

Memória e História: travessias literárias e culturais. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 149–164.

GOLDSTEIN SELTZER, Ilana. Uma leitura antropológica de Jorge Amado: dinâmicas e representações da identidade nacional. *Diálogos Latinoamericanos*, n. 5, 2002.

MACHADO, Ana Maria. *Romântico, sedutor e anarquista*: como e por que ler Jorge Amado hoje. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

MACHADO, Ana Maria. *Jorge Amado*: uma leitura das leituras. In.: 100 anos de Jorge Amado: o escritor, Portugal e o Neorrealismo. Vânia Pinheiro Chaves; Patrícia Monteiro (orgs.). CLEPUL, Lisboa, 2015.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & literatura: uma *velha-nova* história. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.1560>.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Contribuição da história e da literatura para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional. In: _____; LEENHARDT, Jacques (orgs.). *Discurso Histórico e Narrativa Literária*. Campinas, SP: UNICAMP, 1998.

RAILLARD, Alice. *Jorge Amado*: Conversas com Alice Raillard. Edições Asa, 1. ed., Lisboa, 1990.

REIMÃO, Sandra. “Proíbo a publicação e circulação...”: censura a livros na Ditadura Militar. 50 Anos do Golpe de 64. *Estudos Avançados*, v. 28, n. 80, abr. 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142014000100008>.

REIS, Nélcio. O pisa grosso. *Dom Casmurro*, ano. 1, n. 24, 1937.

RÜSSEN, Jörn. Narratividade e objetividade na Ciência Histórica. *Estudos Ibero-americanos*. PUCRS, v. 24, n. 2, 1998.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*: tensões sociais e criação cultural na primeira república. Editora Brasiliense, 1995.

SILVA, Marcia Rios da. *O rumor das cartas*: um estudo da recepção de Jorge Amado. Salvador: Fundação Gregório de Mattos: EDUFBA, 2006.

SOUZA, Laudênia M. A. de. *Os “cantos libertários” de Jorge Amado*: literatura, intelectualidade e projeto criador. São Paulo: Editora Dialética, 1. ed., 2022.

Aline de Novais Brandão
Isabela Santos de Almeida

10 O texto teatral como instrumento de resistência: conhecendo a atuação do grupo de mulheres do MNU durante a ditadura militar

Resumo: A ditadura militar que esteve em regime no Brasil (1964–1985) se consolidou por meio da violência, do exílio e das repreensões. Ainda assim, as artes, em particular a literatura e o teatro, atuaram de forma ativa na resistência aos demandes ditatoriais. O teatro se perpetua no gesto e na oralidade, e se registra no texto, que é renovado e transformado a cada encenação. Desse modo, partindo da relação entre Filologia, História e Memória, objetivamos, nesse trabalho, realizar uma leitura do texto teatral intitulado *Iya ou As Anônimas Guerreiras Brasileiras*, produzido no ano de 1983, delineando os principais aspectos que orientavam a luta do Grupo de Mulheres do Movimento Negro Unificado (MNU) de Salvador, na Bahia, durante a ditadura. As vivências das personagens que protagonizam a obra retratam as dificuldades vivenciadas pelas mulheres negras no período, dificuldades essas que têm origens fincadas no passado. Os estereótipos de raça atribuídos às

mulheres negras são provenientes do período escravocrata, limitando essas mulheres a papéis sociais restritos: ora objeto servil, ora objeto sexual. As personagens da obra, todavia, questionam, insubordinadas, as situações nas quais se encontram, relacionando-as ao passado e subvertendo o lugar de subalternidade que lhes foi historicamente conferido. Mesmo com a atuação de equipes de censores, responsáveis por julgar uma potencial ameaça à ordem, valores e crenças convenionadas, indicando cortes e permitindo — ou não — a encenação dos textos teatrais produzidos durante o regime militar, movimentos sociais apropriaram-se do exercício teatral, reconhecendo a efetividade na utilização da arte como instrumento emancipatório e de resistência. O Grupo de Mulheres do MNU, portanto, reflete, a partir de Iya, sobre o cotidiano da mulher negra, desafiando a censura institucionalizada, e nos mostra o movimento de resistência que se articulava entre as mulheres negras na época.

Palavras-chave: ditadura militar, teatro, filologia, Movimento Negro Unificado, resistência.

A ditadura civil-militar e a arte como instrumento de resistência

O período compreendido entre os anos de 1964 e 1985 foi repleto de turbulências político-sociais no Brasil. O golpe de Estado, articulado entre as forças militares e as elites conservadoras da sociedade brasileira, culminou no regime ditatorial que desarticulou a Constituição. Nesse contexto, estava em ascensão a ideia do povo brasileiro enquanto unidade, livre de distinções — inclusive raciais — e, portanto, das desigualdades decorrentes.

Entretanto, esse mito da democracia racial, em que todas as pessoas, independente de sua raça e cor, dispunham do mesmo acesso aos direitos e às oportunidades, não se traduziu na realidade. Crimes raciais, reflexo do período escravagista, continuavam a figurar com frequência o cotidiano da sociedade brasileira (NÊGO, 1988).

Com o intuito de defender a comunidade afrodiáspórica, grupos e associações se articularam, no ano de 1978, no Movimento Negro Unificado (MNU) — conhecido à época como Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial.

O grupo organizou ações de confronto aos atos de discriminação racial elaborando panfletos e jornais, realizando atos públicos e criando núcleos organizados em associações recreativas, de moradores, categorias de trabalhadores, nas universidades públicas e privadas. O MNU também utilizou-se da atividade cultural — seja ela a música, a dança ou o espetáculo teatral —, para denunciar as algúrias vivenciadas pela população afro-brasileira.

Além do citado anteriormente, o golpe de Estado também feriu o direito à liberdade de expressão. O Art. 1º do Ato Institucional nº 13, de 5 de setembro de 1969, versava sobre o banimento do território nacional daqueles brasileiros ditos inconvenientes ou perigosos para a segurança do país (BRASIL, 1969). Dessa forma, terminou por censurar as vias artísticas, uma vez que a arte se configurou, no período, e se configura, na atualidade, como um caminho ativo para a contestação dos valores vigentes.

A cena teatral representou grande oposição ao regime ditatorial militar. Sendo assim, diversas obras dramatúrgicas foram censuradas pelo Departamento de Censura Federal. Os textos teatrais deviam, obrigatoriamente, passar pelo serviço de censura que, após avaliação realizada por censores, indicaria a necessidade de cortes ou alterações no conteúdo do texto. Assim, aqueles que traziam à tona a temática racial e a suposta democracia racial foram, muitas vezes, desautorizados e censurados.

Na Bahia, o MNU se articulou, inicialmente, por meio do Grupo Nêgo — Estudo Sobre a Problemática do Negro Brasileiro que, mais tarde, ao estabelecer contato contínuo com o Movimento Negro nacional, assumiu tal denominação. Faz-se relevante destacar, contudo, que como em qualquer outro movimento social, o MNU não se apresentou de maneira homogênea. De um lado, estavam aqueles com uma postura

mais política; de outro, aqueles com postura mais culturalista (FIGUEIRÊDO, 2016).

Entretanto, os impasses culminaram no amadurecer do movimento, fazendo com que o MNU no contexto baiano utilizasse da linguagem artística e cultural como grande aliada na luta contra a discriminação racial, diferentemente da realidade de outros estados do país, como São Paulo e Rio de Janeiro (NÊGO, 1988). Nesse contexto, atuou de maneira expressiva o Grupo de Mulheres do Movimento Negro, denunciando a dupla opressão vivenciada, quando atreladas a discriminação racial à de gênero.

O estético e o político em *Iya* ou *As Anônimas Guerreiras Brasileiras*

Como recorte metodológico para a construção desse estudo, toma-se o texto escrito. Embora façamos esse enfoque, é importante destacar que o texto dramático não é capaz de apreender a complexidade construída em cena. O texto é, sim, um importante elemento constitutivo do teatro, mas ao seu lado estão o corpo, a voz, a performance, assim como afirma Zumthor (2018):

As regras da performance — com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público — importam para comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na seqüência das frases [...] (ZUMTHOR, 2018, p. 30).

Dessa forma, cabe a nós nos atermos aos indícios que residem no corpo do texto para a construção da performance. A pontuação encontrada nos diálogos, por exemplo, pode nos dar pistas sobre as dinâmicas da voz e também sobre a tensão que é construída em cena para retratar a relação entre as personagens.

Outro aspecto que deve ser levado em consideração na análise do texto teatral é que o sentido não é urgente (RYNGAERT, 1998). Apesar do intuito que nós, enquanto leitores, temos de construir um sentido, ver uma relação com o mundo ou classificar a obra como uma alusão a determinado tema, devemos compreender que “são os assuntos que nascem da escrita e não os assuntos preexistentes que fazem a escrita, mesmo que haja [...] escritas mais intencionais que outras” (RYNGAERT, 1998, p. 29).

O teatro clássico construiu sua narrativa de forma unificadora. Em contrapartida, o teatro contemporâneo segue uma nova tendência (RYNGAERT, 1998), que pode ser observada no texto aqui trabalhado: a narrativa fragmentada. Nessa, as perspectivas se multiplicam, e cabe ao interlocutor a percepção do elo que conecta as partes.

Também é tendência do teatro contemporâneo trabalhar com o “aqui e agora”, o teatro como referente do atual (RYNGAERT, 1999). Os espaços em que as cenas são ambientadas no texto são comuns e cotidianos. O tempo em que ocorrem as ações, por sua vez, é o presente. No contexto de *Iya*, a eleição desses elementos enfatiza a persistência da violência contra a mulher negra, sobretudo em ambientes habituais.

O diálogo é um dos principais elementos constitutivos do texto teatral. Embora Ryngaert (1999) argumente que o teatro contemporâneo falha na utilização dessa ferramenta, pois os diálogos se tornam parte central e há pouco, ou nenhum, detalhamento das personagens, em *Iya* as personagens são fisicamente, socialmente e psicologicamente construídas logo no início das cenas:

Margot: Prostituta negra, tem um filho que vive com uma criadeira e vende cafezinho

Pesquisadora: mulher negra consciente, e preocupada com o grande índice de mulheres negras na prostituição, que tenta através de uma pesquisa alertá-las sobre as razões que as leva a esta vida (GRUPO, 1983, p. 3).

O TEXTO TEATRAL COMO INSTRUMENTO DE RESISTÊNCIA

Além disso, elementos presentes no diálogo, como a pontuação, podem sugerir as relações tecidas entre as personagens e seus conflitos internos, como visualizado:

Teresa: Não vê que ele está lhe esmagando, fazendo com que a senhora ignore sua raça? [...]

Teresa: Se submetendo desse jeito. Ele lhe dá um carguinho de chefe, enquanto lhe explora e faz você discriminar a si e a outros negros, só porque ele não tem coragem.

Gilda: Será?...Não, você está enganada. Sou muito bem tratada aqui (GRUPO, 1983, p. 5).

Gilda, mulher que renunciou a sua identidade negra para ingressar e permanecer no ambiente de trabalho, faz uma viagem de retorno a si mesma quando entra em conflito com Teresa, que assume sua negritude e a confronta em uma situação de discriminação.

O teatro clássico privilegiou a “linguagem pura” (RYNGAERT, 1999). O teatro contemporâneo rompe com esse princípio, no entanto, como pode ser observado no texto, que adota regionalismos e gírias na construção dos diálogos.

Tonha: Sai daqui seu peste!

A criança sai correndo, pegando um pedaço de galinha. Tonha corre atrás mas não o alcança, e fica falando sozinha.

Tonha: Uma hora dessas eu perco a paciência e meto o pau nesse menino! (GRUPO, 1983, p. 2)

É importante destacar o contexto de produção da obra. O texto teatral foi construído por um grupo de mulheres negras ativistas que não tinham, necessariamente, um vínculo ou comprometimento com

o movimento teatral. Isso não invalida, entretanto, a validade dos elementos estéticos adotados.

Iya ou As Anônimas Guerreiras Brasileiras: uma produção do Grupo de Mulheres do MNU de Salvador

Com a intenção de trabalhar a violência interseccional vivenciada, o Grupo de Mulheres do Movimento Negro da cidade de Salvador produziu, no ano de 1983, o texto teatral intitulado *Iya ou As Anônimas Guerreiras Brasileiras*. O texto, composto por 6 cenas, apresenta, em cada uma delas, situações distintas. Todas as cenas são protagonizadas por mulheres negras e abordam as problemáticas que as circundam numa sociedade arquitetada sobre o racismo, reflexo do período colonial, e sobre o sexismo.

Tonha, Zilda, Suzy e seu filho protagonizam a primeira cena. Tonha, jovem negra que deixa o interior na perspectiva de conseguir emprego na cidade grande, vai à casa de Suzy, senhora pertencente à classe média-alta que procura empregada para a realização dos trabalhos domésticos.

Tonha: trabalhei na casa duma tia, que tem uma pensão no Tororó, mas lá era muito trabalho, e não dava prá eu fazer o supletivo à noite.

Suzy: Humm...Você estuda!? [...] o Horácio meu marido, chega às 8 horas, assiste o Jornal Nacional, toma banho e janta...Terminado o jantar, arrumada a copa, você está livre para fazer o que quiser.

Tonha: Mas, assim não vai dar tempo prá...

Suzy: Ah! minha filha, se voce for rápida e organizada, dá tempo prá tudo. Sem esforço é que a gente não consegue nada na vida. (GRUPO, 1983, p. 1).

Apesar das empregadas domésticas terem conquistado alguns direitos trabalhistas com a Constituição de 1988, sobretudo graças à deputada negra Benedita da Silva, direitos garantidos às outras categorias, como a jornada de trabalho fixa em, no máximo, 44 horas semanais, não lhe foram conferidos (NÊGO, 1988). Sendo assim, sofrem com a sobrecarga, com a desvalorização e com a falta de assistência por parte do Estado.

Além disso, a maioria das empregadas domésticas no país foram e são mulheres negras. Essa questão tem raízes fincadas no passado. Ainda que a promulgação da Lei Áurea tenha conferido aos escravizados o que em teoria foi a liberdade, não houve um processo assistido de inclusão das populações afrodescendentes na sociedade, crescendo, à discriminação racial já latente, a desigualdade social.

O acesso aos direitos básicos, como à escolaridade, lhe foram negados. Dessa forma, ainda são maioria no subemprego, no emprego informal, e em cargos desvalorizados e que dependem do esforço físico (GONZALEZ, 1982), como Tonha e sua amiga Zilda.

Zilda, jovem negra, empregada doméstica na casa vizinha à que trabalha Tonha, com quem fez amizade, vivencia os mesmos problemas enfrentados pela colega. Por conta da extensa jornada de trabalho, Zilda se vê obrigada a abdicar de sua formação escolar. A jovem ainda se defronta com outro problema no ambiente de trabalho: o assédio praticado pelo filho mais velho da patroa.

Zilda: Comigo é a mesma coisa, até a escola tive que deixar prá não perder o emprego. Eu não sou escrava! Acordo 5 horas da manhã e ainda tenho que aturar as ousadias do filho mais velho. Se eu for falar a mãe dele, ela diz que eu é que dou confiança [...] (GRUPO, 1983, p. 2).

Durante o processo colonial, a existência das mulheres negras foi reduzida a papéis limitados: ora produto rentável, ora produto sexual. Essa lógica do sistema escravocrata culminou na construção de uma

narrativa que compreende as mulheres negras, na atual sociedade brasileira, como sexualmente disponíveis e naturalmente sexuais. A esse olhar limitado sobre os corpos negros femininos dá-se o nome de hipersexualização (CARMO; RODRIGUES, 2021).

Dentre os reflexos decorrentes deste processo, está a solidão enfrentada pela mulher negra, uma vez que essa é vista como apropriada para a relação sexual, mas não para o amor. Logo, recai sobre ela, muitas vezes, a responsabilidade unilateral pelos filhos e pelo sustento da família.

Exemplo disso é a personagem Margot, que junto à personagem Pesquisadora (Pesq- forma abreviada no excerto abaixo), protagoniza a segunda cena do texto. Margot, mãe solteira negra que, ainda no interior, ao se ver grávida e sem apoio do pai de seu filho, é expulsa de casa. Na cidade grande, encontra na prostituição a única saída:

Pesq: Há quanto tempo está aqui?

Margot: Não lembro muito bem. Acho que é entre uns 9 ou 10 anos...

Pesq: Quais foram os motivos que levaram você à situação atual?

Margot: Ah! Isso é sina. Me perdi quando ainda estava no interior. O cara não quis saber de mim e pai me botou prá fora de casa. No início foi uma porrada, eu de barriga numa cidade grande. Só achei ajuda aqui na zona [de prostituição].

Pesq: Mas será que é sina mesmo? (diz abandonando o questionário) se há tantas mulheres nessa situação...

Margot: É...talvez não seja sina mesmo. A verdade é que pobre e preto não tem vez, o que sobra prá gente é a banda pobre da vida [...] (GRUPO, 1983, p. 3).

Enquanto está tentando agariar recursos para sobrevivência, Margot deixa seu filho com uma “criadeira”. A mãe, porém, se vê preocupada com essa criação:

Margot: Ele e outras crianças estão na mesma situação, vendem cafezinho pela rua. Fico preocupada, ele está abandonado, não estuda. Se eu faltar, fica jogado por aí, seu futuro vai ser de pivete, morto pela polícia. (GRUPO, 1983, p. 3).

O número de jovens negros mortos cruelmente pela polícia, representante do Estado — a princípio responsável por manter a ordem e a segurança social —, é alarmante. O primeiro ato público desenvolvido pelo MNU foi em protesto contra o assassinato do operário negro, pai de família, Robson Silveira da Luz, torturado até a morte em uma delegacia de São Paulo (NÊGO, 1988). Isso ocorre porque a polícia acaba por reproduzir os estereótipos de raça construídos historicamente.

O determinismo racial, teoria desenvolvida com base nos princípios de Charles Darwin, ganhou repercussão no século XIX. De acordo com esse pensamento, características fenotípicas poderiam definir a propensão de uma pessoa à criminalidade. Com efeito, essa teoria “biologizante” construiu preconceitos e estereótipos — que tem repercussão na contemporaneidade — atribuídos à população afrodescendente, especialmente aos jovens negros, compreendidos como transgressores. Portanto, o medo nutrido pela personagem Margot em relação ao seu filho é justificável.

Já a terceira cena de *Iya ou As Anônimas Guerreiras Brasileiras* é protagonizada por Teresa, jovem negra com ensino médio completo, que vai à procura de emprego onde trabalha Gilda, mulher negra de aproximadamente 40 anos. Gilda a recepciona no escritório onde são ofertadas duas vagas, sendo uma para servente e a outra para auxiliar de escritório.

Ao analisar a documentação apresentada por Teresa para o cargo, a funcionária elogia: “[...] bom currículo o seu. O patrão vai gostar

de ter uma servente como você” (GRUPO, 1983, p. 5). Pela aparência da candidata, que usa os cabelos trançados, em contraste com os seus lisos, e túnica de algodão, divergindo de suas roupas formais, Gilda a interpreta de maneira errônea:

Teresa: Servente!? Mas eu vim me oferecer como auxiliar de escritório.

Gilda: Mas você não me disse e francamente, te digo por experiência, você não tem a mínima chance de ocupar a vaga. Como pode sair para procurar emprego vestida e penteada desse jeito? (GRUPO, 1983, p. 5).

A personagem Gilda, embora negra, não aprecia os traços da estética afro, estando presa aos padrões ocidentais de beleza, provavelmente por sua associação com um espaço onde essa estética é discriminada. Além disso, espelha a concepção que reduz a população afrodiáspórica à subalternidade e a cargos desvalorizados. A própria personagem relata ter abdicado de sua estética ancestral, em prol do trabalho:

Teresa: Esse é meu jeito natural!

Gilda: Não, não é, e vou te dizer uma coisa, eu já sofri muito e se hoje estou aqui foi a custo de muito sacrifício (GRUPO, 1983, p. 5).

Infelizmente, ainda é comum, na sociedade brasileira, que, para subverter ao lugar social de subalternidade que lhes foi historicamente conferido, a população negra tenha que abdicar de sua estética e de sua religiosidade. Esse apagamento da identidade afrodiáspórica configura uma continuação do processo violento de embranquecimento e etnocídio, que teve início na colonização.

A quarta cena que compõe o texto teatral é protagonizada por Jandira, jovem negra com ensino fundamental completo, Georgina,

sua mãe que trabalha como lavadeira, Pedrão, seu namorado, também negro, que trabalha no polo petroquímico e Berenice, sua amiga.

Jandira está grávida de Pedrão e decide, temerosa, contar a notícia para a sua mãe, que a recebe com aborrecimento. Georgina decide confrontar o namorado da filha: diz que Pedrão deverá se casar com Jandira e ajudá-la na maternidade. Pedrão, entretanto, diz que não tem perspectivas de se mudar para outra casa com a moça e, diante da revolta da sogra, resolve ir embora e voltar outro dia.

Georgina: você está vendo? O canalha nem quis conversar. Vagabundo! Vai ver nem volta mais. Eu sempre lhe disse: cuidado com ele, é bem empregado, só quer se aproveitar de você. Ele é preto, mas quer uma branca prá casar. (GRUPO, 1983, p. 7).

A fala de Georgina nos faz retomar o estereótipo, construído no período da escravidão e perpetuado na sociedade brasileira, da mulher negra enquanto objeto sexual, apta para o prazer, mas não para o afeto e para o matrimônio. Essa visão cerceante foi tão fortemente incorporada em nossa sociedade que a temática é retratada em diferentes cenas do texto aqui trabalhado. Georgina também foi abandonada pelo pai de Jandira quando essa ainda era criança, após utilizá-la como instrumento para alcançar o seu objetivo material:

Georgina: Seu pai me causou muito desgosto, mas me deu experiência. [...] trabalhei de sol a sol com ele na quitanda, e o tempo foi passando, ele conseguiu juntar um dinheirinho e comprar um armazém. Depois disse que ia me deixar porque não dava mais certo, ia casar com outra mulher. (GRUPO, 1983, p. 8).

De fato, 15 dias se passam e Pedrão não retorna para conversar com Jandira sobre seu filho. Então, a jovem decide procurar a sua amiga

Berenice, em busca de conselhos. Diante da ausência do pai, e conhecendo as dificuldades de criar uma criança sem condições econômicas para tal, Jandira pensa em realizar um aborto. Berenice a alerta:

Berenice: Você sabe o que significa aborto para uma mulher pobre? Não fica pensando que é coisa simples, a gente faz porque não tem condições de criar! Eu mesma, já fiz três. Da última vez foi horrível! Botei injeção local e não adiantou. [...] Aí resolvi botar a sonda, mas me deu muita febre e tive que tirar. Tomei todos os chás que me ensinaram, a bolsa arrebentou mas a criança não saía. Comecei a ter febre novamente e tive que ir pro hospital. O médico me deu a maior baixa quando viu o que eu tinha feito. Aí eu disse pra ele, que se tivesse estudado medicina, não tava lá. Foi meu último aborto, ainda fiquei internada uma semana. Quase morri. (GRUPO, 1983, p. 8).

De acordo com o Artigo 128 do Decreto Lei nº 2.848 de 7 de dezembro de 1940, no Brasil, o aborto realizado por médico só é permitido em dois casos: se a vida da gestante apresenta algum risco ou em caso de gravidez resultante de violência sexual. Contudo, são desconsideradas todas as dificuldades envolvidas no processo de gerir e criar um filho sem o apoio paterno, sem condições socioeconômicas adequadas, ou mesmo sem a preparação psicológica necessária.

Dessa forma, muitas mulheres recorrem ao aborto de forma ilegal. Aquelas que desfrutam de posições privilegiadas e possibilidades de custeio, recorrem a meios seguros para a realização do procedimento. O restante se vê à mercê de métodos alternativos, como o uso de chás, e invasivos, como o uso da sonda. Tais métodos podem causar graves riscos à saúde feminina, como vivenciado por Berenice, podendo conduzir, inclusive, à morte.

Pedrão volta à casa de Jandira dois anos mais tarde, e se sobressalta com a mudança que se operou em Jandira:

Pedrão: Vim ver meu filho.

Jandira: Seu filho!? Com que direito você vem dizer que Nujoma é seu filho?

Pedrão: Nujoma? Que nome esquisito!

Jandira: Então você não sabe que Nujoma é o nome de um dos líderes do movimento de libertação da Namíbia? Ou você pensava que eu teria coragem de chamar o menino de Pedrinho?

Pedrão: Você está mudada...Eu, hein!

Jandira: Os negros como você, sem consciência, acham que mulher negra não dá status, não limpa a raça não é apresentável. Mas as coisas estão mudando, e as mulheres não querem mais ser exploradas. Conheci pessoas que me ajudaram a entender a realidade. Venci os sentimentos de inferioridade que tentam colocar na cabeça da gente. É o mínimo que posso fazer por meu filho. (GRUPO, 1983, p. 8–9).

As mulheres negras, embora presentes no MNU e no Movimento Feminista, não viam as suas pautas contempladas nas discussões tecidas por esses movimentos. Enquanto no feminismo a categoria raça não estava no foco de discussão, no MNU, a questão de gênero e as violências interseccionais vivenciadas pelas mulheres negras não eram consideradas (RODRIGUES; PRADO, 2010).

Por Interseccionalidade, conceito discutido pela Dra. Carla Akoti-rene (2018), compreendemos a interação entre diferentes estruturas de poder opressoras que geram situações de desigualdades particulares. As mulheres sofrem, historicamente, com os reflexos de uma sociedade

patriarcal, que tem como centro o homem, conferindo-lhe privilégios e papel central nas relações de poder. Dessa forma, ao corpo e ao comportamento feminino são conferidas expectativas que lhe dizem como agir, quais escolhas fazer, quais lugares ocupar.

Para além de lidarem com os reflexos de uma sociedade patriarcal, essas mulheres lidam também com o racismo decorrente do período colonial, que construiu estereótipos e as condicionou a papéis duais. Assim, se encontram na intersecção de duas estruturas: o machismo e o racismo. Sendo assim, ascenderam num movimento próprio, o Movimento Negro de Mulheres. Esse movimento tem contribuído de maneira relevante para a construção de uma sociedade mais igualitária do ponto de vista racial e de gênero, pois desperta a consciência política e identitária das mulheres negras, como Jandira, que se recusa a compactuar com os reflexos do racismo em sua vida.

A quinta cena de *Iya* tem como personagens Noemia, operária que trabalha 12 horas por dia, e Lourdes, doméstica que toma conta dos filhos de Noemia. Um dia, ao chegar para buscar os seus filhos, Noemia desabafa:

Noemia: Não sei o que seria de mim se não fosse você. Deus lhe pague!

Lourdes: Ah! Eu sei bem o que é isso, já trabalhei em fábrica e tinha de deixar os meninos sozinhos, trancados, por isso tive que deixar o emprego e trabalhar em casa, costurando.

Noemia: É, não é mole. Todo dia essa mesma vida; chego cansada, tenho que dar banho nos meninos, fazer comida prá todo mundo, lavar roupa e pratos, arrumar a casa...

Lourdes: E o que resta é um cansaço enorme, prá dormir até as 4:00 da manhã e antes de sair deixar

tudo arrumado, a marmitta do marido... (GRUPO, 1983, p. 10).

Noemia denuncia a jornada de trabalho contínua vivenciada por muitas mulheres que, além de trabalharem fora de casa, têm de lidar com os trabalhos domésticos e assumir de forma arbitrária o cuidado com os filhos. Desde a infância, papéis sociais são atribuídos aos indivíduos baseados em seu sexo. Às mulheres são atribuídas características supostamente intrínsecas ao sexo feminino, como o cuidado, a doação e a maternidade. Como resultado, recaem sobre elas as obrigações para com o lar e para com a família.

A sexta e última cena do texto teatral gira em torno de três mulheres, sendo todas negras. Uma delas tem o seu cabelo alisado, enquanto as demais assumem a estética negra nos cabelos e nas vestes. Participam da cena, também, dois rapazes brancos de classe média.

A jovem que possui os cabelos alisados está a passar, quando os jovens brancos lhe direcionam comentários ofensivos:

Rapaz I: Olha que nêga boa! (depois diz com ar cínico) — Vai preta feiosa, ficou pensando que eu te achei boa mesmo!? [...]

Rapaz II: Essas pretinhas já gostam de botar moral. Pensam que valem alguma coisa!

Rapaz I: É rapaz, esse tipo de mulher eu só quero mesmo é prá bagunçar! (GRUPO, 1983, p. 11).

Mais uma vez, podemos visualizar, nessa cena, a hipersexualização da mulher negra na sociedade brasileira. A moça é assediada pelos homens e, ao mesmo tempo que é repudiada, é desejada, sendo sua figura reduzida a objeto sexual e produto para o prazer masculino. As demais jovens, que observam a cena, se mostram atentas aos estereótipos construídos em torno do corpo negro feminino: “Mulher II: Viu

só?! Mulher negra prá eles serve apenas como objeto sexual. Não adianta tentar assumir o padrão de beleza branco.” (GRUPO, 1983, p. 11).

Nesse momento do texto, intercala-se a poesia de título *Não perdem por esperar*, de autoria de José Carlos Limeira. A poesia versa sobre a revolta de uma mulher negra que, ao assumir a verdade em sua beleza natural, se recusa a perdurar a visão sexualizada que lhe direcionam:

[...] E olhando na cara do empresário
Vai com calma e serenamente dizer:
— Se quiser uma mulata,
Vai pintar a sua mãe de preto! (GRUPO, 1983, p. 12).

As jovens da cena continuam a comentar a atitude dos homens, indo ao encontro do eu lírico da poesia:

Mulher II: [...] Esta imagem que eles fazem da gente, de boa amante, mulher sensual apenas, isto vai acabar.

Mulher I: Brancos e negros, vão ter que nos aceitar como somos na realidade. (GRUPO, 1983, p. 11).

Na conclusão de *Iya ou As Anônimas Guerreiras Brasileiras*, aparece a poesia *Ferro*, de Cuti. A partir da evocação do ferro, a poesia discorre sobre o passado da população afro escravizada, aludindo às correntes que lhe tiraram a liberdade, e sobre a condenação da estética negra, que estimulou o alisamento dos cabelos, realizado com ferro de passar. Os versos finais do poema tratam da necessidade de superar os reflexos da escravidão que ainda delimitam os papéis e lugares sociais conferidos às populações afrodescendentes:

[...] Na verdade o que se precisa
É jogar o ferro fora
E quebrar todos os elos
dessa corrente de desespero! (GRUPO, 1983, p. 12).

As histórias das personagens que compõem a obra retratam as dificuldades vivenciadas pelas mulheres negras no Brasil atual, transmitidas historicamente desde o período escravocrata. As personagens, todavia, insubordinadas, questionam as situações nas quais se encontram, rompendo com a referida corrente de desespero e mostrando sua força enquanto guerreiras brasileiras.

Em resumo, a atuação do Grupo de Mulheres do Movimento Negro, sobretudo no que diz respeito à construção do texto teatral aqui trabalhado, concorda com o exposto no poema de Cuti. Para a superação das desigualdades raciais é preciso, primeiramente, compreendê-las; depois, denunciá-las, como as autoras aqui fazem, utilizando-se do teatro como instrumento de combate.

Estudo da materialidade do texto teatral

A Filologia toma para análise o processo de produção, circulação, transmissão e recepção dos textos. Sendo assim, para ela importa tanto o conteúdo escrito, quanto às características do suporte no qual esse texto se materializa. Ambos os caminhos possibilitam leituras do contexto sócio-histórico e dos sujeitos envolvidos na produção e circulação dos testemunhos.

Tomamos aqui o texto teatral como “inacabado, múltiplo e variável” (SANTOS, 2015, p. 44), uma vez que esse se renova, se modifica e se reescreve a cada encenação. É comum encontrarmos anotações manuscritas, realizadas por diferentes mãos, nos textos teatrais produzidos durante o período militar. Isso porque autores, diretores e censores atuam na construção do texto, junto ao autor.

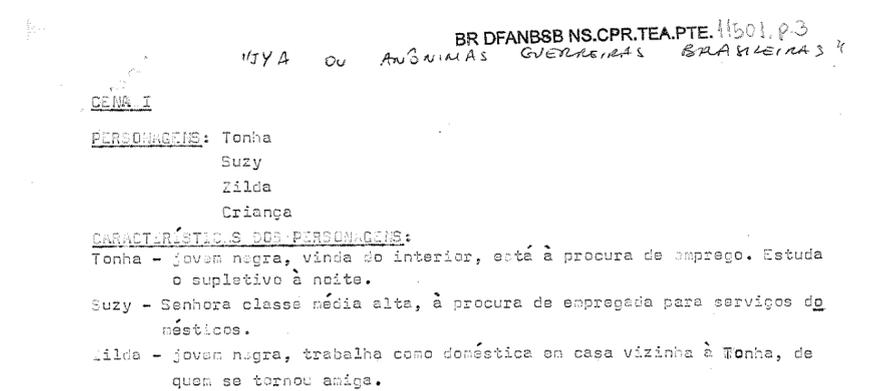
Essa concepção vai ao encontro da abordagem empreendida por McKenzie e McGann, a sociologia dos textos. Consoante os autores, não existe independência na construção de um texto. Os escritores estão suscetíveis às influências externas, de outros indivíduos, e do meio social no qual se encontram (SOARES, 2017, p. 67). Para o estudo da materialidade do texto e para o reconhecimento das marcas que acusam as diferentes intervenções, a Filologia constrói um diálogo

O TEXTO TEATRAL COMO INSTRUMENTO DE RESISTÊNCIA

transdisciplinar com outras áreas do conhecimento, como a Paleografia, a Diplomática e a Codicologia.

A Paleografia “permite distinguir os sucessivos agentes que intervieram ao longo da composição de um mesmo manuscrito (as sucessivas mãos), ou surpreender uma mesma mão em diferentes intervenções” (MARQUILHAS, 2009) a partir da análise de características da escrita. No exemplo abaixo, verificamos a presença de anotações manuscritas, provavelmente provenientes de diferentes mãos, à folha 1 do testemunho:

Figura 1: Anotações manuscritas



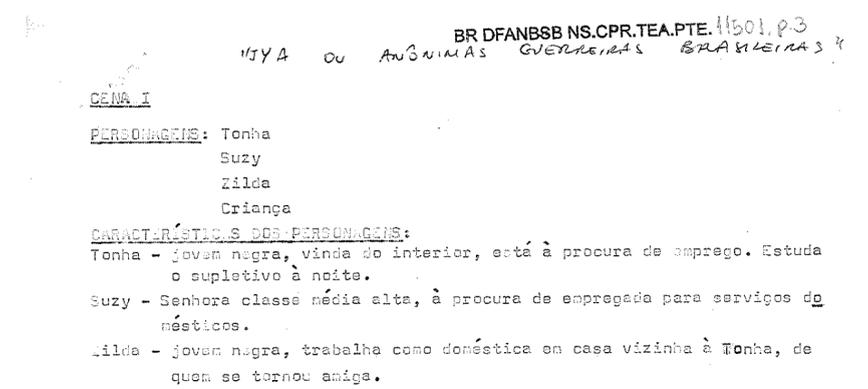
Fonte: Iya ou As Anônimas Guerreiras Brasileiras, 1983.

Já a Diplomática, ciência que surge junto à paleografia, julga sobre a autenticidade dos documentos partindo da análise de rubricas, carimbos e assinaturas, como os que visualizamos por todo o testemunho. Com isso, além do estudo desse documento ser realizado com maior segurança, temos vestígios do seu processo de transmissão (CAMBRAIA, 2005).

A Codicologia, por sua vez, estuda os suportes (papiro, pergaminho, papel) e os materiais de escrita (pincel, cálamo, pena de ave), assim como as tintas e suas composições e a técnica de encadernamento utilizada (códice). Esse campo do saber auxilia o filólogo a compreender

O TEXTO TEATRAL COMO INSTRUMENTO DE RESISTÊNCIA

Figura 2: Carimbos presentes no texto teatral

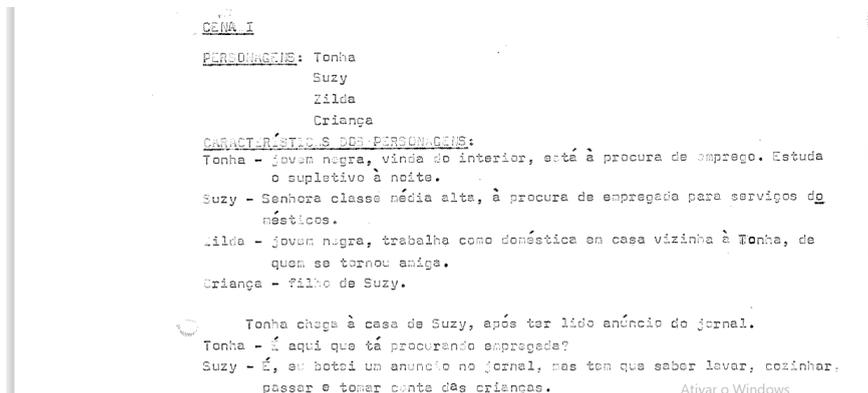


Fonte: Iya ou As Anônimas Guerreiras Brasileiras, 1987.

as mudanças que ocorrem no texto em seu processo de transmissão (CAMBRAIA, 2005).

Por intermédio das áreas supracitadas, identificamos as características materiais do testemunho em que se materializa o texto *Iya ou As Anônimas Guerreiras Brasileiras*. Trata-se de uma reprodução de datiloscrito, contendo 12 folhas. A máquina de datilografia automatizou o processo de escrita que, outrora, se limitava à escrita a mão. A falta de uniformidade na cor do texto nos indica a possibilidade de se tratar de uma reprodução, como visualizamos a seguinte. Além disso,

Figura 3: Reprodução de datiloscrito



Fonte: Iya ou As Anônimas Guerreiras Brasileiras, 1987.

O TEXTO TEATRAL COMO INSTRUMENTO DE RESISTÊNCIA

o texto enviado para o serviço de censura representava, normalmente, a terceira via.

Há um carimbo, com a inscrição de código de arquivamento do Arquivo Nacional, localizado à primeira linha de todas as folhas. Além disso, o título do texto teatral aparece manuscrito, em caligrafia que se distingue à do código de arquivamento. Esses vestígios nos indicam a intervenção de diferentes atores no processo de circulação do documento.

Figura 4: Carimbo do Arquivo Nacional e título manuscrito



Fonte: Ija ou As Anônimas Guerreiras Brasileiras, 1987.

O carimbo circular, em tinta preta, da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais — SBAT, presente à margem inferior direita das folhas 1 e 12, mostra que o testemunho circulou também na instituição.

Figura 5: Carimbo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais

tal de Fricassé de galin



Fonte: Ija ou As Anônimas Guerreiras Brasileiras, 1987.

A SBAT é uma sociedade de utilidade pública, que administra e arrecada direitos autorais de seus associados ou de autores representados por obra. A Sociedade não tem fins lucrativos e foi sempre dirigida e administrada por autores teatrais e compositores, integrantes do seu quadro social e eleitos em assembleias gerais. Além disso, “no regime militar, o registro na SBAT era feito durante o processo de censura; por conta disso, a maioria dos scripts [...] que foram submetidos ao protocolo da censura, trazem também o carimbo da SBAT.” (ALMEIDA, 2014, p. 33).

O TEXTO TEATRAL COMO INSTRUMENTO DE RESISTÊNCIA

Já o carimbo circular, em tinta preta, contendo rubrica/assinatura ao centro, que aparece à margem inferior direita de todas as folhas, é referente à Superintendência Regional da Bahia — DPF (Departamento de Polícia Federal) — Censura Federal, órgão responsável por avaliar, durante a Ditadura Militar, os textos teatrais produzidos, a fim de examinar seu conteúdo, fornecendo assim pareceres censórios e sugestões de cortes.

Figura 6: Carimbo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais



Fonte: Iya ou As Anônimas Guerreiras Brasileiras, 1987.

As peças só poderiam ser apresentadas ao público durante o período estabelecido pela equipe de censores no certificado de censura. Ademais, este certificado só apresentaria validade quando acompanhado do script enviado para a censura, devidamente carimbado.

Desse modo, vemos que o carimbo funciona como um instrumento de autorização, validação e legitimação do texto. Isso nos revela o papel determinante que a repressão ditatorial incidiu sobre as obras artísticas e culturais no Brasil, sobretudo sobre o teatro.

Filologia, História e Memória

De acordo com Borges (2015), o texto é tido como documento, monumento, e também como testemunho. Documento, pois é capaz de atestar fatos que ocorreram a determinada sociedade; monumento, à medida que propaga a memória, seja histórica, linguística ou cultural, de um dado momento histórico; e testemunho, uma vez que se materializa em um suporte.

Dessa maneira, a leitura do conteúdo escrito e do suporte no qual se materializam textos teatrais produzidos por sujeitos negros durante

a ditadura civil-militar do Brasil, como *Iya ou As Anônimas Guerreiras Brasileiras*, nos fornece uma série de contribuições.

Em um diálogo transdisciplinar com a História, a leitura filológica dos referidos textos contribui com o preenchimento de lacunas presentes nas narrativas do contexto ditatorial, à medida que resgata discursos negros, sistematicamente silenciados e, dessa forma, constantemente deixados à margem da história. Além disso, nos mostra a resistência que se articulou entre movimentos sociais e sua atuação contra o autoritarismo militar.

Ademais, uma vez que o cânone literário brasileiro se constitui de maneira simétrica ao modelo canônico europeu, ou seja, composto majoritariamente por escritores homens e brancos, o resgate dessas obras reconfigura a memória cultural da literatura e da dramaturgia negra, trazendo para o foco as produções literárias desvalorizadas.

Embora as obras tidas como canônicas sejam aquelas que, supostamente, exploram o “estranhamento” da linguagem, ou que possuem uma maior “literariedade”, é fato que os valores que as centralizam em tal posto são historicamente e socialmente construídos (AVELAR, 2009). Por isso, já que elaborados em uma sociedade desigual, cerceada pelo racismo e pelo sexismo, produções de escritores e escritoras negras são ofuscadas.

Portanto, o trabalho filológico que atua com vistas ao resgate das narrativas negras se torna imprescindível para a reconfiguração da memória literária afro-brasileira. Atuando nessa via, destacam-se os trabalhos realizados pelo grupo FiLEN (Filologia das Letras Negras), da Universidade Federal da Bahia, coordenado pela Profa. Dra. Rosinês Duarte, que tem como finalidade o estudo de produções escritas por sujeitos negros, e o trabalho realizado pela Profa. Dra. Débora de Souza, também da Universidade Federal da Bahia, na construção do Arquivo Hipertextual Nivalda Costa: Série de estudos cênicos sobre poder e espaço¹.

¹Disponível em: <http://www.acervonivaldacosta.com/>.

Referências

- AKOTIRENE, Carla. Vamos pensar direito: interseccionalidade e as mulheres negras. In: _____. *Interseccionalidade*. São Paulo: Póle, 2019, p. 34–43.
- ALMEIDA, Isabela Santos de. *A crítica filológica nas tessituras digitais*: arquivo hipertextual e edição de textos teatrais de Jurema Penna. 2014. 325 f. Tese (Doutorado em Letras) — Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
- AVELAR, Idelber. Cânone literário e valor estético: notas sobre um debate de nosso tempo. In: *Revista brasileira de literatura comparada*, n. 15, p. 113–150, 2009.
- BRASIL. Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de Dezembro de 1940. Estabelece critérios para a realização de aborto legal no território nacional e dá outras providências. *Coleção de Leis do Brasil*, Brasília, v. 7, p. 187, 31 dez. 1940.
- BRASIL. Ato Institucional nº 13, de 5 de Setembro de 1969. Institui a pena de banimento do Território Nacional para o brasileiro que se tornar inconveniente, nocivo ou perigoso à Segurança Nacional e dá outras providências. *Diário Oficial*, Brasília, 9 set. 1969.
- CAMBRAIA, C. N. Introdução. In: *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 1–35. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/361273/mod_resource/content/1/Cambraia%20%282005%29.pdf. Acesso em: 15 jul. 2022.
- CARMO, Nadia Amaro do; RODRIGUES, Ozaías da Silva. “Minha carne não me define”: a hipersexualização da mulher negra no Brasil. *O Público e o Privado*, Fortaleza, v. 9, n. 40, p. 73–100, dez. 2021.
- FIGUEIRÊDO, Andersen Kubnhavn. *Ativismo negro em Salvador no período da Ditadura Militar (1970–1980)*. 2016. 195 f. Dissertação (Mestrado em História da África) — Universidade Federal do Recôncavo, Cachoeira, 2016.
- GONZALEZ, Lélia. *Lugar de Negro*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero Limitada, 1982.
- GRUPO DE MULHERES DO MOVIMENTO NEGRO UNIFICADO, *Iya ou As Anônimas Guerreiras Brasileiras*. Salvador, 1983.
- JORNAL NACIONAL DO MOVIMENTO NEGRO UNIFICADO. Salvador: Movimento Negro Unificado, n. 17, nov. 1989.
- MARQUILHAS, Maria Rita Braga. Filologia. In: CEIA, Carlos (Org.). *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/filologia>. Acesso em: 2 jul. 2022.

O TEXTO TEATRAL COMO INSTRUMENTO DE RESISTÊNCIA

MARQUILHAS, Maria Rita Braga. Paleografia. In: CEIA, Carlos (Org.). *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/paleografia>. Acesso em: 2 jul. 2022.

NÊGO. Salvador: Movimento Negro Unificado, n. 14, abr. 1988.

RODRIGUES, Cristiano Santos; PRADO, Marco Aurélio Maximo. Movimento de Mulheres Negras: trajetória política, práticas mobilizatórias e articulações com o estado brasileiro. *Psicologia & Sociedade*, v. 22, n. 3, p. 445–456. 2010.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANTOS, Rosa Borges. Filologia, genética e sociologia do texto. In: ROMANELLI, Sérgio. *Compêndio de Crítica Genética: América Latina*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2015. p. 43–50.

SOARES, Edna Maria V. Crítica Textual moderna e a Sociologia dos Textos: a materialidade dos textos e o locus para se pensar a instância colaborativa da produção textual. *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*, n. 32, p. 61–73, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177861>. Acesso em: 2 jul. 2022.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. [S.l.]: Cosac & Naify, 2012.

Verônica Farias Sayão

II Os ecos de Mariana: a prismática feminina como desclausuramento

Resumo: A obra *Novas Cartas Portuguesas* (2021) foi escrita pelas “Três Marias”, como ficaram conhecidas as portuguesas Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, e foi lançada em 1972. O contexto de Portugal neste período era ditatorial, assim o Estado proibiu a circulação da obra. Posteriormente, após a Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974, a obra voltou a ser publicada. Apesar de pouco conhecida no Brasil, *Novas Cartas Portuguesas* (2021) é de grande valor ao campo dos estudos literários, considerando-se a variedade de vozes femininas e a mescla de gêneros textuais na narrativa. Estes recursos foram utilizados como forma de ruptura com o passadismo autoritário do governo português e, ao mesmo tempo, como empoderamento feminino, num momento em que diversos autores e textos da Literatura Portuguesa sofriam significativas repressões. As “Três Marias” utilizaram da literatura como meio de ruptura com o passado estado-novista que buscava, por meio da censura, o silenciamento do povo português, principalmente da figura feminina. A literatura que surge desse momento pretendia trazer à luz os questionamentos silenciados pelo autoritarismo, buscando nos clássicos do país rever o tradiciona-

lismo mitológico implementado na sociedade. É neste contexto que a obra *Novas cartas portuguesas* (2021) encontra-se: como uma inscrição feminina de reivindicação e de subversão da clausura imposta à mulher. Desta forma, este estudo se propõe a compreender como o prisma de vozes femininas que nascem da personagem Mariana Alcoforado reverberam pela obra com o intuito de romper com ideologistas passadistas do governo ditatorial português. Para tanto, buscou-se aporte teórico em Beauvoir (2016), Bordieu (1999), Federici (2020), Foucault (2004), hooks (2019) e Le Breton (2003).

Palavras-chave: *Novas Cartas Portuguesas*, literatura portuguesa, feminismo, autoria feminina, literatura de resistência.

Censura fascista

A ditadura fascista vivida em Portugal causou danos profundos à psique social, danos estes que são trazidos e combatidos até os dias atuais. O regime estado-novista que perdurou quarenta e um anos ininterruptos, ocorrendo de 1933 a 1974, utilizou de diferentes mecanismos para permanecer no poder, sendo um de seus maiores a censura. A imprensa e as artes como um todo foram os principais mecanismos a serem silenciados, até finalmente a censura se fundamentar de forma jurídica. Ela foi formalizada em 1933 “com o Dec.-Lei 22 469 de 11 de Abril, sancionando-se assim o exame prévio” (GUIMARÃES, 2004, p. 75) de jornais, revistas, ilustrações, cartazes, relatórios, obras literárias, etc.

Como se não bastasse a censura clara, a ditadura portuguesa buscou moldar o corpo social a condutas e a deveres, normatizando relações sociais e posturas condizentes aos papéis de gênero. Quanto a isso, a pensadora Scott (2019) afirma que o gênero se tornou uma forma de indicar as construções sociais, ou seja, a criação de ideias sobre os papéis que homens e mulheres devem seguir em sociedade. Nesse contexto, a realidade feminina ficou restrita a donas-de-casa, esposas e mães, perpetuando a concepção de que o privado, o lar, pertence à mulher enquanto o público, o trabalho e o mundo, pertence ao homem. Assim, “o Estado se preocupava em enquadrar as mulheres, procurando afastá-

-las das actividades produtivas directas” e tornando-as submissas aos homens e ao Estado (VAQUINHAS, 2004, p. 11).

Em outras palavras, é o mesmo que dizer as “regularidades da ordem física e da ordem social impõem e inculcam as medidas que excluem as mulheres das tarefas mais nobres [...], assinalando-lhes lugares inferiores” (BORDIEU, 1999, p. 34). Neste ambiente hostil instalou-se tanto a dominação do Estado ditatorial, no contexto social, como a dominação masculina dentro do âmbito privado do lar, onde a figura masculina oprimia a figura feminina.

Tal realidade era tão concreta que poucos tinham coragem o suficiente para desafiar o sistema. Aqueles que tinham bravura para fazê-lo, enfrentavam inquéritos exaustivos, principalmente quando o sistema ainda estava no seu ápice antes da Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974. É justamente dentro desse contexto que três autoras tiveram o atrevimento de enfrentar o regime estado-novista com uma obra literária, a qual, de forma bastante explícita, denunciava não somente a realidade feminina, mas o sistema opressivo que Portugal enfrentava.

Novas cartas portuguesas (2021), escrito a seis mãos pelas escritoras portuguesas Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, contém extrema importância no cenário de revolução feminista como um ato de emancipação da mulher. O livro foi lançado em 1972 em pleno regime ditatorial, que proibiu sua circulação alguns dias após o seu lançamento por ser considerado “uma ofensa aos costumes e à moral vigente no país” (D.G.I., 1972, p. 2). Segundo Maria de Lurdes Pintasilgo (2021, p. XXXVII), tal obra foi mais que um testemunho do campo político da ditadura, sendo também “um libelo contra a sociedade que discrimina, escraviza, julga, marginaliza. [...] As *Novas cartas portuguesas* revelam e denunciam a opressão das mulheres como parte de uma sociedade toda ela opressiva”. Pode-se dizer que um dos objetivos maiores da obra foi romper com a objetificação feminina dentro do sistema opressor da ditadura que “tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica” (BORDIEU, 1999, p. 82).

Segundo o projeto *Novas Cartas Portuguesas: 40 anos depois*, do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e o qual originou a obra com edição anotada que está sendo usada neste estudo, o processo instaurado contra as três autoras provocou uma verdadeira onda internacional inédita de apoio na história da literatura portuguesa. Os protestos e as manifestações em prol da causa das “Três Marias”, como viria a ficar conhecido o processo, ocorreram ao redor do mundo e atingiram proporções inimagináveis, como “a cobertura do julgamento feita pelos meios de comunicação internacionais (*The Times*, *Le Nouvel Observateur*, etc.)” (AMARAL, 2021, p. XIX), e o apoio de renomados nomes como Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Doris Lessing, Iris Murdoch e Stephen Spender.

A coletânea de 120 textos aborda diversas questões que ultrapassam o universo feminino, pois tece uma crítica à sociedade contemporânea portuguesa, ao abordar “temas censurados ou temas tabu, como a guerra colonial, o enquadramento institucional da família católica, ou o estatuto social e legal das mulheres” (AMARAL, 2021, p. XIX). Tais temas são vistos através de diferentes vozes femininas que, por maior que sejam as diferenças entre elas, compartilham da mesma realidade da mulher em ditadura. Assim, através de uma exposição da opressão vivida pela mulher portuguesa na sociedade fascista, as autoras conseguiram romper ao mesmo tempo com a clausura vivida por diversas outras mulheres ao redor do mundo. Obviamente que tamanha ousadia, a qual ia contra tudo o que o Estado Novo estava exigindo do corpo social feminino, causou incômodo. Segundo Amaral (2021, p. XVIII), ocorreram interrogatórios da PIDE/DGS (Polícia Política Repressiva), nos quais as três autoras foram sujeitas, separadamente, na tentativa de se descobrir qual delas havia escrito as partes consideradas de maior atentado à moral.

Esta vigilância do regime estado-novista foi peça fundamental no aparelho de dominação, assim como engrenagem assertiva do poder disciplinar instaurador. Foucault (2004) esclarece que a mulher é mais suscetível de sofrer vigia e repressões, pois “as relações de poder têm

alcance imediato sobre ele [corpo feminino]; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais”. Bordieu (1999) acrescenta que a sociedade sempre espera o pior da mulher, pois ela está demarcada na história como um ser maléfico. Dessa forma, à primeira vista, a obra das autoras parece focar somente na opressão feminina, quando, através de uma leitura atenta, demonstra ampliar-se em reivindicações humanitárias.

As “Três Marias” nunca admitiram quais passagens textuais pertenciam a cada uma na obra e esse mistério permanece até os dias atuais. Afinal, a potência de *Novas cartas Portuguesas* (2021) não está na clareza da produção autoral de cada Maria, mas sim na pluralidade de vozes que buscaram “inverter a situação sujeito/objeto universalmente adquirida (ao apropriar-se de situações até hoje ditas por homens, as autoras [...] matam-no com as próprias armas que o homem utiliza para dominar a mulher [...])” (PINTASILGO, 2021, p. XXVIII).

As autoras realizaram tamanha ousadia experimentando novas tendências de narrar. Para tanto, elas aproveitaram a corrente de experimentalismo literário para utilizar de textos fundadores com o intuito de subvertê-los. Assim, nasceu *Novas Cartas Portuguesas* (2021) inspirado em *Cartas Portuguesas*, lançado em 1669, e cuja autoria hoje é referenciada à Mariana Alcoforado, jovem freira do convento de Beja. As “Três Marias” se inspiraram neste texto matricial justamente “pelo peso simbólico de que se revestia a figura de Mariana e pela imagem feminina que delas emergia: o estereótipo da mulher abandonada, suplicante e submissa” (AMARAL, 2021, p. XVI). Ao mesclarem textos não-literários, a metadiscursividade, a metaficcionalidade, a polifonia narrativa, a intertextualidade e a contaminação do romance por outros gêneros textuais, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa trouxeram uma nova concepção e um novo olhar àquela realidade feminina.

A revolução iniciada despretensiosamente pelas “Três Marias” no fim da ditadura estado-novista reverbera até hoje, mostrando-se assustadoramente atual. Por meio de um texto subversivo e fragmen-

tário, que utiliza de diferentes tipos textuais, as autoras trouxeram pluralidade identitária, ainda que essas personagens ecoem as mesmas exigências. Mariana Alcoforado personificada em personagem não se restringe a uma identidade de subservidão, fonte original da narração, mas sim se potencializa pela revolta coletiva de múltiplas vozes femininas. Por isso, a compreensão de como a polifonia narrativa do prisma de vozes femininas que nascem da personagem Mariana Alcoforado é o foco deste escopo, para compreender como elas ecoam pela obra com o intuito de romper com ideologistas passadistas do governo ditatorial português.

Polifonia narrativa

Viver em uma sociedade opressiva como estava Portugal nestes mais de quarenta anos fomentou a necessidade de mudança. Como a opressão do Estado era forte, artistas faziam experimentalismos que pudessem passar por entre as brechas da censura e para tentar alimentar a esperança de um futuro inovador. Não foi diferente com as “Três Marias” e tantos outros autores da mesma época.

A literatura portuguesa que foi produzida nos anos 1970, principalmente, caracteriza-se pela predominância do rompimento com o tradicionalismo português empregado pela ditadura. Segundo Álvaro Cardoso Gomes (1993), os autores deste período já não eram mais filiados a escolas ou a movimentos, por mais que os textos tivessem uma marca evidente de combate às antigas ideologias. Devido a isso, nota-se tendências a um inventário crítico da linguagem, do modo de narrar e do compromisso do escritor com a realidade (GOMES, 1993).

Como visto, a incorporação de textos fundadores com a finalidade de subvertê-los e a mescla de textos não-literários foram alguns dos meios utilizados. A literatura que surge desse momento pretendia trazer à luz os questionamentos silenciados pelo autoritarismo, buscando nos clássicos do país rever o tradicionalismo mitológico implementado na sociedade. É neste contexto que a obra *Novas cartas portuguesas* (2021)

encontra-se: como uma reivindicação feminina e uma luta contra a clausura imposta à mulher.

Neste sentido, como forma a ampliar a conotação de rompimento das ideologias demarcadas sobre a figura feminina, as autoras não assinaram nenhum trecho da obra. Tal questão foi com o intuito de se protegerem do reconhecimento da censura, mas transcendeu a correspondência de uma espécie de unicidade feminina. Afinal, se todas estavam afirmando a mesma realidade, analisar as partes do texto individualmente por diferentes vertentes não mudaria as questões que nele se encontravam. Ademais, a vivência feminina individual também dialoga com a vivência plural de outras mulheres, o que faz esse plural ser reconhecido em cada história singular (PINTASILGO, 2021). Assim, esta sororidade aponta para uma compreensão guiada para uma nova forma de se observar a sociedade, como a de uma força coletiva que adquire voz em *Novas cartas portuguesas* (2021).

Por esse mesmo viés, Mariana Alcoforado, na obra das três escritoras, além de assumir papel de personagem, também se projeta em um prisma de personagens correlacionadas, mulheres que dialogam e que complementam a sua realidade na condição de mulher. É como “se seu nome, intacto ou fragmentado [...], recapitulasse a sua própria vida nas vidas de outras mulheres nascidas em outros momentos e em outros lugares” (PINTASILGO, 2021, p. XXXIV). Consequentemente, as autoras usaram Mariana como guia ou, como elas mesmas se referem, como “uma pedra a fim de atirmos aos outros” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2021, p. 68), pois a freira gritava por liberdade através de sua escrita. Em sua clausura, ela desautorizava a lei, “a ordem, os usos e os hábitos que vestia” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2021, p. 70). Tem-se, assim, uma narrativa cíclica da sensação de clausura, traduzindo os anseios femininos e reivindicando perdas até então silenciadas.

Tais reivindicações partem de diversas vozes femininas que ecoam através da narrativa, complementando-se em suas exigências. Essa

polifonia de vozes plenivalentes¹ (BAKHTIN, 2010) ocorre de forma naturalizada como é possível ver no capítulo “Primeira Carta I”: “Só de nostalgias faremos uma irmandade e um convento, Soror Mariana das cinco cartas. Só de vingança, faremos um Outubro, um Maio, e novo mês para cobrir o calendário. E de nós, o que faremos?” (BARRENO; HORTA; COSTA, 2021, p. 3).

Nesse trecho é possível perceber algumas questões fundamentais que dialogam com o que já fora exposto: primeiramente, a polifonia narrativa torna-se um unísono de vozes que ecoam, também, em conjunto; Mariana vira receptor e direcionamento discursivo, ou seja, inicia-se um pacto feminino pelas reivindicações de seus direitos; e terceiro, é autodeclarado a revolução que essas mulheres irão realizar ao citarem o mês de maio, mês posterior à Revolução dos Cravos e a libertação do povo do regime estado-novista.

As autoras utilizaram desta multiplicidade de consciências equipolentes² por meio de múltiplas personagens que aparecem ao longo da obra, cita-se: Soror Mariana, Teresa, Isabel, Fátima, Maria, Alba, Elisabeth de Hoven, Ralde (Maria de la), Maillat (Louise), Mariagrane (Marie), Gabrielle de Strées, Cecília, Brinvilliers (Marie Marguirite de), Madame Deshoulières, Inês, Ofélia, Joana, Mônica, Maria das Dores, Ana Maria, Maria Ana, Maria Adélia, Elizabeth Regina, entre outras. Estas mulheres, através de cartas, bilhetes, poemas, diários e afins, trazem à sua maneira denúncias de opressões vividas e postulam direitos da mulher que foram removidos, como é possível ver no capítulo “De como pode a morte ser mais fácil do que o amor. Ou lamento de Mônica e Maria”:

¹“Isto é, plenas de valor, que mantêm com as outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade como participantes do grande diálogo” (BAKHTIN, 2010, p. XVIII).

²“Equipolentes são consciências e vozes que participam do diálogo com as outras vozes em pé de absoluta igualdade; não se objetificam, isto é, não perdem o seu SER enquanto vozes e consciências autônomas” (BAKHTIN, 2010, p. XVIII).

Carcereiro e ainda carcereiro durante quanto tempo?

Estendes-me os braços e com eles me prendes, animal eu a se dormir em sua casa, pequena casa com pão e mesa e cama e filho também e também uma porta. Deixa-me; deixa-me que parta e te recuse e te obrigue e me obrigue a ti. Deixa-me; deixa-me que te queira e te chame e te repila. Deixa-me; deixa-me que te acuse e te segure e te empurre e me desprenda e me viaje em ti (BARRENO; HORTA; COSTA, 2021, p. 166).

No trecho anterior é perceptível o enclausuramento de Mônica ao lar e ao casamento, o qual ela pretende se libertar. Contudo, ao longo dos fragmentos textuais e de outros gêneros narrativos que vêm a complementar a carta entre Mônica e Maria, percebe-se que o trecho exposto é um pedido de socorro ao amante José Maria Pereira. Posteriormente, no conto intitulado “Texto sobre solidão”, o enclausuramento de Mônica ao lar e à opressão do marido fica mais clara. No conto, o marido força-a a transar, penetrando-a sem permissão, enquanto ela se revolta em repulsa:

Então o nojo soltou-se, como uma mola; trepou avassalador, escaldante: uma altíssima vaga a cozer-se-lhe na garganta, concentrando-se aí num vômito que engoliu, entontecida, nauseada.

[...]

Mônica gritou:

Devagar, intermitentemente. Um monstruoso grito como uma monstruosa e laciante dor.

Perdido naquele grito, o homem excitou-se, ficou-se na mulher, obrigou-a a virar-se de costas e

de joelhos firmes, os dedos cravados nos seios pendentes, forçou-lhe o ânus onde entrou rasgando-a, em gozo, vindo-se logo, enchendo-a com seu leite aguado e morno (BARRENO; HORTA; COSTA, 2021, p. 192–3).

Não é surpreendente que no caso de Mônica a liberdade tenha vindo em formato de assassinato do marido no mesmo capítulo. Logo após, ela comente suicídio no capítulo “Carta escrita por Mônica M. na manhã do seu suicídio, a D. Joana de Vasconcelos”. Essa “solução” de Mônica revela o espaço opressivo em que vivia, espaço este “que se estreita ou se alarga de modo igualmente sufocante” (DALCASTAGNÈ, 2012, posição 2231).

Mônica, assim como outras personagens, expõe a violência e a opressão ao longo da obra de diferentes formas. Contudo, a representação do lar violento é recorrente ao longo dos fragmentos textuais, o que dialoga com a realidade feminina do regime fascista português exposto no tópico anterior. Ademais, como bem ressalta Beauvoir (2016), a propriedade privada acarreta fatalmente a escravização da mulher, algo que só fica ainda mais evidente no contexto em que a obra foi lançada.

A violência do ato sexual é somente uma das formas que ela se manifesta na obra, sendo em sua grande maioria por meio da violência simbólica (BORDIEU, 1999). No capítulo “Carta de uma mulher de nome Maria para sua filha Maria Ana a servir em Lisboa” demonstra a violência sutil da hierarquização de gênero. Na carta fica evidente o desgosto do pai ao descobrir que a esposa estava gerando uma menina: “em má hora nasce, que não nos serve para nada, uma mulher só vem dar trabalho à gente [homens]” (BARRENO; HORTA; COSTA, 2021, p. 244). Posteriormente, a mãe esclarece a filha o ocorrido após o médico informar que ela não poderia mais gerar filhos: “o teu pai deitou desprezo depois do médico lhe dar a explicação [...], e me passou a tratar como a coisa sem préstimo e me atirava humilhações até na rua” (BARRENO; HORTA; COSTA, 2021, p. 245).

Nesse trecho, denunciado pela voz da personagem Maria, aparece a naturalização disseminada das regras hierárquicas e de autoridade coercitiva. Como bem esclarece hooks (2019, p. 149), “as relações tendem a ser embasadas no poder e na dominação, e assim todas as formas de agressão física se conectam”. Assim, as pessoas são educadas para aceitar a opressão e o uso da força como fiador de autoridade, como a personagem Maria mesmo diz: “aqui me enterrei viva neste túmulo, a cozinhar para ele, a lavar-lhe a roupa” (BARRENO; HORTA; COSTA, 2021, p. 245).

Ainda assim, por mais que essas personagens realizem denúncias opressivas através de relatos vividos ou cartas trocadas, elas também reafirmam seu local na sociedade através da transgressão. Tal exemplo reside na posição sexual que, marca da sociedade ocidental, é o homem por cima da mulher (BEAUVOIR, 2016). Bordieu (1999), quanto a esse tópico, afirma que a relação sexual é território também de dominação, visto que a divisão social demanda que o homem é o ativo e a mulher é a passiva. O autor ainda esclarece que “o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada” (BORDIEU, 1999, p. 31). Sendo assim, o seguinte trecho subverte a norma imposta, pois

De súbito se despe Mariana para mãos que a firam, a provoquem, a desavariem na sua própria descoberta. Não sei se sonsa como afirmas nas cartas, se esperta na lástima ostentada, assim se desculpando, se ilibando, apossando-se, todavia, do cavaleiro, servindo-se dele como alimento da sua paixão, sustento da sua liberdade.

[...]

Não sendo o cavaleiro mais do que pretexto, motivação. Homem que pensou montar e foi montado (BARRENO; HORTA; COSTA, 2021, p. 33).

Primeiramente, o excerto demonstra o prazer feminino, algo que vai totalmente contra a normalização da figura da mulher, ainda mais em contexto ditatorial português que exigia à não erotização feminina. Em segundo lugar, enfatiza também o papel ativo de Mariana em se autodespir e ficar em posição ativa no ato sexual, inclusive por cima de seu amante. Essa subversão dos papéis de gênero salienta a exigência de igualdade no papel social entre homem e mulher, o que inclui o âmbito privado das relações íntimas.

A denúncia por essas vozes femininas também ocorre em formato de conto. A voz responsável por essa narração não possui nome, mas está no capítulo “O Cárcere” e traz, justamente, a situação de enclausuramento de uma mulher — em situação de servidão — e os diversos tipos de violência que sofre. Sobre essa questão, ao final do conto, após receber agressões que a incapacitam no chão, a personagem expõe a seguinte: “porque me trata ele assim, a mim, que lhe cozo as batatas, que lhe trato da roupa e que pari os seus filhos que ele me fez?” (BARRENO; HORTA; COSTA, 2021, p. 171). Bordieu esclarece essa pergunta de forma simplificada e clara, quando afirma que

A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificação [...]. A ordem social funciona como uma imensa máquina na simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservados aos homens, e casa, reservada às mulheres [...] (BORDIEU, 1999, p. 18).

Ou seja, as personagens, ao retratarem suas vivências, desabafos e violências sofridas, expõem a imensa máquina simbólica que ratifica a dominação masculina e a qual o regime ditatorial português auxiliou

a nutrir. Conseqüentemente, essa polofonia de vozes, por mais que estejam narrando experiências individuais, conseguiram alcançar uma unicidade feminina, pois todas elas, mesmo que de forma distinta, estão dividindo o mesmo espaço opressivo. Assim, as diversas vozes femininas que nascem de Mariana Alcoforado só vêm para iniciar o rompimento da clausura imposta pela ditadura portuguesa.

Rompimento da clausura

O desclausuramento da figura feminina na obra inicia pela subversão da imagem da freira Mariana Alcoforado, justamente por meio da reapropriação histórica deste texto matricial. Ressalta-se que o conjunto de cinco cartas “escritas”³ por Mariana foram já, em 1669, um ato de rebelião contra a sociedade androcêntrica, visto que continham sinais de amor carnal entre uma freira e um oficial francês, algo totalmente impensado à época. Da mesma forma, as “Três Marias” aproveitaram dessa imagem desafiadora que a freira também possuía para ampliar as possibilidades de insubordinação, como em:

Este prazer que abraço se te abraço e os teus dedos,
devagar, me vão correr nos braços, nas coxas, pelos
seios. — A que tortura me entrego e me demoro.
Em que grito rasgado me debato e cresço, me
acrescento e cresço, me enlouqueço e basto; ou não
me basto e por isso te invento, reinvento, te faço,
te desfazo em meu sustento espera (BARRENO;
HORTA; COSTA, 2021, p. 21).

Neste trecho as autoras personificaram Mariana como personagem e ampliaram as possibilidades da relação da freira com o oficial. O amor carnal é bastante explorado ao longo dos fragmentos textuais, seja em forma de carta, bilhete, conto ou poema. Além disso, Mariana possui

³Originalmente, a obra foi publicada em Paris de forma anônima por Claude Barbin, em 1669, permanecendo até hoje a polêmica em torno da sua autoria.

voz e a utiliza ao longo da obra, inclusive ao enfrentar o abandono de Chamilly, como em:

Que me disseste tu, cavaleiro, quando eu te disse estar grávida de ti? Que mulher importuna, pensaste, e disseste-me «deixa-vos de imaginações, senhora, que não é por elas que me prendeis». [...] Mas nada disto é real para vós, raça de cavaleiros, nada disto está previsto nas vossas lutas nobres, que sangue de aborto não é sangue vertido pelo rei, é sempre vertido contra vós todos (BARRENO; HORTA; COSTA, 2021, p. 123).

Sobre essa questão, Dalcastagnè (2012) esclarece que o controle do discurso é a negação total ao direito de fala, uma censura social velada que acaba por silenciar grupos dominados. Chamilly bem que tentou silenciar Mariana à sua maneira, contudo ela sempre ergueu sua voz acima das tentativas de lhe calar, do dever como freira e da tentativa de submissão do cavaleiro. Para além de toda a tentativa de tentar controlar a figura feminina, a personagem Mariana também desafiou as regras normativas quando buscou em si mesma pelo prazer:

Compraz-se Mariana com seu corpo.

[...]

As pernas, brandas e macias, de início estiradas sobre a cama, soerguem-se levemente, entreabertas, hesitantes; mas já os rins se arqueiam no gemido que aos poucos se tornará contínuo, entrecortado, retomado logo pelo silêncio da cela, bebido pela boca que o espera (BARRENO; HORTA; COSTA, 2021, p. 36).

À primeira vista o excerto faz parecer que a relação de toques é entre duas pessoas, porém, mais à frente, percebe-se que a busca pelo prazer é solo:

Mariana deixa os dedos retornarem da vagina e procurem mais alto o fim do espasmo que lhe trepa de manso pelo corpo. A boca que a suga, a galga, é como um poço no qual se afoga consentida, ela mesmo a empurrar-se, enlouquecida, veloz espera (BARRENO; HORTA; COSTA, 2021, p. 37).

O desclausuramento da personagem vem pela rebelião de reaver da dominação masculina aquilo que sempre lhe pertenceu: si mesma. Uma das formas possíveis de subversão é justamente apossar-se do próprio corpo, como é tão bem exposto por Beauvoir (2016, p. 190) quando afirma que o corpo “representa um capital que ela [mulher] é autorizada a explorar”. Isto é, ao se masturbar, Mariana, ao mesmo tempo que se firma sem a necessidade de Chamilly para obter prazer, também reafirma seu local no mundo como indivíduo. Le Breton (2003, p. 31) esclarece essa reafirmação social da seguinte maneira: “Se em todas as sociedades humanas o corpo é uma estrutura simbólica (*apud* Le Breton 1990; 1993), torna-se aqui uma escrita altamente reivindicada, embasada por um imperativo de se transformar, de se modelar, de se colocar no mundo”.

Outras personagens, nascentes de Mariana, realizam o mesmo processo, mas cada uma à sua maneira. Em certos momentos, como foi possível ver no segundo tópico, essas vozes ecoam em uníssono como em:

De imediato então nos querem tomar pela cintura, em alvos lençóis de cama se necessário, e filhos. Que mãos nos galgam as carnes a fim de retomarem a posse, impondo-nos matriz de dono, porque dano causamos na recusa e menstuo será

o estigma que eles tomam por feminina causa de nos exigirem a vontade e silenciarem o gesto com que nos despimos ou negamos pra nosso próprio proveito e palavra dada a nós mesmas (BARRENO; HORTA; COSTA, 2021, p. 20).

Tais vozes ecoam juntas que não voltarão a ser posse de outro que não seja de si mesmas. Essa ideia aparece ao longo da obra e iniciou-se pela figura de Mariana Alcoforado. Ademais, a concepção de reaver a si mesma e ir contra o sistema dominante faz com que essas personagens se assemelhem não só a imagens femininas de rebelião, mas também imagens a serem temidas, como as bruxas. No capítulo “A freira sangrenta” essa questão aparece em fragmentos distintos:

Elisabeth de Hoven

Freira num concento de Hoven, no século doze. Encontrou um dia o diabo no seu quarto. Reconhecendo-o pelos cornos, foi direita a ele e deu-lhe uma estalada que o atirou pelos ares [...] (BARRENO; HORTA; COSTA, 2021, p. 59, grifos das autoras).

Ralde (Maria de la)

Bonita bruxa presa com a idade de dezoito anos. Começara a praticar a sua arte aos dez anos e foi levada ao Sabbat pela primeira vez pelo bruxo Marissans. Depois da morte deste, o próprio diabo a levou à Assembleia [...] (BARRENO; HORTA; COSTA, 2021, p. 59, grifos das autoras).

Maillat (Louise)

Jovem demoníaca que viveu em 1598. Tendo perdido o uso dos seus membros foi levada, para exorcismo [...]. Verificou-se que ela estava possessa

de cinco demónios [...] (BARRENO; HORTA; COSTA, 2021, p. 60, grifos das autoras).

Mariagrane (Marie)

Bruxa que disse ter visto muitas vezes o demônio copulando com grande número de mulheres [...] (BARRENO; HORTA; COSTA, 2021, p. 61, grifos das autoras).

Ressalta-se que, nos trechos anteriores, as personagens sempre estão vinculadas, de alguma forma, à imagem do Diabo. Esta concepção de que a mulher é um ser maléfico por natureza é exposta por Bordieu (1999, p. 43-4) quando o autor afirma que a “identidade, inteiramente negativa, é constituída essencialmente de proibições, que acabam gerando igualmente ocasiões de transgressão”. Ainda, salienta-se que as transgressões só ocorrem, porque essas personagens vão contra a dominação imposta dos papéis de gênero do governo fascista português.

Historicamente, a imagem da mulher é degradada e baseada na natureza dos sexos, que “canonizava uma mulher estereotipada, fraca do corpo e da mente e biologicamente inclinada ao mal, o que efetivamente servia para justificar o controle masculino sobre as mulheres e a nova ordem patriarcal” (FEDERICI, 2020, p. 335). Assim, toda e qualquer atitude que vá contra as normas é automaticamente vinculada à rebelião. Evidentemente, que isso auxilia a fomentar justamente a ideia de que a mulher é um ser naturalmente perigoso.

Federici (2020, p. 202) ainda complementa que as mulheres sempre foram acusadas, mas a “língua feminina era especialmente culpável, considerada um instrumento de insubordinação”. Nesse viés, a polifonia narrativa na obra *Novas Cartas Portuguesas* (2021) mostra uma verdadeira sequência de insubordinações femininas, visto que essas vozes se mesclam para denunciar todo um sistema opressivo. Uma das formas de denúncia já fora exposto, que é narração da opressão, contudo ela também aparece na forma de questionamento da dominação masculina e da inquestionável imagem do homem:

Digo: A mulher adúltera é ainda apedrejada de morte no Afeganistão e na Arábia Saudita.

(Pergunto: Também o homem adúltero será apedrejado no Afeganistão e na Arábia Saudita?)

[...]

(Pergunto: Que fazem os cinco mil ou dois mil homens que engravidaram essas duas mil ou cinco mil mulheres mortas na América todos os anos?)

[...]

(Pergunto: Não teria chegado à altura de contarmos, por exemplo, o que sabemos acerca da verdade do nosso prazer na cama, denunciando claramente o jogo do homem ao tornar mito o orgasmo vaginal, acusando de frígidas as mulheres que se queixam de não irem até ao espasmo através do simples coito? Infelizmente caindo na armadilha da frigidez, torna-se a mulher mais uma vez e novamente aí, sua presa, sua inferior. Permaneceremos caladas?) (BARRENO; HORTA; COSTA, 2021, p. 248–9).

As personagens colocam em pauta questionamentos a respeito do próprio funcionamento social, principalmente às questões relacionadas aos papéis de gênero. Como visto, a ditadura portuguesa focalizou seus esforços em manter as mulheres no regime privado e inferiorizado, enquanto os homens estavam responsáveis pelo papel provedor, no âmbito público. Assim, ao pautar essas questões, essas personagens estão se libertando da clausura imposta pela dominação estatal e masculina do regime estado-novista. Como elas mesmas expõem ao final do capítulo “Texto de honra ou de interrogar, escrito por uma mulher de nome

Joana”: “Chega. É tempo de se gritar: chega. E formarmos um bloco com nossos corpos” (BARRENO; HORTA; COSTA, 2021, p. 250).

Ao longo da obra, essa polifonia de vozes grita “chega” à sua maneira, expondo e questionando todo um sistema dominador que foi construído para subjugar as mulheres. Nesse viés, além de utilizar a ideia de clausura advinda da representação de Mariana Alcoforado, esta prisão também se amplia para conotações do lar, de relacionamentos tóxicos, de aprisionamento do regime fascista, como também, do enclausuramento dentro do corpo como objeto de posse de outro. Sobre isso, Foucault (2004, p. 14) afirma que o

corpo encontra-se aí em posição de instrumento ou de intermediário; qualquer intervenção sobre ele pelo enclausuramento, pelo trabalho obrigatório visa privar o indivíduo de sua liberdade considerada ao mesmo tempo como um direito e como um bem. Segundo essa penalidade, o corpo é colocado num sistema de coação e de privação, de obrigações e de interdições.

Nesse sentido, desclausurar torna-se muito mais do que se libertar de algo, pois é também se refazer no mundo, é construir a própria identidade fora da subjugação. Assim, essas personagens, por meio de suas vozes, firmam armas e certezas na busca dessa liberdade que foi removida. Desclausurar-se é gritar e ser ouvida. Por isso que *Novas Cartas Portuguesas* (2021) foi uma obra censurada e removida de todos os locais pelo regime ditatorial português, pois era, e ainda é, uma carta aberta a todos os abusos do poder androcêntrico.

Considerações Finais

O regime estado-novista que perdurou mais de quarenta anos em Portugal causou danos sociais que ainda repercutem nos dias de hoje. A censura declarada e a vigilância das produções humanas desencadearam a necessidade de renovação social, a busca pelo novo. Assim, uma das

formas trazidas pelos artistas e escritores foi justamente procurar nos clássicos do país ideias de subversão. Em meio ao experimentalismo de novas produções, nasceu *Novas Cartas Portuguesas* (2021), obra que foi logo proibida. Nela foi denunciado não só a ditadura opressiva, mas também a dominação masculina que colocou a mulher em estado de vulnerabilidade e inferioridade social.

As “Três Marias”, através de uma escrita disruptiva e experimental, trouxeram questões fundamentais a serem pensadas, como: a violência, a discriminação, a ausência de liberdade, a colonização do corpo político, o prazer feminino etc. Questões que eram até então silenciadas e ignoradas. Não obstante, era fundamental pensar como trazer esses questionamentos, assim buscou-se aporte no texto matricial *Cartas Portuguesas* (1669).

Mariana Alcoforado, freira que hoje é referenciada à autoria de *Cartas Portuguesas* (1669), se mostrou o eixo narratológico da obra, ganhando maior força quando vinculada às outras vozes femininas que se abrem na história, adquirindo maior peso e significado. Afinal, Mariana serviu de gatilho para diversas questões do universo feminino que repercutem até a década atual. Ainda assim, a polifonia narrativa que ocorre ao longo dos fragmentos textuais só veio para dar mais potência às denúncias opressivas contra a figura feminina e iniciar o processo de liberdade da clausura imposta pela ditadura militar portuguesa.

Por conseguinte, compreende-se a escolha das autoras de não assinarem seus textos, não só pela questão de censura característica da ditadura, mas também porque essa escolha transcendeu o individualismo de suas vozes, adentrando uma região de unicidade feminina. Ou seja, fundou-se um ambiente seguro de compreensão e de sororidade das clausuras femininas. Não obstante, entende-se que por meio das personagens multifacetadas de Mariana, as autoras portuguesas denunciaram não só a condição feminina, mas também a sociedade ditatorial portuguesa. As “Três Marias” reivindicaram, por meio da polifonia de vozes femininas, a condição de sujeito dentro da própria história.

Referências

- ALCOFORADO, Mariana. *Cartas portuguesas*. Porto Alegre: L&PM, 2007 [1669].
- AMARAL, Ana Luísa. Breve introdução. In: BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas Cartas Portuguesas*. Portugal: Dom Quixote, 2021. cap. Breve introdução, p. XV-XXVI.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. São Paulo: Forense Universitária, 2010.
- BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas cartas portuguesas*: edição revista. Lisboa: Moraes Editores, 1980.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo I: os factos e os mitos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo II: a experiência vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- D.G.I. Senhor Director-Geral. 26/05/1972. *Novas Cartas Portuguesas: Relatório Nº 9462, Lisboa, 26 maio 1972*. Disponível em: <https://ephemerajpp.com/2012/02/04/censura-relatorio-no-9462-26-de-maio-de-1972-relativo-a-novas-cartas-portuguesas-de-maria-isabel-barreno-maria-teresa-horta-maria-velho-da-costa/#jp-carousel-54724>. Acesso em: 13 set. 2021.
- DALCASTAGNÊ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. São Paulo: Horizonte, 2012. *E-book*.
- FEDERICI, Sílvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2004.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- GUIMARÃES, Maria Alice R. P. Saberes, Modas & Pó-de-Aroz: Modas & Bordados, Vida Feminina (1933–1955). In: VAQUINHAS, Irene (org.). *Entre Garçonnes e Fadas do lar: estudos sobre as mulheres na sociedade portuguesa do séc. XX*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2004. p. 71–109. ISBN 972–9038–74–0.
- HOOKS, Bell. *Teoria Feminista: da margem ao centro*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

OS ECOS DE MARIANA

LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade*. São Paulo: Papirus, 2003.

PINTASILGO, Maria. Pré-Prefácio: (leitura breve por excesso de cuidado). In: BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas Cartas Portuguesas*. Portugal: Dom Quixote, 2021. cap. Pré-Prefácio, p. XXVII-XXIX.

PINTASILGO, Maria. Prefácio: (leitura longa e descuidada). In: BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas Cartas Portuguesas*. Portugal: Dom Quixote, 2021. cap. Prefácio, p. XXXI-XLVIII.

SCOTT, Joan. Gêneros: uma categoria útil para análise histórica. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). *Pensamento feminista*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. VAQUINHAS, Irene. *Entre Garçonnes e Fadas do lar: estudos sobre as mulheres na sociedade portuguesa do séc. XX*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2004.

Maria de Fátima Santos Oliveira

12 O perfil revolucionário da personagem Lia no romance *As Meninas* de Lygia Fagundes Teles

Resumo: Esse trabalho tem como objetivo analisar a personagem Lia de Melo Schultz na obra *As meninas* (2009) de Lygia Fagundes Teles. Sabendo que a personagem Lia de Melo Schultz se mostra totalmente diferente da mulher de sua época trazendo consigo a representação de uma mulher inovadora e que lutava contra a ditadura militar no Brasil e que não carrega a tradição patriarcal. A personagem será analisada dentro do romance *As meninas* (2009), tendo em vista a literatura e a resistência que testemunharam os acontecimentos ocorridos no Brasil no ano de 1973, sob perspectiva da personagem Lia. Uma vez que, a ideia de resistência quando relacionada a narrativa geralmente tem sido realizada de diferentes maneiras, muitas vezes o autor escreve uma narrativa sem ter consciência da real importância que sua obra apresenta. Então, podemos entender que a resistência muitas vezes é inerente ao autor, pois esse processo muitas vezes se dá sem o escritor ter consciência do que está escrevendo, como no caso do romance de Lygia Fagundes Teles, que é capaz de testemunhar eventos de uma determinada época. Para enriquecer esse trabalho contaremos com contribuições de alguns pes-

quisadores como Bosi (2008), Oliveira (1984), Candido (2013), Malvina Muszkat (1985), Velloso (1988), entre outros.

Palavras-chave: Lia, política, ditadura, resistência, *As meninas*, Lygia Fagundes Teles.

Introdução

Quando falamos em ditadura militar no Brasil, logo nos recordamos dos momentos sombrios que nosso país viveu entre 1964 a 1985, um período que ficou marcado pela morte de milhares de pessoas, desaparecimentos, aumento da desigualdade, e o endividamento do país entre outras tantas consequências. Por isso, é importante revermos e entendermos o papel das mulheres nessa época, que se mostraram relutantes, mesmo diante de um cenário catastrófico. E é com o movimento feminista, que elas se sentiram motivadas a lutar, com isso foram formados vários grupos de resistência, contra um sistema totalmente opressor que não poupou esforços para calar quaisquer vozes que os impedissem de continuar com o seu governo ditatorial.

De acordo com Ridenti (1990), a ditadura foi instaurada no Brasil por meio do golpe militar, em 1964, e perdurou até 1985. Nesse espaço de tempo que as mulheres assumiram um papel inédito, pois um número bem significativo participou da luta na derrubada do regime. Embora esse número fosse inferior ao dos homens, a militância feminina foi um momento de libertação da mulher.

A chamada literatura de testemunho e resistência surgiu na primeira metade do século XX e viveu sob o signo da revolução, com essa onda de revolução ficou difícil de se distinguir se foi o clima revolucionário que condicionou a literatura ou se foi à literatura que condicionou as revoluções sociais.

Bosi (2002) diz que o termo resistência teve aproximação com os termos “cultura”, “arte” e “narrativa”, as quais foram pensadas e formuladas entre 1930 e 1950, quando números intelectuais se engajaram no combate ao fascismo tempo que pendurou na memória dos narradores

do imediato pós-guerra e que traduziu o meio da chamada literatura de resistência.

Segundo Bosi (2002), cada um resiste, a seu modo, à pressão ideológica que lhe parece mais adversa. Bosi recorre a um conceito que subjaz a própria ideia de resistência, pois a escrita de resistência é a narrativa travessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica, que essa nem alarde ideológico da “vida como ela é”, e quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida (BOSI, p-130, 2002).

Mônica Pimenta Velloso (1988), em seu trabalho *A Literatura como Espelho da Nação* diz, que ao longo de nossa história político-intelectual, as mais diferentes correntes de pensamento tenderam a conceituar a literatura enquanto instância portadora e/ou refletora do mundo social. Dessa maneira, a produção literária aparecia como reflexo imediato e diretamente condicionado pela ordem social. Raros foram os nossos autores que se rebelaram contra esse paradigma de análise, buscando formas alternativas para pensar a relação literatura-sociedade.

Conforme Velloso (1988) em um contexto onde a sociologia é identificada como o saber social capaz de amparar e dar validade aos outros saberes, a literatura passa necessariamente para a sua órbita de influência. Dessa forma, ela passa a ser a “voz da nação”, espécie de oráculo, capaz de revelar “verdades essenciais sobre a nossa história, a nossa formação espiritual e principalmente sobre o nosso destino” (MOOG, 1943: 21).

E levando em conta esses debates, que será analisado o perfil revolucionário da personagem Lia de Melo Schultz dentro da obra *As meninas* (2009) de Lygia Fagundes Teles. Obra que faz um recorte temporal do período da Ditadura militar no Brasil, mostrando através das personagens como a mulher era vista dentro da sociedade, e como era o seu comportamento perante a um período carregado de repreensão, na qual muitas mulheres foram para as ruas em busca dos seus direitos.

Literatura, história e resistência

No que diz respeito a Literatura de resistência, Bosi (2002), diz que a os romancistas dispõe de um espaço amplo de liberdade inventiva. A escrita trabalha não só com a memória das coisas realmente acontecidas, mas com todo o reino do possível e do imaginável, graças à exploração das técnicas do foco narrativo, o romancista poderá levar ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia de resistência do eu e aos valores ou antivalores de seu meio.

A literatura de resistência para o filósofo italiano Benedetto Croce, citado por Bosi (2002) traz a resistência como um conceito originalmente ético, e não estético. O seu sentido profundo apela para força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito, ao mesmo tempo em que resiste se impõe a força própria ou alheia. As experiências dos artistas e seu testemunho diz que a arte não nasce da força de vontade, ou seja, a arte não poderia nascer da resistência, mas sim da consciência do autor. Sabe-se que arte teria que a ver primeiramente com as potências do conhecimento como intuição, imaginação a percepção e a memória.

Segundo Benedetto Croce (1962), existe dois momentos importantes no que diz respeito à resistência, um está relacionado às potências cognitivas que são a razão, o que distingue uma da outra é a exigência de um critério de realidade peculiar a razão mais inferente intuição. A outra potência definida pelo autor é a potência de vida prática que poder considerada como o desejo e a vontade, o que distingui a vontade do desejo é a existência de um critério de coerência peculiar ações voluntárias.

Bosi (2002), argumenta que quando conjugada a narrativa, geralmente têm sido realizadas de diferentes maneiras, na qual não se excluem a resistência como tema que é quando o autor escreve sem ter consciência do que está escrevendo em sua obra e a resistência como processo inerente na narrativa que se dá quando o autor tem consciência do que está escrevendo.

O autor ainda diz que, em relação ao romance e ao tratamento de valores podemos dizer que, o homem da ação o educador ou político que infere diretamente na trama pessoal julgando-a e planejando para alterá-la através de valores como: liberdade, despotismo, igualdade, iniquidade e etc. Ou seja, tem a capacidade de persuadir o público, através dos valores mencionados.

Segundo Bosi (2002), o instante em que as relações eu/mundo são expressas perante um aspecto crítico, “*imane*nte à escrita”, o que permite presumir que o romance não se trata mais de uma constante do cotidiano social, mas do antagonico discurso de ideologias do homem médio. No trecho abaixo é possível identificar, que na escrita de resistência é possível mostrar a vida tal como ela é, ou seja, a narrativa mostrara as vivências do dia a dia:

O romance “imitaria” a vida, sim, mas qual vida? Aquela cujo sentido dramático escapa a homens e mulheres entorpecidos e automatizados por seus hábitos cotidianos. A vida como objeto de busca e construção, e não a vida como encadeamento de tempos vazios e inertes. Caso essa pobre vida-morte deva ser tematizada, ela aparecerá como tal, degradada, sem a aura positiva com que as palavras “realismo” e “realidade” são usadas nos discursos que fazem apologia conformista da “vida como ela é”. (BOSI, 2002, p. 130).

Como aponta Bosi (2002), é possível detectar em certas obras, escritas independentes de qualquer política que faz resistente enquanto política e não só enquanto tema. Quem diz escrito fala em categorias formadoras do texto como narrativa, ou seja, como o ponto de vista e a estilização da linguagem.

Pode-se dizer que os autores que se rebelaram contra esse paradigma de análise buscando formas alternativas para pensar na relação existente entre literatura e sociedade foram raros. Essa concepção de

literatura existente entre nós constitui em uma verdadeira tradição, ou seja, a obra literária é considerada testemunho de uma sociedade, como se fosse um testemunho destinado exclusivamente ao registro dos fatos.

De acordo com Sílvia Romero (2001), a concepção de literatura é vista como um apêndice ou epifenômeno da sociedade, é a matriz positiva, que pode ser encarada como coisa menor ou discurso de segunda grandeza, a literatura só passa a ser respeitada quando é escorada pelos parâmetros científicos. Com tudo se pode dizer que, a resistência é um discurso político da literatura, porém não é uma política partidária.

Elsio Loureiro Cornelsen em seu trabalho intitulado *O escritor operativo, o engajamento e a resistência*, traz o posicionamento de alguns estudiosos sobre o termo resistência. De acordo com o Cornelsen, o conceito de “resistência” no âmbito cultural nasce justamente da decorrência de ações sócio-políticas contrárias aos regimes de exceção dos europeus.

Cornelsen (2014) diz que a resistência implica no enfoque de aspectos de ordem sociopolítica, pois se pode pensar em resistência como a proposta adotada por Henry Giroux, a partir de conceitos de hegemonia e de cultura. Dessa forma, a resistência implica na negação, insubmissão, reelaboração. (LEITE, ANDRÉ, 1986, p. 45).

De acordo com Gonçalves e Bonnici (2005) foi a partir do viés pós-colonialistas que o conceito de resistência recebeu um grande impulso no âmbito dos Estudos Culturais que não abordam apenas as relações entre colonizador, mas também a maneira como a construção do primeiro acontece a partir da fabricação do segundo, em condições de hierarquização e de outremização.

Conforme Bosi (1996) o termo resistência pode ser entendido como um foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. E que pode ainda ser entendido como momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, acaba dando um salto para uma posição de distância e esse ângulo, e traves desse ângulo pode ver-se a si mesmo e reconhecer-

-se, assim colocando em crise os laços apertados que o prendem à teia das intuições.

De acordo com Cornelsen (2014) Bosi não só resgata o que foi dito só uma vez no passado distante, mas também o que é calado no curso de sua conversação banal, isso por medo da angústia ou pudor, que soa no monólogo narrativo, no diálogo dramático. Com isso, abre o caminho e consegue aflorar à superfície do tacto ficcional. (BOSI,1996, p. 27).

Ao falarmos de resistência e literatura, também devemos destacar a memória, que de acordo com Michael Pollak (1989) em seu trabalho intitulado *Memória, Esquecimento, silêncio*, para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta apenas que ela nos traga seus testemunhos, é também necessário ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstituída sobre uma base comum.

Pollak (1989) ainda diz que numa perspectiva construtiva, não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como e por quem eles foram solidificados. E para compreender esses fatos muitas vezes temos que recorrer à organização das lembranças que podem se articular igualmente com a vontade de denunciar aquele aos quais se atribui a maior responsabilidade pelas afrontas sofridas.

De acordo com Pollak (1989) existe uma doutrinação ideológica, e que é através dessas lembranças que ficam confinadas ao silêncio e transmitidas de geração a geração, através de publicações acaba por manter essas memórias vivas. E que o silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, pode ser compreendido como a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Para Pollak a organização dessas lembranças se articula igualmente com a vontade de denunciar aqueles aos quais se atribui a responsabilidade das afrontas sofridas.

Delgado (2003) diz em seu trabalho intitulado *História oral e narrativa: tempo, memória e identidades*, que o tempo, memória, espaço e história caminham juntos. Inúmeras vezes, através de uma relação

tensa de busca de apropriação e reconstrução da memória pela história. A relação tencionada acontece, por exemplo, quando se recompõe lembranças, ou se realizam pesquisas sobre guerra, vida cotidiana, movimentos étnicos, atividades culturais conflitos ideológicos, embates políticos, lutas pelo poder.

De acordo com Delgado (2003), o olhar do homem no tempo e através do tempo, trazem si a marca da historicidade, pois o homem constrói suas visões e representações das diferentes temporalidade e acontecimentos que marcaram sua própria história. As análises sobre o passado estão sempre influenciadas pela marca da temporalidade.

Para Jacques Le Goff (1990), em *História e Memória*, as ligações entre as diferentes formas de memória podem apresentar caracteres não metafóricos, mas reais. Para o autor, a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Torna-se senhor da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades. Le Goff (1990), ainda diz que, os documentos, matérias da memória coletiva e da história, não são um conjunto do que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade. Segundo o autor, o documento não é inócuo que resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro voluntário ou involuntariamente determinado imagem de si próprias. No limite não existe um documento verdade. E através da memória podemos rever eventos ocorridos em algum momento em nossa história, usando a Literatura como resgate e ferramenta de testemunho de uma época.

O perfil revolucionário da personagem Lia

Com base nos acontecimentos ocorridos durante o século XX, analisaremos o comportamento da personagem *Lia* dentro do romance *As Meninas* (2009), de Lygia Fagundes Teles, tendo em vista que a personagem era vista como ativista e possuidora de ideias revolucionárias. Lygia Fagundes Teles mostra através de suas personagens como era a mulher

naquela época, ou seja, a personagem Lia, acaba por quebrar muitos dos padrões existentes em uma sociedade marcada pelo patriarcalismo.

A figura feminina esteve durante muitos anos, introduzida em uma sociedade totalmente patriarcal, que tinha o casamento como um grande acontecimento na vida da mulher, ou seja, as mulheres eram criadas em seus lares e preparadas para o casamento, que vinha seguido de obrigações como cuidar da casa, do marido e dos filhos e acabavam ficando em último plano. Isso fez com que muitas mulheres se tornassem submissas a sociedade em que estavam inseridas, assim muitas acabaram por renunciar a sua própria identidade.

De acordo com Malvina Muszkat, ao confrontar-se com esse quadro, a mulher do século XX, conscientizou-se dos preconceitos que lhe foram imputados, com isso ela procurou articular-se na luta pelo resgate de sua imagem. A sociedade patriarcal se desenvolveu a partir de uma polarização artificial das qualidades humanas em que a repressão condiciona os tradicionais estereótipos sexuais, favorecendo o homem em detrimento da mulher e com isso ela acaba por adotar um modelo privilegiado pelo grupo dominante.

E pensando nesse tipo de mulher, que vai contra os padrões da época, que está em busca de seu lugar na sociedade na qual está inserida, analisaremos a personagem Lia de Melo Schultz na obra *As meninas* (2009) da autora Lygia Fagundes Teles.

As meninas narra à história de três universitárias que vivem em um pensionato de freiras Nossa Senhora de Fátima. As garotas são universitárias e estão em busca de si mesmas, as personagens estão vinculadas a grupos ativistas contra a ditadura militar, e presenciam o período em que o Brasil estava em plena ditadura militar.

De acordo com Elielson de Souza Figueiredo em seu trabalho intitulado *Narrativa, deslocamentos e resistências* (2014), as ditaduras da América Latina tentaram assentar o sentimento nacional de poder do Estado fascista e a derrubada dos regimes desmontou as unidades totalizantes da nação. Ele ainda diz que, abertura política e a garantia de

livre expressão tornou-se importunas para a reorganização das identidades nacionais, que algum tempo desconstroem a nação.

Para Octavio Ianni (1998), a ditadura pode ser compreendida como uma configuração particularmente extrema da problemática nacional, pois está relacionada a época em que a nação é levada a funde-se no poder estatal. O ditador é visto como a personificação do governo, regime, Estado e a Nação, pois tudo está relacionado a ele e a quem não é favorável ao governo é contra.

Isso acaba nos remetendo ao pensamento de Agamben (2004), que o Totalitarismo moderno pode ser entendido como a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias de indivíduo que, por qualquer razão parecerem não integráveis ao sistema político.

Segundo a autora Lygia Fagundes Teles o romance *As Meninas* (2009) foi o livro que mais lhe deu prazer em escrever, pois o romance mostra a realidade de um período em que o Brasil passava por uma rigorosa ditadura militar. O Brasil nesse período sofria uma grande repressão, por conta da ditadura militar, por isso o romance *As Meninas* (2009) pode ser considerado o testemunho de uma época. Como o livro começou a ser escrito em 1963, mas só foi concluído em 1973, ele foi capaz de presenciar os acontecimentos históricos e culturais ocorridos no Brasil, no período compreendido entre os anos de 60 e 70.

Segundo Alfredo Bosi (1994), *As Meninas*, de 1973, desenhou o perfil de um dos momentos da vida brasileira, em que o fantasma das guerrilhas é apreendido no cotidiano de estudantes burguesas, enfrentado pela juventude durante um dos maiores e conturbados períodos da história do Brasil.

Conforme Bosi (2008), resistir é por a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é por a força própria á alheia. Tendo em vista o conceito de resistir, Antonio Candido diz sobre Lygia Fagundes Telles:

A obra de Lygia Fagundes Telles (n. 1923) realiza a excelência dentro das maneiras estabelecidas de

narrar. Mas ela sabe fecundá-las graças ao encanto com que compõe, à capacidade de apreender a realidade pelos aspectos mais inesperados, traduzindo-a de modo harmonioso. Tanto no conto quanto no romance, tem realizado um trabalho ainda em pleno desenvolvimento, sempre válido e caracterizado pela serena maestria. (CANDIDO, 2013, p. 118)

Quando a obra de Lygia Teles é lida, é possível através de o tempo perceber, o grande testemunho que foi deixado a traves de sua obra, de um período em que o país passou por muitos conflitos políticos, pois foi uma época de muitas contestações. Nesse período o Brasil passava por um dos períodos mais conflituosos de sua história, pois com o Golpe Militar de 1964 que deixou o país sob-repressão e censura, o mundo estava passando por grandes acontecimentos como a liberação sexual trazida pelos hippies, mudanças no estilo de música e até a ida do homem à lua.

No período da ditadura militar o mundo estava passando por grandes transformações, tanto na política como na vida cotidiana de milhares de brasileiros. Sabendo que o Brasil já vinha de um Golpe de 1964, que foi seguido pelo de 1968, tudo isso seguido pelo AI-5, que foi ganhando força com a ditadura militar, que aconteceu no governo de Garrastazu Médici (1969–1974).

O período da Ditadura Militar teve início no Brasil em 31 de março de 1964 e foi um dos acontecimentos polêmicos da História do Brasil. Pode-se citar como um das principais ocorrências da ditadura militar, está seu caráter político, na qual a sociedade sofreu um excessivo abuso de poder.

E levando em consideração esses acontecimentos o romance *As meninas* (2009) de Lygia Fagundes Teles pode ser considerado um testemunho de uma época, testemunho esse que foi relatado por vários estudiosos quando tiveram contato com a obra.

No artigo *As fronteiras entre história e literatura em as meninas* de Gomes e Alves (2013) traz o depoimento da autora relatando como foi escrever uma obra em um período conturbado e marcado pela opressão e pelo medo:

E como eu poderia escrever um romance morno em pleno ano de 1970? Comecei a planejar o texto em 1970. Somos testemunhas e participantes deste tempo e desta sociedade com todos os seus vícios. Esse livro é o testemunho dos anos de chumbo. O escritor é testemunha da sua sociedade, do seu tempo.” (TELLES, *Apud* Stycer, 2003).

A política é representada na obra através da personagem que através de suas ações mostram como era a realidade no Brasil no período da Ditadura militar. Com base nisso, agora iremos analisar alguns trechos da obra que retrata a posição da personagem Lia em relação à política na época.

Lia de Melo Schultz, vinda da Bahia para estudar em São Paulo, acaba se fixando no pensionato Nossa Senhora de Fátima, onde começar a estudar Ciências Sociais acaba por se envolver em grupo militante de esquerda. Durante o romance, é possível ver através de algumas citações que Lia mostra certo engajamento político a favor da liberdade da pátria, engajamento esse que pode ser verificado nas primeiras páginas do romance *As Meninas* (2009), de Lygia Fagundes Teles, onde a personagem demonstra ter um certo conhecimento sobre o chamado “Milagre econômico” com o mostra o trecho abaixo:

[...] Nunca o povo esteve tão longe de nós, não quer nem saber. E se souber ainda fica com raiva, o povo tem medo, ah! como o povo tem medo. A burguesia toda aí esplendorosa. Nunca os ricos foram tão ricos [...] Resta a massa dos delinquentes

urbanos. Dos neuróticos urbanos. E a meia-dúzia de intelectuais [...] (TELLES, 2009, p. 13).

A personagem Lia, era muito diferente das personagens Ana Clara e Lorena. Pois a mesma tinha um modo de se vestir meio desleixado, incompatível com os padrões femininos da época. Normalmente, as mulheres não usavam sapatões, visto que era um calçado masculino.

E a aparência da personagem Lia de Melo Schultz estava totalmente vinculada à luta política, pela prisão e a tortura de ativistas políticos como seu namorado. A personagem era totalmente incompatível com os padrões, devido a sua forma intempestiva, era chamada carinhosamente de Lião pelas amigas do pensionato. Em outro trecho, narrado por Lorena, temos outro embate nas representações da mulher, algo que marca todo o romance grande envolvimento feminino nas ações políticas, envolvimento esse marcado pela personagem Lia. Como mostra o trecho abaixo:

Lião é capaz de limpar os sapatões em você, mas pense no if dos lenços: a poeira é tão digna quanto as lágrimas. Não será uma poeira lunar, tão branquinha, tão fina a Poeira terrestre é da pesada, principalmente essa dos sapatos da minha amiga. Mas não se importe não, seja lenço, Solto-o no espaço. Abriu-se leve como um pára-quedas que Lião apanha impaciente.

— Você está deprimida, Lião? Angústia existencial?

— Exato. Existencial.

Está furiosa comigo, ai meu Pai. Mudou tanto, coitadinha. Quer dizer que Miguel continua preso? E aquele japonês. E Gigi. E outros, estão caindo quase todos, que loucura. E se de repente ela? Ana Clara já viu um careta meio suspeito rondando o

portão, Aninha mente demais, é lógico, mas isso pode ser verdade. Sim, Pensionato Nossa Senhora de Fátima, nome acima de qualquer investigação. Mas quando aparece agora nome de padre e freira no horizonte, já ficam todos de orelha em pé. (TELLES, 2009, p. 22).

No trecho acima evidencia-se que a personagem Lia era incompatível com os padrões da época, tudo isso era visto através da sua maneira como vestia-se. A personagem usava sapatos masculinos, o que era visto como uma forma de provocar os padrões femininos da época.

A representação da personagem é extremamente marcada pela angústia vinculada a luta política e pela pressão e a tortura de ativistas políticos como o seu namorado, que foi capturado e torturado. Outro fato que pode ser observado nessa citação, é que o pensionato Nossa Senhora de Fátima por ser um colégio de freiras dificultava os militares suspeitarem de qualquer envolvimento político de Lia em grupos ativistas. O pensionato era visto como uma espécie de refúgio que estava acima de qualquer investigação.

Na citação abaixo é possível perceber a grande audácia da personagem Lia, que vivendo no período dominado por violência e repressão, era capaz de ler livros considerados revolucionários como *O Capital* (1867), de Karl Max. Sabendo que esse tipo de livro era censurado por apresentar ideias, relacionadas ao capitalismo e ao comunismo. A personagem mostrava muita audácia, ao mostrar ter consciência da situação política do Brasil no período da ditadura militar.

Tendo em vista que a personagem Lia, era considerada revolucionária, é possível perceber durante praticamente toda obra, um forte envolvimento da personagem em ações consideradas políticas e revolucionárias. É perceptível a sua forte participação em reuniões das mulheres ativistas no período da ditadura militar.

Lia participava de um grupo ativista chamado de Aparelho (Grupo de Resistência à ditadura militar), a personagem estava sempre em reuniões secretas, e esse comportamento demonstra certa insatisfação,

com o que estava acontecendo no país. Tendo em vista que, a violência e repressão eram muito fortes na época. Na citação abaixo é possível analisar a partir do discurso de Lia esse forte engajamento político da personagem em ações consideradas revolucionárias:

Outro dia me pediu toda excitada pra ir a uma das nossas reuniões do grupo essa Lorena que está aí tocando seus sininhos, tlim-tlim, tlemtem, tlom-tlom. Pensa que nossas reuniões são daquele estilo dos festivais de contestação: iria com essa malha, botas e um cachecol vermelho pra quebrar o pretume. [...] Sabem [os participantes da reunião] que a Silvinha da Flauta foi estuprada com uma espiga de milho, o tira que soube do episódio do romance, alguém contou e ele achou genial. “Milho cru ou cozido?” perguntou o outro e ele deu pormenores: “Milho esturricado, aqueles grãos espinhudos!” (TELLES, 2009, p. 32).

No trecho seguinte traz Lia sob o olhar de sua amiga Lorena, que ao se referir a amiga sente orgulho, pois mesmo diante da situação na qual o país passava, ela não demonstrava medo do perigo que corria ao participar das reuniões clandestinas do seu grupo secreto:

Afasta-se a passos largos e pelo jeito de balançar a cabeça e pelo jeito de balançar a cabeça imagino que está sorrindo. Atravessa o jardim como um soldado em dia de desfile, a mochila ao lado, as meias desabando, podem desabar! [...] Abriu o portão com o gesto desabrido, heroico, gesto de quem assume não o seu caminho, prosaico demais, imagine, mas o próprio destino. (TELLES, 2009, p. 35).

No trecho abaixo é possível perceber a representação da mulher inovadora que é vista como ativista na sociedade brasileira, nas décadas de 60 a 70 do século XX, fato esse que pode ser observado através do narrador heterodiegético e através de Lorena, que mostra um trecho marcado por Lia com ideias revolucionárias. A personagem Lia, durante toda a narrativa mostra-se interessada em adquirir conhecimentos políticos em livros como *O Capital* (1867), de Karl Max que, obra essa que confrontava diretamente com a ditadura militar:

Examinou meio distraidamente o livro que Lia devolvera com várias páginas marcadas de vermelho, tinha o hábito (péssimo) de assinalar o que a interessava não só nos próprios livros mas também nos alheios. Deteve-se no trecho indicado por uma cruz mais veemente: A Pátria prende o homem com um vínculo sagrado. É preciso amá-la como se ama a religião, obedecer-lhe como se obedece a Deus. É preciso dar-mo-nos inteiramente a ela, tudo lhe entregar, votar-lhe tudo. É preciso amá-la gloriosa ou obscura, próspera ou desgraçada. Obedecer à Pátria como se obedece a Deus? estranhou Lorena. Por que Lia grifara isso? Não acreditava em Deus, acreditava? E a Pátria para ela não era o povo? [...] Lembrava-se de Lia chegando com as duas malona se estourando de coisas. E *O Capital* debaixo do braço, metido num papel de pão que mais mostrava do que escondia. (TELLES, 2009, p. 61).

A personagem Lia não escondia as suas convicções sobre o momento turbulento na qual estava vivendo, a personagem queria viajar. E devido a sua participação no grupo secreto, acabou por perder o ano letivo, o objetivo de Lia era libertar o namorado da prisão e viajar.

Madre Alix do pensionato Nossa Senhora de Fátima, sabia das intenções de Lia que não conseguia esconder:

Vocês me parecem tão sem mistérios, tão descobertas, chego a pensar que sei tudo a respeito de cada uma. [...] O que sei, afinal? Que é da esquerda militante e que perdeu o ano por faltas? Que tem um namorado preso, que está escrevendo um romance e que está pensando num viagem que não tenho ideia para onde seja. (TELLES, 2009, p. 143).

No trecho abaixo é possível ver o engajamento da personagem e sua inquietação perante as formas de torturas que as pessoas eram submetidas, Lia mostra-se certo descontentamento diante da violência que as pessoas que eram presas sofriam:

“Não consigo mais ficar sentada, me levanto. Assumo o risco. [...] quero que me ouça [...] depoimento de um botânico perante a justiça, ele ousou distribuir panfletos numa fábrica. Foi preso [...]. Interrogaram-me durante vinte cinco horas enquanto me chamavam de traidor da pátria, traidor! [...] Obrigaram-me a tirar a roupa, fiquei nu e desprotegido. [...] Molharam-me para que os choques elétricos tivessem mais efeito. (TELLES, 2009, p. 148).

De acordo com Velloso (1987) a concepção de literatura existente entre nós constitui em uma verdadeira tradição, ou seja, a obra literária é considerada testemunho de uma sociedade, como se fosse um testemunho destinado exclusivamente ao registro dos fatos. E com base no pensamento de Velloso, que se pode dizer que o romance *As meninas* (2009), cumprem esse papel social de mostrar através de sua narrativa como as pessoas vivenciaram a ditadura militar.

Depois de analisar o romance de Lygia Fagundes Telles, é notável perceber que a autora conseguiu mostrar através de sua obra um Brasil de crueldade, marcado pela violência que foi realizada de todas as formas, na qual homens e mulheres perderam suas vidas de uma maneira desumana. Então, *As meninas* (2009), tem o papel de mostrar às futuras gerações o Brasil de 1964 a 1985, que é desconhecido por muitos, e a literatura de resistência cumpre esse papel, ao resgatar por meio das obras literárias como viviam as pessoas de uma determinada época.

Desse modo, sem obras como por exemplo, *As meninas* (2009), não conseguiríamos representar em riquezas de detalhes o que aconteceu em um dos mais dolorosos momentos de nossa História. Em concordância com as historiadoras Lília Schwarcz e Heloísa Starling, no Brasil a prática da tortura política não foi fruto das ações incidentais de personalidades desequilibradas, e nessa constatação residem o escândalo e a dor. Era uma máquina de matar concebida para obedecer a uma lógica de combate: acabar com o inimigo antes que ele adquirisse capacidade de luta. (CHWARCZ, STARLING, p. 457, 2015).

Qualquer indivíduo que se opusesse ao regime autoritário do Brasil na ditadura sofreria as temidas consequências da época, assim como existiam grupos a favor da Ditadura, como os empresários e muitos políticos, existem os grupos que bateram de frente, e que foram perseguidos, sequestrados e até executados, entre esse grupo de pessoas, podemos citar também nossos artistas brasileiros. Isso só mostra que não tinha um lado, qualquer pessoa que ousasse se opor poderia sofrer retaliações.

Considerações finais

Com base no que foi estudado pode-se dizer que os estudos voltados a Literatura de resistência são extremamente importantes dentro do meio acadêmico, por serem capaz de resgatar acontecimentos de uma determinada época, isso através da obra literária. Pois ao resgatarmos acontecimentos estamos eternizando através do tempo e do espaço

como o Brasil viveu no período da ditadura militar e como as mulheres passaram por esse período inquietante dentro de nossa História.

A literatura de autoria feminina vem se destacando todos os dias, sendo usada como um meio de transformação da sociedade. A personagem Lia é vista na obra como revolucionária e travadora de uma luta incessante por seus direitos, por sua emancipação e por sua liberdade. A personagem mostra-se inovadora dentro do romance, por mostrar um comportamento diferenciado da maioria das mulheres da época. Diante das inúmeras situações que Lia passa, ela não é corrompida por um sistema violento e opressor.

Ao analisar o discurso de Lia é possível identificar, que a personagem participava ativamente do grupo de ativista denominado Aparelho, se mostrando uma mulher moderna, e que estava fora dos padrões das mulheres de sua época, mesmo as mulheres sendo privadas de participar de atividades consideradas políticas e proibidas para mulheres.

Bosi escreve em História concisa da literatura, “*As Meninas*” trata-se de “um romance de tensão interiorizada, o herói não se dispõe a enfrentar o paradoxo ou o mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito” (BOSI, 1999, p. 392).

Dessa forma, ao nos adentrarmos no romance de Lygia Fagundes Telles, podemos perceber que a ditadura militar brasileira marcou mais de uma geração de pessoas que a viveram e que sentiram os reflexos desse momento tão conturbado no Brasil e em suas vidas.

É possível notar a partir da análise da personagem Lia, que existe uma certa visão crítica da sociedade brasileira, pois ao relatar o Brasil das décadas de 60 e 70. Por isso, o estudo da obra de Lygia Fagundes Telles consegue resgatar o Brasil histórico de 1969, ao mostrar uma sociedade que estava passando por grandes transformações, que foram vistas não só no Brasil, mas no mundo.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Iraci. D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ANDRADE, Regina de; LOZ, Maria Ivane de Souza. *A Arte e a Literatura de Resistência, a partir de As Meninas, de Lygia Fagundes Telles*. São Paulo, 2003.
- GOMES, Alessandra (Állex) Leila Borges; ALVES, Paula Rúbia Oliveira do Vale. As fronteiras entre história e literatura em *As Meninas*. *Interdisciplinar — Revista de Estudos em Língua e Literatura*, São Cristóvão, SE, v. 18, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/1392>.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Campanha das letras, 2002.
- DELGADO, Lan. *História oral e narrativa: tempo, memória e identidades*. 2003.
- CANDIDO, Antônio. *Narrativa e Resistência*. In.: *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.
- IANNI, Octavio. A questão nacional na América Latina. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 2. n. 1, p. 5–40, mar. 1988. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0103-40141988000100003>.
- HABERT, N. *A década de 70. Apogeu e crise da ditadura militar*. São Paulo: Ática, 2006.
- LE GOFF, Jacques, 1924–2014, *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão... [et al.]. 7. ed. revista — Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- MUSZKAT, Malvina. *Identidade feminina*. Ed. Vozes Ltda. 1985
- MOOG, Vianna. 1943. *Uma interpretação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, CEB.
- OLIANI, Nara Gonçalves. *Das considerações acerca das representações da mulher em as meninas, de Lygia Fagundes Telles*. 2011. Disponível em <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/silel2011/408.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2022.
- POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3–15.
- RIDENTI, Marcelo Siqueira. As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo. *Tempo Social*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 113–128, 1990. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/ts.v2i2.84806>.
- SCHWARCZ, Lília Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 457.

O PERFIL REVOLUCIONÁRIO DA PERSONAGEM LIA EM “AS MENINAS”

STYCER, Maurício. *Lygia e as meninas*. São Paulo: Carta Capital, 14 de maio de 2003.

PANTOJA, Augusto; UMBACH, Rosna Ketzer; PANTOJA, Tânia. *Estudos de literatura e resistência*. A Campinas, SP: Pontes Editores, 2014.

TELLES, Lygia Fagundes. *As Meninas: Romance*. Posfácio de Cristovão Tezza. — São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *A Literatura como Espelho da Nação*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1988, p. 239–263.

Dinameire Oliveira Carneiro Rios

13 Literatura e História: a representação do sujeito em *Tropical Sol da Liberdade*, de Ana Maria Machado

Resumo: Este trabalho analisa a representação do sujeito histórico pós-ditatorial no Brasil, conforme foi construído no romance *Tropical Sol da Liberdade* (1988), de Ana Maria Machado. Narrativa de cunho histórico e metaficcional, esse romance de Machado reconstrói, a partir das memórias traumáticas da personagem Helena Maria, o contexto sociopolítico da ditadura militar brasileira, trazendo à tona uma leitura que se expande da micro para a macro realidade do país à época. A autora utiliza na obra um duplo processo de construção textual — dela própria e da personagem — para recuperar as vozes e as perspectivas outrora silenciadas acerca deste momento histórico, possibilitando erigir a memória coletiva a partir de um viés pouco recorrente na literatura sobre este período, o feminino. Marcada psicologicamente e fisicamente pelas perseguições e máculas dos Anos de Chumbo, a personagem principal se atém aos fios da memória para, de maneira fragmentária e atravessada por sua subjetividade, construir, no duplo jogo da encenação do

romance, o cenário político e social que caracterizou o período em questão.

Palavras-chave: narrativa, ditadura, discurso, história.

***Tropical Sol* na história: aspectos do novo romance histórico**

A literatura ocidental, desde a sua origem, mantém um forte diálogo com a história. Na Grécia antiga, Aristóteles (384–322 a.C.) já entendia formas de caracterizar os discursos históricos e literários de modo a especificar suas diferenças. Segundo o filósofo grego, estaria na veracidade dos fatos narrados pelo historiador o distanciamento entre ele e o poeta, uma vez que esse último produzia um discurso somente passível de acontecer. Tal distinção norteou durante muito tempo a linha divisória entre os dois discursos, estando assim o historiador como responsável pela perpetuação da verdade dos fatos, enquanto o poeta somente estaria preso à possibilidade dos fatos, ao verossímil. Porém, se outrora cabia ao poeta preencher as lacunas deixadas pela verdade histórica, mas nunca trazer uma verdade outra, com o passar do tempo, e principalmente a partir do advento da Nova História, alguns valores caros ao âmbito dessa ciência passaram a ser reavaliados, sobretudo no que diz respeito a uma possibilidade de ausência de subjetividade nos discursos históricos. O que se confirma a partir daí é que, assim como a literatura, a história também é contada por meio de escolhas subjetivas, sendo, portanto, uma construção discursiva, cultural e não neutra, o que a aproxima, ainda mais, da arte literária.

Após o campo histórico ser considerado como improvável de chegar a uma verdade absoluta, uma vez que a sua representação do passado também não escapa dos filtros de escolha pessoal, de posicionamento político etc., constata-se que os escritos históricos são modos particulares de observar e registrar a história, sendo que a perspectiva escolhida para flagrar o passado esteve, até determinado momento, presa ao modo de olhar da classe dominante, dos vencedores, deixando de lado a

visão dos excluídos, dos vencidos. Uma vez que a verdade contada pela história oficial é somente uma das versões possíveis sobre o passado, visto que traz em seu bojo uma realidade fortemente restrita, coube ao poeta, que durante muito tempo teve seu discurso atrelado apenas ao ficcional, questionar as versões existentes, dando visibilidade por meio da literatura aos que foram esquecidos e soterrados pelos escombros da história oficial, que deixou de fora a versão dos marginalizados.

A literatura passa, então, a se posicionar como um modo possível de revisitar a história, reconstruindo-a através de olhares outros que não foram registrados na historiografia oficial, e trazendo à baila versões que ficaram ocultas, mas que são igualmente necessárias para que se compreenda o passado e conseqüentemente o presente. O que se percebe é que tanto a história como a literatura são meios possíveis de se apreender o passado, visto ser formado por fatos e personalidades, que, por sua vez, são recriados/recontados através do discurso, sendo a linguagem o meio preponderante para que se chegue à história. Assim, literatura e história estão mais próximas do que se imaginava, pois não somente o discurso literário é uma criação subordinada à subjetividade do seu autor, como também a história, enquanto discurso/linguagem, necessita de um intérprete que dê sentido aos fatos, analisando-os segundo o seu crivo subjetivo.

Ao lançar as bases da literatura ocidental, através da sua *Poética*, Aristóteles concebe o conceito de *mimesis* pelo seu valor autônomo e estético, desvinculando o discurso literário do imbróglio de mera imitação do mundo exterior. Segundo o filósofo, a *mimesis* confere à arte a possibilidade de sustentação puramente pelo critério de verossimilhança, podendo pertencer ao plano da ficção sem o invólucro de dependência em traduzir o que seria o plano empírico, o real. Aristóteles defende ainda que o que vai diferenciar, por exemplo, o discurso do poeta e do historiador não é propriamente a forma com que cada um escreve, sendo o primeiro verso e o segundo prosa, mas os tipos de fatos sobre os quais cada um escreve, já que, como dito, o historiador discorre sobre fatos que aconteceram, enquanto o poeta sobre aqueles

que poderia ter acontecido, tornando o seu discurso mais universal. Assim, caberia à literatura a função de criar, imaginar e apresentar os fatos de modo original, mas não construindo uma narrativa que trate dos fatos exatamente como ocorreram.

Partindo do que denomina de “tendência à confusão entre as formas discursivas da história e da ficção”, Luiz Costa Lima (1989, p. 101) alega que a relação confusa que se faz entre os dois formatos textuais é remota e deve-se, sobretudo, ao estatuto conferido a esses modos de texto e ao arranjo narrativo de cada um. Para o autor, o parentesco entre a escrita histórica e a ficcional remonta a dois tipos de relato: de um lado, o que objetivava demonstrar um mundo estável, baseado em leis e em mitos; de outro, aquele que procurava narrar o peculiar, o instável, o excessivo. Dessas maneiras distintas de narração, provém o texto de enredo moderno (LIMA, 1989 apud LOTMAN, 1979), que, por vezes, mescla os dois tipos textuais citados.

Segundo a teórica canadense Linda Hutcheon, até o século XIX a literatura e a história eram consideradas como pertencentes a uma mesma ramificação do saber, visto terem como objetivo a interpretação das experiências, visando a elevação humana. Porém, houve uma diluição desta aproximação e o que marca os discursos teóricos sobre o tema na atualidade é uma contestação em relação a esse afastamento, tentando aproximar novamente os dois discursos por meio do que eles possuem em comum, evitando-se centrar nas suas distinções. (HUTCHEON, 1991). A verossimilhança seria um dos elementos de aproximação, pois é dela que tanto a literatura quanto a história retira a força de seus discursos, ambos pautados nos construtos linguísticos, nas intertextualidades e em convenções narrativas “nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura” (HUTCHEON, 1991, p. 141).

Acerca do longo e inegável vínculo entre os discursos da literatura e da história, dos acontecimentos e mesmo pessoas, não seria a construção da história também imbuída de semelhantes formas de construção? Assim como a literatura, a história denominada Positivista não passaria pelo crivo de escolhas e subjetividades para construir sua verossimi-

lhança? Analisando os discursos históricos construídos até então, onde estariam os relatos sobre e, principalmente, das mulheres, dos negros e de todas as demais minorias? São respostas que se alinham a estes questionamentos que algumas correntes de pensamento, como a Nova História, surgidas a partir da segunda metade do século XX, objetivam elucidar.

Considerando as concepções restritivas da História Positivista e os discursos canônicos consolidados ao longo dos séculos, a Nova História, que surge como nomenclatura a partir do ano de 1978 através da revista *Annales: économies, sociétés, civilisations*, propõe uma construção da história que não mais se embasa nas concepções de heroísmo e nas figuras ilustres que representam a elite, mas que reaja ao chamado “paradigma tradicional”, possibilitando uma abertura à realidade mutável, analisando as estruturas, valorizando documentos, registros, arquivos (em maior número possível) e “opiniões das pessoas comuns e com sua experiência da mudança social” (BURKE, 1992, p. 13).

Um dos elementos do discurso histórico que a Nova História (ou História Nova, as nomenclaturas são várias) se propõe a contestar relaciona-se ao fato de um mesmo acontecimento ser interpretado de modo diverso de acordo com marcações específicas do historiador, como sexo, raça e classe social. Logo, ao analisar a tendência unilateral adotada pela História Positivista, percebe-se a importância em postular a multiplicidade de versões acerca dos fatos e dar voz aos vários sujeitos históricos. Também, a partir da segunda metade década de 1950, com o surgimento dos chamados Estudos Culturais e sob a égide dos estudos do pós-estruturalismo francês, a literatura passa a preocupar-se de modo mais ativo com a escrita de narrativas em que se trouxessem à tona as diferentes alteridades outrora silenciadas, possibilitando a construção de um discurso erigido não somente *sobre*, mas também *pelos* sujeitos do ainda então denominado Terceiro Mundo.

A independência política de algumas colônias africanas na segunda metade do século XX, por exemplo, alargou o caminho para discussões históricas acerca dos novos paradigmas sociais e da dicotomia passado/

presente. Passaram a ser necessários, a partir daí, estudos que conseguissem apreender os efeitos causados pela colonização sobre as sociedades e suas culturas, bem como discursos que moldassem a identidade nacional destas nações, desconstruindo as narrativas coloniais produzidas pela ótica do colonizador e substituindo-as pelo ponto de vista dos que foram colonizados.

De acordo com Bhabha (1998, p. 239), o discurso pós-colonial no âmbito político e social do mundo moderno visa, em meio às forças desiguais e irregulares com as quais compete, intervir “naqueles discursos ideológicos da modernidade que tentam dar uma ‘normalidade’ hegemônica ao desenvolvimento irregular e as histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades, povos”. Assim, conforme ratifica Hall (1997, p. 107), embora a multiplicidade política e social que envolve o termo pós-colonial, ele busca dar conta das mudanças nas relações globais “que marca[m] a transição [...] da era dos Impérios para o momento da pós-independência ou pós-colonização”.

Enquanto num contexto em que as nações buscam construir uma nova acepção identitária, o discurso pós-colonial utiliza-se da literatura como um importante meio de erigir versões e leituras acerca do passado histórico, onde ficaram esquecidos sujeitos, fatos e memórias. As narrativas literárias são meios de vinculação dos discursos de resistência do sujeito diaspórico, que molda sua identidade e sua posição social a partir de uma reanálise das versões da história oficial, elaborando um discurso descentrado e global, em que a nação possa, livre dos enlances colonizadores, ver-se representada. Logo, aos discursos e eventos considerados oficiais, somam-se, então, no contexto pós-colonial, os produzidos segundo a ótica do sujeito subalterno, marcado pelo silenciamento no passado, mas que passa a ocupar um espaço de articulação e participação dentro da lógica pós-moderna, erigindo novas versões históricas e desestabilizando as já engendradas no imaginário local/global.

Neste sentido, embora as notáveis diferenciações no que diz respeito ao viés pós-moderno em alguns contextos políticos e sociais e a

multiplicidade de realidades que são agrupadas no invólucro de pós-colonial, conforme afirma Hall (1997), justifica-se a grande produção de romances que revisitam a história para que se possa realizar, através da literatura, uma reanálise do passado, uma reflexão crítica e um diálogo não nostálgico que possibilite um rearranjo das formas e dos cânones dentro das configurações pós-modernas. O chamado novo romance histórico reescreve os fatos históricos através do discurso ficcional, traçando uma constituição identitária que considera, a partir de então, traços culturais, sociais e antropológicos, e desconstruindo a versão da história oficial por meio de mecanismos discursivos como a paródia e o pastiche.

Para Hutcheon (1991), é nesta lógica que se inscreve umas das contradições que demarcam o pós-moderno, pois ele utiliza-se da “presença do passado”, para questioná-lo, reavaliá-lo, por meio, por exemplo, do romance histórico, denominado por Hutcheon (1991), de metaficção historiográfica, definida pela autora como romances “famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos”. (HUTCHEON, 1991, p. 21). Segundo a autora, se os principais trabalhos críticos construídos no contexto do pós-modernismo estão voltados para a literatura, a teoria e a história, o romance histórico (ou metaficção historiográfica) incorpora os três domínios, pois “sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas [...] passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado”. (HUTCHEON, 1991, p. 22).

O viés da história em *Tropical Sol da Liberdade*

Embora não se possa falar em um contexto pós-colonial brasileiro semelhante ao que se constata em alguns países africanos que conquistaram sua independência política no decorrer do século XX, por exemplo, a literatura produzida no Brasil a partir da década de 1980 apresenta uma forte tendência em visitar o passado histórico do país.

Nos romances em que ocorre essa revisitação, por exemplo, o escritor se utiliza das estratégias narrativas para reanalisar e reescrever, a partir de novos olhares e perspectivas, passagens importantes que estão na base da identidade nacional brasileira.

Em *Tropical Sol da liberdade*, publicado em 1988, a escritora Ana Maria Machado não utiliza como base o passado longínquo do país, mas remonta, por sua vez, à sua recente história para desnudar, através da trajetória de Lena, aspectos subterrâneos ligados ao período da ditadura militar brasileira. A narrativa do romance revela a tumultuada história da jornalista Helena Maria de Andrade, personagem principal deste segundo livro de Ana Maria Machado direcionado para o público adulto. Lena, como era conhecida entre os amigos, vê sua vida íntima e profissional estilhaçada após o retorno de Paris, onde ficou exilada, e, de volta à pátria-mãe, tenta juntar os fragmentos que possam, de algum modo, ajudar no seu restabelecimento psíquico, afetivo e profissional. Nesse intento, há um duplo jogo simbólico no regresso da personagem: outrora expatriada e distante do seu país, ela retorna na tentativa de novamente encontrar uma identidade que fora ferida ao deixar a terra natal. Assim, em meios às perdas afetivas que marcam seu presente, é ao lado da mãe, com quem no passado vivera uma conturbada relação, que ela encontra solidez e amparo para cicatrizar as feridas deixadas pelo exílio e pela ausência das figuras masculinas, o pai e o companheiro.

Desta forma, o jogo simbólico e metafórico presente na busca pelo lar materno com o fito de se reestruturar aponta para a dupla relação conflituosa vivida pela personagem, com a mãe e com a terra natal. O retorno à casa de Amália, sua mãe, significa para Lena uma tentativa de enfim se reconciliar com a mãe-pátria, pois assim como o país havia cerceado sua liberdade de expressão enquanto jornalista, invadido a sua intimidade e vigiado constantemente seus passos durante o período militar, situação em que o exílio foi a saída, também a mãe é referida por ela como alguém que tenta invadir um espaço íntimo e que não consegue estabelecer um limite saudável entre o cuidado e a invasão de privacidade. Dessa forma, é ao lado da mãe, após o retorno do exílio,

que Lena tenta encontrar o equilíbrio e a resolução para uma vida mal definida em diversas esferas.

Os traumas vividos e presenciados no exílio contribuem e se juntam aos problemas amorosos e familiares da personagem para determinar o estado em que se ela se encontra no presente da narrativa. Diante da difícil situação encarada, Lena decide passar uma temporada na casa da mãe, situada no litoral, onde encontraria paz e descanso junto à natureza, tão íntima dela no período da infância.

A “casa sólida e ensolarada, com suas janelas abertas ao vento e suas varandas cheias de rede” (MACHADO, 2012, p. 11), conforme é descrita a casa de Amália no primeiro parágrafo que abre o romance, é também metáfora para o ambiente político de redemocratização em que se encontrava o país no momento presente da narrativa, numa oposição direta ao país instável e de pesados ares que Lena deixou para trás quando se mudou para a França. É nesta casa, ao lado da mãe, que a protagonista busca entender como os acontecimentos do passado a levaram se encontrar no estado atual: debilitada físico e mentalmente, abandonada pelo companheiro Alonso e ainda sem conseguir articular a escrita, possivelmente um efeito da disritmia cerebral apresentada por ela. Longe do contato da maior parte dos amigos, do pai, dos irmãos e do companheiro, ela tenta reajustar sua vida e resolver um dos conflitos que marca a sua história desde a infância, a relação conturbada com a mãe.

Após um acidente doméstico em que quebra um dos dedos do pé, a personagem, devido às dificuldades de movimentos físicos, se vê mais uma vez obrigada a desacelerar e refletir sobre a sua vida, uma vez que passa a ser inevitavelmente atropelada pelas lembranças do passado. Assim, é pelo movimento da memória que ela consegue trazer à tona os acontecimentos de outrora. Ao lado da mãe, Lena analisa a sua trajetória e conseqüentemente a de seus familiares e amigos mais próximos durante os anos de chumbo da ditadura, expurgando os sentimentos e as experiências da época e, ao mesmo tempo, descobrindo estratégias e

posicionamentos outros que faziam parte da luta durante esse período histórico.

Como se vê, o presente conflituoso da personagem, marcado pela desintegração familiar e pela saúde fragilizada, é o *leitmotiv* para o retorno ao seu passado, de muitos que faziam parte de seu círculo e, inevitavelmente, do próprio País no período da ditadura militar. As tensões do passado e do presente se sobrepõem ao longo da narrativa, seguindo o fluxo descontínuo da memória, e fatos históricos e individuais vão compondo as páginas do romance, tais como a morte do estudante Edson Luis, no Restaurante Calabouço, as prisões de líderes dos movimentos estudantis, a passeata dos 100 mil e o sequestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick em 1969.

A volta ao passado histórico do país funciona também como uma forma de integrar mãe e filha. Isso acontece não somente pela rememoração das experiências de caráter familiar, mas as suas existências também se entrelaçam quando Lena descobre em Amália uma mulher que não apenas estava preocupada com o bem-estar dos filhos, mas que exerceu um ativo e importante papel de propagadora e militante da mensagem de denúncia contra a repressão violenta do Governo por vias pouco imaginadas pela filha:

– Fiz muita coisa que nunca disse a ninguém, vocês iam ficar com medo de que me acontecesse alguma coisa, era melhor não saber. A gente fez finanças, por exemplo. [...]

– É... Eu e minha amigas. A gente fazia conserva, geléia, crochê, tricô, sapatinho de bebê, casaquinho, camisinha de pagão bordada, essas coisas. E artesanato, cobrir cabide com cadarcinho, umas coisas assim. Depois fazia bazar e vendia.

– E a quem vocês entregavam o dinheiro?

– A um padre, que dava para o pessoal.

- E suas amigas nem desconfiavam?
- Como não desconfiavam? Todas elas sabiam, é claro. Não enganávamos ninguém. Nós fazíamos por convicção, por escolha política, o que é que você está pensando? A gente queria ajudar e não sabia como. Se saíssemos para pichar muro ou distribuir panfletos, não ia dar certo. Então a gente fazia isso. [...]. Mas as famílias da gente é que não sabiam, vocês ficam sempre achando que mãe não tem que se meter. Foi bom, porque a gente foi treinando a coragem, a presença de espírito. (MACHADO, 2012, p. 98–99).

Neste sentido, além de registrar a ativa façanha das mulheres durante o período de resistência ao regime, fato pouco citado nas fontes de caráter oficial sobre a época, o romance, à medida em que as personagens evocam o passado por meio da memória individual, de cartas, reportagens, diários, etc., constrói um painel social e histórico do período, remontando a acontecimentos nos quais elas estiveram envolvidas e inscrevendo-os como parte da memória coletiva da nação. É nesse movimento de retorno ao passado que a trajetória de Lena se confunde com a de muitos outros militantes em tempos de ditadura militar no país. Deste modo, é o fio da memória que conduz a personagem principal do presente para o passado e no movimento reverso, mostrando o quanto a sua história de vida em muito se confunde com a própria história recente do país, o que transforma, inevitavelmente, a sua memória de sujeito individual na memória coletiva da comunidade em que estava inserida, ao mesmo tempo em que a auxilia a se reintegrar novamente ao seio da pátria que um dia a enxotou.

Pode-se afirmar, então, que além de histórico, o discurso construído no romance, ao trazer à baila as vozes das personagens, torna-se polifônico, conforme a conceituação proposta por Bakhtin (1997), uma vez que a voz do narrador onisciente reúne em si as marcas de uma

discursividade sobre a época, representando-a a partir da construção de falas que em muito revelam os aspectos das vidas de indivíduos que experienciaram uma realidade que se confunde, em vários momentos, com a das pessoas que viveram o contexto ali retratado. Em seu discurso em nada neutro, o narrador traz arraigadas as experiências e os pensamentos das personagens que, ao contar as suas histórias pessoais, revelam também a de outras pessoas que veem suas experiências, de modo coincidente, sendo relatadas ao longo da narrativa. Isso acontece, inclusive, com a própria autora do romance, uma vez que a sua biografia aponta para traços fortemente semelhantes em relação à personagem principal, Lena.

Assim como Helena Maria de Andrade, Ana Maria Machado também exercia a profissão de jornalista no período em que os militares tomaram o poder no País. Irmã de militante político, embora não mantivesse desde cedo uma grande proximidade com esse mundo, Machado viu-se afetada mais fortemente com os fatos da época quando percebeu que o exercício da profissão passou a ser censurado e quando ajudou a esconder o irmão, Franklin, integrante do grupo que sequestrou o embaixador norte-americano. Após o endurecimento do regime, depois que foi decretado o Ato Institucional nº 5, a escritora, devido ao medo de ser presa, e ainda exercendo a função de jornalista, acabou resolvendo deixar o país direção à França, local em que se estabeleceu ao lado do marido e onde exerceu, entre várias funções, a de bibliotecária. São nítidas as coincidências biográficas entre a escritora e a personagem principal de *Tropical Sol da Liberdade*, o que apontaria, sem dúvidas, para o caráter autobiográfico do romance, porém, em toda as partes que compõem o livro não há qualquer indicação explícita e/ou declarada que possa levar o leitor a estabelecer o pacto autobiográfico.

De acordo com Lejeune (2008), a autobiografia pode ser definida como um tipo de narrativa em que o foco é o sujeito que, ao mesmo tempo, é o criador e o objeto do texto. Porém, para que se afirme que determinada narrativa é de caráter autobiográfico é necessário o estabelecimento entre autor e leitor do pacto autobiográfico, que consiste,

antes de tudo, em um pacto entre o autor e o seu próprio modo de escolha para contar as suas memórias, a sua verdade, e, posteriormente, um pacto entre ele e o leitor, assumindo para este segundo, de algum modo, que o que é lido possui como referente o próprio autor. Por isso, segundo Lejeune (2008), para que um texto seja lido enquanto sendo uma autobiografia é necessário que haja uma identificação entre autor, narrador e personagem, ainda que essa identificação não exclua a possibilidade de existência de falhas, erros e omissões na construção da história, porém, “O fato de a identidade individual, na escrita como na vida, passar pela narrativa não significa de modo algum que ela seja uma ficção”. (LEJEUNE, 2008, p. 104).

Considerando tais assertivas e observando o quão coincidentes são as biografias de Machado e de sua personagem Helena Maria, poder-se-ia facilmente afirmar que *Tropical Sol da Liberdade* se trata de um romance de cunho autobiográfico. Como se pode ler em depoimentos dados pela própria autora, a narrativa, em muitos aspectos, retoma etapas de sua experiência durante o regime militar.

[...] estávamos envolvidos até as orelhas na resistência à ditadura, na sucessão de reuniões, manifestos, artigos e passeatas que marcou 1968, o ano que não terminou, como frisou meu amigo Zuenir Ventura. Mas ano que culminou em dezembro com o Ato Institucional nº. 5, o golpe dentro do golpe, o recrudescimento da ditadura, que fechou o Congresso, acabou com *habeas-corpus* e liberdade de cátedra, instituiu a censura, consolidou a tortura e prendeu, exilou e “desapareceu” com os oponentes. [...]

O segundo semestre de 1969 fora particularmente difícil. A situação política pesou ainda mais. Fui presa. Tive colegas, amigos e alunos presos. Descobri policiais infiltrados entre os alunos. Quando

o ano acabou, eu estava desmontando minha casa, vendendo tudo o que podia (do carro às panelas) e fazendo malas para deixar o país. (MACHADO, 1996, p. 50–52).

Assim como a autora, Lena viu seus parentes e amigos próximos envolvidos com a resistência contra os militares, engajando-se por meio do discurso jornalístico e de ações que buscavam proteger as pessoas de seu círculo que estavam à frente da luta e que sofriam as mais severas perseguições. Porém, quando o AI-5 foi decretado, adensando as perseguições e cerceamento, ela se viu silenciada no exercício da profissão e ameaçada pela possibilidade de descoberta de suas ações, principalmente o empréstimo do carro ao irmão, Marcelo, na ocasião do sequestro do embaixador. Foi por isso que decidiu, em 1970, partir para o exílio em Paris. Sobre este momento do regime político, Machado discorre sobre o que representou para ela:

Eu era professora universitária e os professores que eram mais críticos foram diretamente atingidos. Por outro lado, meu irmão Franklin Martins participou do sequestro do embaixador, Charles Burker Elbrick, e usou meu carro. Fui presa no mesmo dia. Naquela época, estava casada com um médico, que tinha ganho uma bolsa de estudos para estudar na Europa. Tínhamos um filho de um ano. Em vez de esperar a bolsa que seria na Inglaterra, resolvemos passar pela França. Lá conseguimos entrar na universidade. E fomos adiando a ida para a Inglaterra... Foi um período muito duro, de desraizamento, crise de identidade. Falo muito disso em outro livro, *Tropical Sol da Liberdade*, (...). O romance tem vários elementos autobiográficos e da experiência de outras pessoas. E o clima da época. (MACHADO, 1998, s/p.)

Embora as semelhanças confirmadas acerca das trajetórias da autora e da personagem do romance, assumidas pela própria Ana Maria Machado no trecho reproduzido acima, não é possível considerar *Tropical Sol da Liberdade* um romance autobiográfico, uma vez que não há no corpo textual que compõe a obra, capa, orelha, ficha catalográfica, contracapa etc., qualquer afirmação que leve o leitor a estabelecer o pacto autobiográfico, conforme assinala Lejeune (2008). Desse modo, todos os indícios apontados no romance que interligam as histórias da personagem Lena, seus familiares e amigos às da autora e seu círculo familiar e de amizade funcionam como mera coincidência entre a ficção e a realidade, embora a primeira esteja, a todo momento, reanalizando, reatualizando e ressignificando os fatos vividos no passado. Sendo assim, a personagem Lena, pela sua trajetória política e profissional, pode ser lida como um alterego da escritora Ana Maria Machado, já que as experiências vividas por ambas no contexto da ditadura militar são muito próximas.

As estratégias de análise e reatualização das experiências individuais e coletivas diante do passado também são semelhantes, pois em ambas é a escrita que surge como meio de catarse. Diferente de Ana Maria Machado, que usa o romance como forma de apropriação deste momento histórico, relatando o modo como a juventude encarou o processo ditatorial e seus atos mais decisivos, Helena Maria opta pelo teatro, pelo texto que deve ser encarnado, encenado, e desloca seu olhar para a experiência daqueles que não puderam ou não quiseram presenciar aquela realidade. É sobre a experiência do exílio, algumas bastante traumáticas e logo bem diferentes da descrita por Gonçalves Dias em seu famoso poema “Canção do exílio”, que a personagem se debruça, tentando captar através da escrita os mais diversos modos de vivenciar o exílio, os conflitos surgidos, os silenciamentos e as relações múltiplas com a alteridade.

A organicidade da experiência cênica levou Lena a acreditar que uma peça de teatro seria a melhor forma de eternizar e universalizar o passado histórico do país entre os sujeitos que presenciassem a ence-

nação. A dramaticidade do ato, segundo sua lógica, funcionaria como um meio de mostrar a periferia da história sobre a ditadura, a realidade dos que se sentiram perdidos em relação a uma identidade enquanto sujeitos.

De acordo com Said (2003), em seu texto *Reflexões sobre o exílio*, vivemos atualmente a era dos refugidos, dos deslocados, da emigração em massa, e, embora boa parte da moderna produção ocidental tenha sido obra de exilados, emigrantes e refugiados, não se pode afirmar que o exílio pode ser compreendido do ponto de vista estético ou humanista. Assim, o que a literatura sobre o exílio pode é buscar compreender a angústia e a condição de exilado, sem que isso signifique uma possibilidade de expurgação, e correndo o risco de banalizar as mutilações e perdas do sujeito.

O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heroicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre. (SAID, 2003, p. 46).

Assim como fizeram inúmeros intelectuais, jornalistas e escritores, Lena recorre a arquivos pessoais e depoimentos de amigos para construir sua versão e avaliação daquele momento histórico a partir de histórias que ainda não eram fortes balizas para analisar o processo. É a partir daí que o romance adquire o caráter polifônico e também metalinguístico, entrando em confluência, a partir da peça teatral que começa a ser construída, as vozes da autora, da personagem e dos

amigos e depoentes que experienciaram o exílio, num quadro em que a identidade e a alteridade passam a representar uma pendular realidade.

Ao contar a história de amigos e conterrâneos brasileiros e latino-americanos que vivenciaram o exílio junto com ela, Lena utiliza-se da condução da memória para retomar depoimentos, conversas com os amigos, os próprios fatos vivenciados por ela durante os anos de chumbo, além de recorrer a arquivos diversos reunidos sobre o período e toda a rica descoberta de uma faceta desconhecida da militância que a mãe lhe revela. Desse modo, a peça de teatro funciona como um meio de registrar na história toda a violência física e simbólica sofrida durante os anos da ditadura, mas possui também um caráter catártico diante da sua realidade no presente, uma vez que é através da linguagem — propriamente da escrita, que a personagem consegue uma forma de se estabilizar físico e emocionalmente, revelando, como pano de fundo de suas memórias um importante recorte do passado recente do país.

Como se constata ao fim do romance, o objetivo da escrita da peça é marcadamente simbólico: tecer o corpo do texto, que nem mesmo chega a ser encenado, é tecer paralelamente a própria história de vida da personagem, pois, à medida que a narrativa é construída, ela também se inscreve enquanto sujeito-personagem, sujeito-autor e sujeito-histórico, capaz de situar no espaço e no tempo de sua própria narrativa. O corpo violentado e desestabilizado de Lena ganha sustentação através de uma escrita que somente parecia direcionada a um “um país desnordeado, que perdia suas referências” (MACHADO, 2012, p. 105), mas ela própria encontra na matéria de sua tessitura textual o norte necessário para seguir e, ao fim, “D[ar] as costas para a casa, sólida e ensolarada” (MACHADO, 2012, p. 370), encerrando uma parte da sua história e inscrevendo na memória do país o seu testemunho.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Coleção “Os Pensadores”).

LITERATURA E HISTÓRIA

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myrian Ávila, Eliana Lourenço Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: _____. *A escrita da história: novas perspectivas*. (Org.). Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.

COSTA LIMA, Luiz. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Uma recordista de vendas (entrevista com Ana Maria Machado). Recife, 26 de abril de 1988. Disponível em: http://www.dpnet.com.br/antecedentes/1998/04/26/viver5_o.html. Acesso em: 5 fev. 2015.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MACHADO, Ana Maria. *Tropical Sol da Liberdade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

MACHADO, Ana Maria. *Esta força estranha: trajetória de uma autora*. São Paulo: Atual, 1996.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46–60.

Taciana Ferreira Soares

14 Considerações sobre a narrativa romântica brasileira escrita por mulheres

Resumo: Esta proposta de comunicação é um recorte da pesquisa de doutorado intitulada *A dissolução da musa: a elaboração da narrativa romântica brasileira através da escrita produzida por mulheres*, que analisa os seguintes romances: *D. Narcisa de Villar*, romance indianista e histórico de Ana Luísa de Azevedo Castro; *Úrsula*, romance abolicionista de Maria Firmina dos Reis; *Lésbia*, romance urbano de Maria Benedita Câmara Bormann; *A rainha do ignoto*, romance fantástico, utópico e regionalista de Emília Freitas. Ao pensar na narrativa romântica brasileira, nos deparamos com uma lacuna no que se refere às obras escritas por mulheres, deixadas geralmente, de fora do cânone literário correntemente estudado deste movimento. Assim, a análise das escritas e perspectivas de autoras mulheres pode ampliar e nos dar outro panorama da narrativa do Romantismo brasileiro em sua forma de romance, em que a imagem da mulher possa transitar das já cristalizadas imagens arquetípicas — de musa inspiradora ou decaída — à protagonista e agente, independentes da mediação da visão do homem-autor, observando, deste modo, tal qual o imaginário e representação da mulher sobre si mesma e sobre o outro, masculino. Acredita-se,

por meio da escolha das obras, abarcar as temáticas mais recorrentes das narrativas românticas produzidas na literatura nacional: além de, naturalmente, observar a estruturação destas representações dentro da estética romântica produzida no Brasil e de quais elementos ele é constituído a partir da escrita de mulheres, contribuindo, inclusive, para o resgate de parte da produção destas escritoras, ainda largamente desconhecidas do grande público. Por ser uma investigação que trata de questões estruturais do movimento romântico, é indispensável trabalhar com manuais de literatura brasileira, como os de Alfredo Bosi (2006) e Antonio Candido (2013). Utilizar-se-á também os trabalhos de crítica feminista de autoras como Zahidé Muzart e Norma Telles.

Palavras-chave: romantismo brasileiro, autoria de mulheres, século XIX.

Onde estão as mulheres?

Ao abrir os principais manuais de literatura brasileira — como os de Afrânio Coutinho, Alfredo Bosi e Antonio Candido — nos capítulos dedicados ao estudo do Romantismo em nosso país, é notável a multiplicação do número de autores, se compararmos com os movimentos literários do período colonial. Entre tantos aspectos que podemos citar como causas para essa expansão da produção de literatura, podemos destacar, naturalmente, a necessidade da construção de uma literatura nacional com tradição própria, bem como a proliferação de jornais publicando as produções, que passaram a ser permitidos depois da vinda da família real e se alargavam em quantidade naquele momento.

Um fato, porém, que diversas vezes passa despercebido nas consultas aos manuais é a falta de nomes de mulheres autoras de literatura, ficando elas representadas como personagens principais dos nossos maiores romances, tais como *Iracema*, *Inocência*, *Lucíola*, entre tantos outros. Não é demais lembrar que, assim como as artes — entre as várias modalidades, a literatura — são forjadas dentro da cultura, elas também reafirmam e criam valores no momento de sua produção, que podem ser repassados adiante. Dito isso, onde estão as mulheres na literatura produzida no Brasil do século XIX, mais especificamente,

no Romantismo? Oras, não é incomum ver nos textos desse período a reafirmação das mulheres como as boas mães, irmãs devotadas, esposas amorosas e anjos do lar, tal qual os costumes burgueses esperavam, já que “tudo foi escrito, analisado, estudado pelos homens. Inclusive as mulheres. Quer dizer, tudo que se fala e sabe sobre mulher foi dito pelos homens” (RUIZ *apud* MURGEL, 2010, p. 284), lógica que, naturalmente, não é diferente na produção da narrativa canônica do Romantismo em nosso país.

Assim, são inúmeras as alusões às mulheres nos versos dos nossos poetas canônicos como a representação da “pálida madona de meus sonhos” (ALVES, 1998, p. 257); “a estrela de meus cândidos amores” (AZEVEDO, 2004, p. 75), figurando jovens belíssimas, mas bonecas inertes. Todavia, se falamos da narrativa, âmago deste trabalho, a diferença não vai muito distante. Vejamos os excertos a seguir, retirados de dois grandes romances nacionais, o primeiro deles de *A escrava Isaura*:

— Cáspite! — exclamou o Dr. Geraldo; fada! anjo! deusa!... São, portanto três entidades distintas, mas por fim de contas verás que não passa de uma mulher verdadeira. Mas dize-me cá, meu Álvaro; esse anjo, fada, deusa, mulher ou o que quer que seja, não te disse de onde veio, de que família é, se tem fortuna, etc., etc., etc.?

— Pouco me importo com essas coisas, e poderia responder-te que veio do céu, que é da família dos anjos, e que tem uma fortuna superior a todas as riquezas do mundo: uma alma pura, nobre e inteligente, e uma beleza incomparável. Mas sempre te direi que o que sei de positivo a respeito dela é que veio do Rio Grande do Sul em companhia de seu pai, de quem é ela a única família; que seus meios são bastantemente escassos, mas que em compen-

sação ela é linda como os anjos, e tem o nome de Elvira. (GUIMARÃES, 2004, p. 63)

O segundo excerto, retirado do epílogo de *A moreninha*, é o seguinte:

A chegada de Filipe, Fabrício e Leopoldo veio dar ainda mais viveza ao prazer que reinava na gruta. O projeto de casamento de Augusto e D. Carolina não podia ser um mistério para eles, tendo sido como foi, elaborado por Filipe, de acordo com o pai do noivo, que fizera a proposta, e com o velho amigo, que ainda no dia antecedente viera concluir os ajustes com a senhora D. Ana; e, portanto, o tempo que se gastaria em explicações passou-se em abraços.

— Muito bem! muito bem! disse por fim Filipe; quem pôs o fogo ao pé da pólvora fui eu, que obriguei Augusto a vir passar o dia de Sant’Ana conosco.

— Então estás arrependido?...

— Não, por certo, apesar de me roubares minha irmã. Finalmente para este tesouro sempre teria de haver um ladrão: ainda bem que foste tu que o ganhaste.

— Mas, meu maninho, ele perdeu ganhando...

— Como?...

— Estamos no dia 20 de agosto: um mês!

— É verdade! um mês! exclamou Filipe.

— Um mês!... gritaram Fabrício e Leopoldo.

— Eu não entendo isto! disse a senhora D. Ana.

- Minha boa avó, acudiu a noiva, isto quer dizer que finalmente está presa a borboleta.
- Minha boa avó, exclamou Filipe, isto quer dizer que Augusto deve-me um romance.
- Já está pronto, respondeu o noivo.
- Como se intitula?
- A Moreninha. (MACEDO, 2015, p. 173 — 174)

A moreninha, publicado em 1844, é considerado o primeiro romance romântico brasileiro. Já *A escrava Isaura*, de 1875, é publicado perto do que se considera a inauguração do Realismo no país, em 1881. Ainda que sejam apenas dois fragmentos, retirados do universo que é um romance, percebe-se nas duas obras, no entanto, um tratamento muito semelhante na representação das mulheres, que são deusas, fadas, tesouros. As mulheres são geralmente observadas pelos homens — que são autores, narradores e personagens — como objetos de desejo, dificilmente aparecendo como condutoras da ação. Carolina, a moreninha que dá nome ao romance, tem um caráter espevitado, eventualmente fazendo o leitor crer que ela conduz os acontecimentos, mas são, em realidade, os comportamentos esperados de uma adolescente entre 13 e 14 anos, idade aproximada da protagonista na trama; Isaura, quando se vê em desespero prestes a ser castigada fisicamente por Leôncio, foge, mas porque seu pai já havia tomado todas as providências. As mulheres nomeiam dezenas dos nossos romances românticos, mas são as responsáveis pela condução das ações, nem pela narração, nem pela autoria.

Retomando a questão da autoria, uma das maneiras mais eficazes de encontrar os nomes mais importantes para a fundação, estabelecimento e manutenção dos movimentos literários é, sem dúvida, a busca nos manuais. Foram escolhidos três dos mais importantes (já citados anteriormente), intencionando a busca de autoras no nosso Romantismo. O primeiro deles, escrito por Afrânio Coutinho, *Introdução à literatura no Brasil* (1988), em uma tentativa de distribuir e classificar os

autores entre as fases do movimento, aponta que esse é um problema complexo, assim como é complexo o próprio Romantismo Brasileiro, pois este é “entrecortado de correntes cruzadas e tendências variadas e, por vezes, divergentes” (COUTINHO, 1988, p. 161). O autor, ao longo da apresentação de quatro grupos, identifica 72 representantes entre poetas, romancistas, pintores e pensadores, todos homens.

Adiante, destacamos *História concisa da literatura brasileira* (2006), de Alfredo Bosi. O autor desse manual se atém mais que o anterior aos temas românticos, bem como se alonga um pouco mais ao tratar dos principais autores do movimento. Diferente de Afrânio Coutinho, que se ocupa mais com as questões históricas que levam ao estabelecimento do Romantismo no Brasil e somente elenca os já mencionados 72 principais representantes, Alfredo Bosi reduz sua lista a 21 autores. Ademais, Bosi traz sobretudo os autores de literatura, excetuando outros nomes, como os de artistas plásticos que aparecem em Coutinho; dedica alguns parágrafos a cada autor; além de trazer textos como exemplo das produções. Um dado que une as diferentes abordagens dos dois teóricos é que, novamente, nenhuma mulher figura entre os autores românticos apresentados.

O último dos manuais selecionados é *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (2013), de Antonio Candido. A intencionalidade de Candido, nessa obra, não é traçar todo um histórico da literatura brasileira, desde a sua gênese até a contemporaneidade em que o texto foi escrito. Do contrário, ele traça o Arcadismo e o Romantismo como momentos decisivos para o estabelecimento de um sistema literário no Brasil (articulando autores, obras e público), e criação de uma tradição literária no país. Na sua abordagem, Antonio Candido dedica subcapítulos para 17 autores, tratando-os de maneira minuciosa, além de dois subcapítulos nomeados como “Menores”, elencando alguns autores que, como os subtítulos já deixam a entender, considera menores em importância ou, ainda, *secundários*. Diferente dos dois manuais anteriores, encontramos o nome de Narcisa Amália no final

dos poetas apresentados como *menores*, em alguns poucos parágrafos, sem que se dê algum destaque especial.

Notamos, pois, nesse breve passeio pelos manuais, que “os estudos sobre gênero e literatura deixam de lado o discurso de neutralidade científica para assumirem o papel de reveladores de formas de poder, de cerceamento, privação e dominação sobre o feminino” (LORD, 2018, p. 131). Pode-se perceber, portanto, que as notas sobre a literatura escrita por mulheres, especificamente no século XIX, que é o nosso caso, ainda são sistematicamente ausentes da historiografia literária do Brasil e a questão afunila-se quando pensamos sobre o quesito da narrativa, em especial, na sua forma de romance.

Apesar da produção de literatura escrita por mulheres mal figurar nos mais conhecidos manuais, a poesia produzida por elas no oitocentismo já ganhou antologias dedicadas ao resgate da produção de autoras desse período, como *Em busca de Targhélia* (1996), de Luzilá Gonçalves Ferreira, ou antologias mistas de poesia e prosa, como é o caso de *Escritoras brasileiras do século XIX*, organizado por Zahidé Muzart, e *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*, de Nelly Novaes Coelho. Nota-se, pois, que as raras autoras que figuram nos manuais de literatura brasileira são poetisas, em sua maioria, como é o caso de Narcisa Amália, já mencionada em CANDIDO (2013), e Francisca Júlia, autora parnaso-simbolista citada em BOSI (2006). Se a poesia consegue, ainda que com dificuldade, ganhar alguma visibilidade, resgates mais vigorosos da narrativa ainda são insuficientes, dando a falsa impressão de que as mulheres pouco escreveram e que não produziram romances. Mais ainda: a partir da observação de que autoras permaneceram ostracizadas do século XIX¹ até os nossos dias, recuperamos a ideia de Joan Scott (1995), ratificando que “o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder” e, sendo assim, podemos afirmar que as sociedades em seus sistemas de significados, dentre eles a literatura, representam o gênero de modo a

¹Naturalmente, é de nosso conhecimento que autoras em períodos anteriores são quase desconhecidas na literatura brasileira, como Bárbara Heliodora ou Teresa Margarida da Silva e Orta, por exemplo. Frisou-se aqui o século XIX pelo enfoque do trabalho ser na produção literária do Romantismo.

articular regras de relações sociais entre os sexos, em que as mulheres, no geral, ocupam espaços de inferioridade em relação aos homens, detentores da produção do discurso simbólico e da grafia. E a escrita sempre foi uma forma de poder.

O cânone nacional, a exclusão das mulheres e o romantismo

É a partir do período romântico que se veem esforços de autores como Sílvio Romero na tentativa de catalogação e de uma organização histórica da nossa literatura passada, buscando exprimir “a imagem da inteligência nacional na sequência do tempo” (CANDIDO, 2013, p. 667). Alguns desses volumes, como é o caso do de Fernandes Pinheiro, publicado em 1862, fazem o “louvável esforço de sistematizar a realidade contemporânea sem o recuo confortável do tempo; e a decisão de apresentar compreensivamente o que admira, guardando, quanto ao resto, pelo menos uma reticência prudentiosa” (CANDIDO, 2013, p. 667). Assim, é no Romantismo que a crítica literária brasileira passa a sentir a necessidade de estudar e catalogar uma tradição, enquanto, paralelamente, os ficcionistas se empenhavam na criação de uma literatura pátria.

A formação de um cânone, deste modo, é uma atividade de seleção daqueles textos considerados mais relevantes e, pensando no momento que nossas letras viviam, era a oportunidade, também, da formação da identidade nacional por meio da literatura, diante de todo o turbilhão de acontecimentos políticos vividos no Brasil, como o processo de independência. A formação do cânone, no entanto, pode ser considerada uma operação talvez muito mais de exclusão do que de inclusão, pois tratamos de uma questão de poder: “obviamente, os que selecionam (e excluem) estão investidos da autoridade para fazê-lo e o farão de acordo com os seus interesses (isto é: de sua classe, de sua cultura, etc)” (REIS, 1992, p. 3). Claro, não podemos negar a importância de um inventário de obras meritórias, consideradas patrimônio de uma comunidade. Todavia, é de suma importância lembrar que a escolha e a consagração

de tais obras também passa por um processo “que, numa dada circunstância histórica, indivíduos dotados de poder atribuíram o estatuto de literário àquele texto (e não a outros), canonizando-o” (REIS, 1992, p. 3). Perpassar rapidamente o capítulo sobre cânone de *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* nos ajuda a lembrar que esses indivíduos, em sua esmagadora maioria, foram homens; catalogando obras escritas por outros homens; canonizando seu próprio gênero; preferencialmente dentro da mesma elite letrada.

Sob essa ótica, podemos pensar no cânone como uma tradição inventada pois, de acordo com Eric Hobsbawn (1997, p. 9), entende-se por tradição inventada “um conjunto de práticas, de natureza ritual ou simbólica, que visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado”, ideia que pensamos poder ser estendida para a discussão sobre a presença das mulheres na ficção — seja como criadoras ou criaturas. Se o romance cristaliza valores da sociedade moderna em suas formas de dominação e papéis sociais, entre outros aspectos, isso toca, naturalmente, na manutenção desses papéis sociais para as mulheres, e é através da repetição deles, além do padrão de que a criação é uma prerrogativa dos homens, que podemos observar a cristalização de uma tradição literária ficcional hegemonicamente masculina, visto que a escrita e o saber estão ligados à manutenção do poder.

Assim sendo, a consolidação do imaginário literário dominado por autores homens inclinou-se a transformar o discurso dessa classe no discurso de toda uma sociedade, afinal de contas, dentre os diversos produtos culturais que ajudaram a cristalizar a sociedade moderna, o romance teve papel fundamental. É no Romantismo o momento em que percebemos a ascensão do romance como forma literária representante da burguesia e, naturalmente, encontramos representados nas publicações os valores dessa classe social. A cultura burguesa, fundamentada em binarismos e oposições, “definiu a mulher, quando maternal e delicada, como *força do bem*, mas, quando ‘usurpadora’ de

atividades que não lhe eram culturalmente atribuídas, como *potência do mal*" (TELLES, 2012, p. 403).

Nos nossos romances românticos canônicos, encontramos expostas as consequências desse binarismo ao longo de diversos enredos. Podemos citar como exemplo o caso de *Lucíola* (1862), de José de Alencar. Ainda que a pureza tenha se mantido em sua alma, ela ocupou um espaço proibido às mulheres ao se prostituir, logo, a felicidade jamais seria possível, se pensarmos dentro da lógica romântica e burguesa. Saindo do papel de personagens e tomando o lugar de autoras, o ofício da escrita também tem caráter de insubordinação:

No século XIX, para as mulheres que pensaram ser algo mais do que “bonecas” ou personagens literárias, os textos dos escritores colocaram problemas tanto literários quanto filosóficos, metafísicos e psicológicos. Como a cultura e os textos subordinam e aprisionam, as mulheres antes de tentarem a pena cuidadosamente mantida fora de seu alcance, precisaram escapar dos textos masculinos que as definiam como ninharia, nulidade ou vacuidade, como sonho e devaneio, e tiveram de adquirir alguma autonomia para propor alternativas a autoridade que as aprisionava. Mesmo assim, nesse período as mulheres escreveram e escreveram bastante. (TELLES, 2012, p. 408 — 409)

Dessa maneira, o silenciamento do discurso elaborado pelas mulheres — que tiveram suas obras pouco legitimadas ao longo do tempo e apartadas da memória da nossa história literária — é um instrumento de manutenção de poder do masculino sobre o feminino. Isto posto, dar o devido reconhecimento às escritoras desse período, resgatando, analisando e circulando as suas obras, é fundamental para um alargamento e maior compreensão da estruturação da nossa tradição romântica e literária, além de fazer ressoar um legado de vozes discordantes daquilo

que é estabelecido patriarcalmente como destino das mulheres, ou seja, o não apropriar-se do discurso e da criação artística.

Joana Russ (1983) aponta a existência de uma conjuntura social enviesada que propaga de forma silenciosa uma ideia de incapacidade feminina, dificultando e desmerecendo a produção literária das mulheres o que, conseqüentemente, faz ter suas obras caídas no ostracismo. Ainda pensando nessa suposta incapacidade, durante muito tempo acreditou-se em

diferenças de *ordem biológica* que determinariam a criação artística do homem e da mulher: a primeira, sendo de estrutura forte, criativa e agressiva, evidentemente uma arte idêntica à sua natureza viril; enquanto a segunda, sendo sensível, frágil, psicologicamente sutil, afetiva, ingênua etc., criaria uma arte também delicada e frágil (como vemos, já nessa diferenciação, está patente a presença do modelo-de-comportamento que se considerava ideal para a mulher...). (COELHO, 1993, p. 14).

Podemos pensar essas supostas diferenças de ordem biológica — que nos estudos literários atuais já caíram por terra — como um de vários mecanismos para relegar os textos escritos por mulheres, já que autoras supostamente produziriam uma literatura frágil, fruto de sua incapacidade. Ao observar o passado, porém, é necessário tomar cuidado com a armadilha das tradições inventadas. Dentre as escritoras e romances que comentaremos mais alongadamente adiante, *Donna Narcisa de Villar* teve boa aceitação em sua época, sendo publicado em folheto no jornal *A marmota*, um dos maiores e mais prestigiosos de seu tempo, e foi recolhido em volume único pela *Typographia de Paula Brito*, que publicou nomes como Machado de Assis; Maria Firmina dos Reis não era desconhecida entre a sociedade maranhense. Além de professora, segundo Zahidé Muzart (2000, p. 264) “Maria Firmina dos

Reis colaborou assiduamente com vários jornais literários, tais como *A Verdadeira Marmota*, *Semanário Maranhense*, *O Domingo*, *O País*, *Pacotilha*, *O Federalista* e outros”; Maria Bormann publicou contos, crônicas e folhetins em importantes jornais, como *O cruzeiro*, *O país* e *A gazeta da tarde*; Emília Freitas, por sua vez, participou da *Sociedade das cearenses libertadoras*, que tinha caráter abolicionista, além de colaborar com diversos jornais literários, como *O lyrio e a brisa*. Nota-se, pois, que no momento de produção e publicação, as autoras aqui mencionadas circulavam social e culturalmente. Seu silenciamento, em verdade, não é um descuido, é parte de um projeto de esquecimento.

Quatro romances, quatro autoras, um só silêncio

Diante da reflexão sobre a lacuna quando pensamos em romances escritos por mulheres no cânone da literatura nacional e, mais especificamente, do Romantismo Brasileiro, acha-se, assim, importante apresentar quatro romancistas de diferentes períodos e tendências. Observamos, deste modo, que voltar as atenções para a escrita e perspectivas dessas autoras pode nos dar um outro panorama da narrativa do Romantismo Brasileiro, em que a imagem da mulher possa transitar das já cristalizadas imagens arquetípicas — de musa inspiradora ou decaída — à protagonista e agente, sendo independente da mediação da visão do homem-autor. Além de, claro, ajudar a inseri-las no cânone, reconhecê-las como produtoras de literatura e como as responsáveis que também foram pela formação da nossa tradição ficcional, apesar da tentativa de ostracizá-las através dos tempos.

Antes de mais nada, é preciso pontuar que os nomes das ficcionistas selecionadas praticamente inexistem nos grandes manuais de literatura brasileira², contudo as suas produções, à época, tiveram boa circulação, como visto. No que tange a Ana Luísa de Azevedo Castro, poucos

²Nos três manuais citados nesse trabalho, considerados alguns dos maiores produzidos por estudiosos brasileiros, não há qualquer menção a elas. No entanto, como não foram analisados outros manuais, acreditei ser preferível não afirmar por obras ainda não exploradas.

são os relatos sobre sua vida, entretanto ela é considerada a primeira autora romancista de Santa Catarina e escreveu sob o pseudônimo de *Indígena do Ipiranga. D. Narcisa de Villar*, publicado em 1858 (folhetim), narra centralmente o amor proibido de Narcisa e Leonardo, seu amigo indígena de adolescência. Vendo-se obrigada pelos irmãos, os vilões da narrativa, a se casar com um coronel português, Narcisa opta por seguir o próprio coração, sofrendo as consequências dessa escolha. Nota-se, assim, condenação da opressão de homens contra mulheres (simbolizada pela imposição do casamento), bem como a opressão de colonizadores portugueses contra os nativos brasileiros. O romance só foi tomado em conhecimento em 1979, por Iaponan Soares, passando mais de um século perdido. Deste ano em diante, ganhou duas edições (Editora Sempredo, 1990, e Editora Mulheres, em 2000), mas continua pouquíssimo notado.

Vejamos o excerto selecionado, retirado de uma das primeiras páginas de *D. Narcisa de Villar*. Nele, D. Martim, o irmão mais velho de Narcisa, é apresentado como um homem abjeto, traço de caráter que se estende por todo o enredo. É possível notar, também, que a narradora se mostra simpática aos indígenas:

D. Martim de Villar era um dos tiranos mandados ao Brasil em quem recaíra a má escolha do governo português. O bárbaro tratamento e despotismo que ele exercia sobre seus numerosos administrados faziam-no odiar por essa gente de coração tão sensível e a quem chamam de selvagens. Finalmente, religião e costumes, a instrução dos pobres índios, que compunham sua colônia, nenhum peso tinham em seus cuidados. (CASTRO, 2000, p. 28).

Já no que se refere a Maria Firmina dos Reis, ela é considerada a precursora da crítica antiescravagista no Brasil. Em *Úrsula* (1859), narra-se aquilo que parece ser uma típica história de amor romântica: o relacionamento aparentemente impossível entre Úrsula e Tancredo,

perturbados pelo Comendador Fernando, tio da protagonista, que ambiciona casar-se com a sobrinha independente da vontade dela. A grande distinção deste romance é o tratamento dado à retratação dos escravos, pois Túlio, Suzana e Antero são personagens que agem e questionam por si mesmos, com individualidade, sem ter sua perspectiva mediada pela de alguma personagem branca. A obra, esquecida por décadas, só foi recuperada em 1962 pelo historiador paraibano Horácio de Almeida, em um sebo no Rio de Janeiro. Dos quatro romances é o menos desconhecido, ganhando uma republicação da Editora Mulheres (2009) e outra edição feita pela Editora PUC Minas, em 2017.

No trecho selecionado abaixo, Tancredo relata para Úrsula a relação entre os seus pais. O pai, um homem tirano, a mãe, vítima da tirania do marido, desconstruindo a ideia da santidade do casamento e da decência da maior parte da representação paterna nos romances românticos:

É que entre ele e sua esposa estava colocado o mais despótico poder: meu pai era o tirano de sua mulher; e ela, triste vítima, chorava em silêncio e resignava-se com sublime brandura.

Meu pai era para com ela um homem desapiedado e orgulhoso — minha mãe era uma santa e humilde mulher. (REIS, 2018, p. 82).

A gaúcha Maria Benedita Câmara Bormann faz suas publicações já no final do século XIX, colaborando ativamente em diversos jornais do Rio de Janeiro. Em *Lésbia* (1884, folhetim), a protagonista Arabela, bonita e inteligente, a quem sobravam pretendentes, casa-se com um homem de moral duvidosa que a faz profundamente infeliz. Após conseguir separar-se tendo o apoio da família, apaixona-se por Sérgio de Abreu, igualmente de moral duvidosa e, descobertas infidelidades e mais uma decepção amorosa, Arabela começa a escrever sobre seus desencantos como tentativa de se recuperar. Sob o pseudônimo de *Lésbia*, passa a publicar em periódicos e sofre discriminações por se atrever

a escrever, perdendo, assim, uma a uma as ilusões que ainda guardava sobre as pessoas e a sociedade. Diferente das protagonistas doces e meigas, Arabela é marcada pelo “Mal do Século”, vivendo um jogo de opostos entre a vida intelectual e a paixão. O único exemplar original conhecido de *Lésbia*, pertencente ao bibliófilo Erich Geimeinder, foi acessado pela pesquisadora Norma Telles em 1987 que conseguiu a permissão de microfilmá-lo para reedição da obra no ano de 1998, pela Editora Mulheres. Saliento, ainda, que *Lésbia* pode ser considerado como um romance de transição, apresentando características evidentemente românticas, assim como já anuncia elementos naturalistas.

No romance de Bormann, Arabela, desencantada com o amor, dedica-se com afínco à atividade literária. No fragmento a seguir, ela publica, sob o pseudônimo de Lésbia, uma sátira dirigida aos homens que tentavam depreciar um dos seus trabalhos:

Para vingar-se dos zangões literários, escreveu Lésbia *Os garotos*, um poemeto satírico no gênero veemente de Bocage, vendendo-se os mil folhetos em menos de uma quinzena, o que a induziu a cultivar esse produto de fácil extração e ótimo resultado. É a sátira uma arma terrível porque ridiculariza aqueles a quem fere, manejando-a Lésbia com extrema perícia em botes felinos, deixando indeléveis escoriações (BORMANN, 2021, p. 76).

Por fim, temos o inusitado romance *Rainha do ignoto* (1899), escrito pela cearense Emília Freitas. Publicada já quase na virada do século, a obra utópica é considerada uma das publicações precursoras da ficção científica e do romance fantástico no Brasil. Nela, o protagonista, o cético Dr. Emundo, decide passar um tempo no pequeno vilarejo de Passagem das pedras, no interior do Ceará. Lá, ele entra em contato com várias lendas locais, entre elas a lenda da Funesta, a fada do Areré. Conhecida pelos habitantes como uma mulher misteriosa e amaldiçoada que assombrava uma gruta e locais próximos, ela desperta a curiosidade

de Edmundo, beirando a obsessão para revelar quem ela é. No percurso do enredo, o protagonista descobre que Funesta é, na realidade, a rainha de uma comunidade só de mulheres, habitantes da escondida Ilha do Nevoeiro, as Paladinas. Tal sociedade independente tem amplo conhecimento das ciências e vive numa relação de irmandade e apoio, resgatando e ajudando outras mulheres no continente. *A rainha do ignoto* foi redescoberto em 1980 por Otacílio Colares, professor da Universidade Federal do Ceará, que preparou sua primeira reedição. No início de 2000, ganhou mais uma reedição pela Editora Mulheres e, em 2019, ganhou duas reedições: uma da Editora Wish, outra da Editora 106. Especula-se que há outro romance da autora ainda não encontrado, intitulado *O renegado*.

O excerto a seguir é um exemplo dos elementos fantásticos e de ficção científica presentes no romance. Acrescento aqui que, neste romance, tais elementos aparecem, em geral, juntos:

A mocinha tornou para o seu lugar, e a Rainha do Ignoto lembrou:

— Odete é um bom *médium*, tragam-ma, quero invocar o espírito do abade Saint-Pierre para consultar sobre um meio que desejo opor à guerra.

Roberta veio apresentar Odete pela mão, fê-la sentar-se à mesa, colocou o papel e entregou-lhe o lápis que Clara Benício apresentava. O doutor Edmundo empalideceu por baixo da máscara e esforçava-se para não dar a perceber que o tremor lhe invadia o corpo. Ela fez a invocação e ouviu-se um rumor semelhante a uma rajada de vento; os jornais e os papéis que estavam sobre as mesas voaram (FREITAS, 2019, p. 160).

Alguns estudos pontuais dessas obras foram realizados, como teses e dissertações, entretanto carecemos de mais volume, uma vez que

elas abarcam as temáticas/tendências mais recorrentes das narrativas românticas produzidas na literatura nacional, a saber: romance indianista; romance histórico; romance regionalista; romance urbano; e ainda temos o acréscimo do fantástico e da ficção científica. Colocar estas obras lado a lado, como propomos, pode nos fornecer um panorama maior do que foi o Romantismo Brasileiro em sua forma de romance, observando, deste modo, qual o imaginário e representação da mulher sobre si mesma e sobre o outro, masculino. Além disso, permite observar a estruturação destas representações dentro da estética romântica produzida no Brasil e de quais elementos ela é constituída a partir da escrita de mulheres, já que podemos notar ruídos na consonância temática e estética entre os quatro romances aqui apresentados e os romances românticos que entraram no cânone. Todavia, se encontramos tais ruídos entre as obras escritas por essas mulheres e a estética romântica consolidada pelos homens, é exatamente nesses ruídos que elas se abraçam.

Os traços românticos característicos ao movimento, como por exemplo os que exaltam a nobreza dos sentimentos; casamento; felicidade conjugal; a religiosidade; a castidade feminina; a presença da cor local; entre outros, são marcados nessas narrativas, já que elas não fogem à estética à qual pertencem. Todavia, salta aos olhos que os vilões são maridos, tios, irmãos, ou seja, homens familiares, a quem as personagens femininas costumam ser devotadas nas narrativas canônicas. Além disso, nessas obras esquecidas há a discussão sobre o papel social das mulheres e suas lutas por espaço e direitos. Essas discussões, nas narrativas, levam à insubmissão; e a insubmissão deságua na tragédia, que podemos enxergar como a fuga possível de uma realidade injusta, mas quase imutável, representada no final desses romances.

Se no Romantismo brasileiro canônico, escrito, pensado e perpetuado por homens, pululam as imagens femininas de moças casadoiras e lânguidas esperando pela chegada do herói ou sendo devotadas aos pais e irmãos, nas obras apresentadas aqui são observadas personagens femininas e lógicas de construção narrativa diferentes das tradicional-

mente discutidas ao falar sobre o romance romântico, nas quais tais personagens são seres agentes, não seres de espera, dado que fará com que as representações e dinâmicas contidas nas narrativas sejam conseqüentemente destoantes da visão tradicional que temos sobre o nosso Romantismo, largamente sustentada pelos grandes manuais de literatura brasileira.

Acrescenta-se brevemente ainda, como afirmado anteriormente e a despeito de todos os entraves impostos às mulheres, que elas escreveram e publicaram bastante durante o Romantismo, mas foram necessárias algumas eventuais estratégias para isso, como o uso de pseudônimos.

No início do século, foi comum escritoras adotarem um pseudônimo para encobrirem a identidade, para serem aceitas pelo público. Nas últimas décadas a adoção do pseudônimo passa a ter outra conotação, começa a ser usado como uma palavra de poder, marca de um batismo privado para o nascimento de um segundo eu, um nascimento para a primazia da linguagem que assinala o surgimento da escritora (TELLES, 2012, p. 431).

À exceção de Emília Freitas, as outras três romancistas publicaram sob pseudônimos, ainda que suas identidades viessem a público algum tempo depois já que, como discutido, elas tinham boa movimentação nos meios culturais e políticos. Se há *aquela conjuntura social enviesada* que impossibilita a circulação dessas obras, meios de driblá-las também foram usados, desmoronando a crença da passividade feminina diante do que lhes é interdito. A “ansiedade da autoria”, expressão cunhada por Gilbert e Gubar para traduzir a luta que a mulher escritora enfrenta no processo de socialização de suas obras, porquanto tem de se introduzir no espaço da produção simbólica, tradicionalmente reservado ao homem, faz das suas obras uma espécie de desafio como lemos nas páginas de *Lésbia*, que busca — e encontra — o reconhecimento do seu talento.

Com uma rede de mecanismos tão bem sedimentada na cultura e que faz as obras de autoras mulheres serem extraviadas da nossa memória literária, não somente as publicações à época foram desafiadoras. Nossa leitura e o nosso conhecimento dessas obras também é um desafio que vara tentativas infundas de silenciamento. Ao passear pelos romances de Ana Luísa de Azevedo Castro; Maria Firmina dos Reis; Maria Benedita Câmara Bormann; Emília Freitas; e diversas outras que possivelmente não chegaram até nós; é fácil perceber porque os romances escritos por mulheres no período do Romantismo foram cerceados da nossa história artística e intelectual. No momento de criação e sedimentação de uma identidade nacional de bases patriarcalistas, como é a brasileira, essas autoras foram incômodas, fazendo emergir personagens que questionavam os espaços destinados a elas, voltando-se contra casamentos arranjados, contra a falta de educação formal, contra um lugar preestabelecido em que elas não pudessem opinar, contrariando as *Carlotas*³, muito mais agradáveis às estruturas de dominação.

Considerações finais

Apesar dos estudos de gênero pouco a pouco ganharem a merecida notoriedade nos âmbitos acadêmicos, ainda falta um longo caminho: pensar na literatura escrita por mulheres, sobretudo nas produções não contemporâneas, como é o caso das quatro autoras e seus romances aqui apresentados, ainda revela a marginalidade a que tais obras são relegadas. Marginalidade essa seja em seus momentos de realização, visto que a produção intelectual feminina, apesar de profícua, foi constantemente menosprezada, especialmente falando, aqui, dos anos de 1800; seja na circulação atual de tais escritos, quase inexistente.

Se no século em questão era comum que aquelas que se aventurassem a escrever usassem pseudônimos para que as suas obras pudessem circular (salientamos aqui que essa é uma temática central em *Lésbia*), na atualidade é necessário desengavetar os nomes próprios das mulheres escritoras que também foram fundamentais para ao

³Personagem de *Cinco minutos*, de José de Alencar.

desenvolvimento da história da literatura nacional e da nossa produção cultural. A exemplo deste processo de resgate, é possível aludir ao projeto “Reclaim her name”, do Woman’s Prize For Fiction, no Reino Unido, que anunciou, em 2020, a republicação das obras de autoras que escreveram sob pseudônimos masculinos, agora com seus verdadeiros nomes, como é o caso de Amandine Aurore Lucile Dupin (conhecida pelo pseudônimo de George Sand) e Mary Ann Evans (ou George Eliott, como publicava). Logo, nota-se, através do exemplo inglês, a relevância da redescoberta de escritoras e a necessidade de que as obras de nossas autoras sejam igualmente conhecidas como parte da criação de nossa história e identidade literária.

O romance romântico escrito por mulheres é ainda uma seara pouco explorada, porém fértil. O presente texto, naturalmente, não pretende fechar definições ou resultados, mas, colocando os quatro romances românticos lado a lado, pretende promover um debate sobre a produção narrativa escrita por mulheres no período do Romantismo brasileiro e reivindicar o lugar dessas autoras no cânone literário nacional; discutindo a relação entre sua formação e a desigualdade de gênero, uma herança que, infelizmente, a Literatura Brasileira carrega até os nossos dias.

Referências

- ALVES, Castro. *Espumas flutuantes e outros poemas*. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna e Poemas escolhidos (Lira dos vinte anos)*. São Paulo: Moderna, 2004.
- BORMANN, Maria Benedita Câmara (Délia). *Lésbia*. São Paulo: Editora 106, 2021.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750 — 1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2013.
- CASTRO, Ana Luísa de Azevedo (Indígena do Ipiranga). *D. Narcisa de Villar*. Florianópolis: Mulheres, 2001.
- COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A NARRATIVA ROMÂNTICA BRASILEIRA ESCRITA...

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

FREITAS, Emília. *A rainha do ignoto*. São Paulo, Editora 106, 2019.

GILBERT, Sandra M; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven and London: Yale University Press. 1984.

GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. Barcelona: Editorial Sol90, 2004.

HOBSBAW, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

LORD, L. J. D. Desigualdade de gênero e literatura brasileira: um olhar a partir da Sociologia. In: *Revista Entrelaces*. Fortaleza, v. 1, p. 128–142, 2018.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *A moreninha*. Porto Alegre: L&PM, 2015.

MURGEL, A. C. A. T. A prosa da poeta: os artigos feministas de Alice Ruiz nos anos 1970 e 80. In: *Revista do Núcleo Transdisciplinar de Estudos de Gênero — NUTEG*. Niterói, v. 10, n. 2, p. 273–292, 2010.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Maria Firmina dos Reis. In: MUZART, Z. L. (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2000.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Rio de Janeiro: Presença, 1988.

REIS, Roberto. *Cânon*. 1992. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4033631/mod_resource/content/1/REIS, Roberto - Cânon.pdf. Acesso em: 10 dez. 2022.

RUSS, J. *How to suppress women's writing*. Austin: University of Texas Press, 1983

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: *Educação e realidade*. Porto Alegre, v. 20, n. 2 jul./dez., 1995.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary del (org). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012

Lucas Leite Borba

15 *A outsider* revisando a história: uma análise de *entre os atos*, de Virginia Woolf

Resumo: O presente trabalho visa abordar a revisão histórica na narrativa de *Entre os atos* (1941), de Virginia Woolf, a partir da crítica feminista. O romance, *Entre os atos* (1941), centra-se em Pointz Hall, uma fazenda no interior da Inglaterra, onde as personagens esperam assistir um *pageant* da história da Inglaterra. Todavia, ao contrário do que o senso comum prevê, a autora do espetáculo, Srta. La Trobe, inscreve a literatura e arte na história, questionando os fatos históricos, e repensando a perspectiva sob a qual o passado é vislumbrado. Em fins de aprofundar nossas discussões acerca da revisão histórica feminista, utilizaremos os pressupostos teóricos de Toril Moi (1991), Gilbert e Gubar (2020), Marder (1975), e Woolf (2014). Outrossim, buscamos evidenciar como o romance aborda a história como uma perspectiva que, para ser mais democrática, deve estar em constante observação, fugindo de significados únicos.

Palavras-chave: crítica feminista, *Entre os atos*, Virginia Woolf.

Introdução

Em seu último romance, *Entre os atos* (1941), Virginia Woolf explora múltiplas modalidades literárias, do lirismo ao drama, para repensar o passado inglês às beiras da segunda guerra mundial. Partindo de uma perspectiva feminista, explorando a *écriture féminine* de Hélène Cixous (1976), buscaremos reinterpretar o romance como a busca de uma linguagem e um espaço femininos à parte da história oficial falocêntrica. *Entre os atos* nos permite, também, explorar as referências que Woolf faz às suas próprias obras anteriores, atestando não apenas a maturação do seu pensamento ao longo das décadas, mas também a importância de revalidar as produções teóricas de Virginia Woolf.

Em *Um teto todo seu* (2014), observaremos como Woolf revisita a história, buscando mulheres, e também as suas percepções sobre linguagem. Apesar de ser um ensaio, há uma certa camada ficcional que distancia Woolf de seus párias homens. Ela está buscando uma nova forma de pensar o passado, recheado de silêncios. Sob a perspectiva de Woolf, e outras teóricas como Gubar e Gilbert (2020) e Toril Moi (1991), perceberemos que o uso da linguagem, de maneira sugestiva e não impositiva, convidando à reflexão e não à doutrina, é o que Woolf busca nos seus ensaios, e o que está refletido no modo de composição da Srta. La Trobe. Por fim, observaremos como o romance rompe com as convenções do próprio gênero, atestando a busca de Woolf por novas formas de explorar a linguagem, que sustentassem seu modo de prescrever o mundo. Em *Entre os atos* (1941) o *pageant* e o vilarejo no qual ele é encenado refletem-se entre si, unindo o tempo no espaço. Essa percepção nos ajuda a compreender como as ideologias patriarcais se revalidam com o tempo, mudando suas cores, mas mantendo sua pompa. O modo como a plateia reage à peça, perpassada ao leitor pelo discurso indireto livre de Woolf, coloca as emoções em cena e delata os preceitos que cada uma possui. Exploraremos, então, de que forma, tanto Woolf quanto La Trobe utilizam da arte como espaço de emancipação e busca de ampliação da verdade, tornando a história mais democrática.

Pensando além dos muros: a perspectiva da outsider em *Entre os atos*

No ensaio *Um teto todo seu* (2014), Virginia Woolf retrata os lugares impedidos às mulheres. No texto *Mary Beton*, narradora criada por Woolf, é interrompida por um bedel de permanecer nos jardins de Oxbridge, e depois não poder entrar na biblioteca sem a permissão ou companhia de um homem. Após ser repreendida, ela pensa, vislumbrando uma catedral:

“Mesmo que eu tivesse o direito de entrar, não tinha vontade de fazê-lo, e desta vez o sacristão poderia ter me impedido, exigindo talvez minha certidão de batismo ou uma carta de apresentação do reitor. Mas o exterior dessas construções magníficas é quase sempre mais bonito quanto o interior.” (WOOLF, 2014, p. 18)

Nota-se, no excerto, o sarcasmo e a ironia com a qual a narradora lida com os impedimentos que havia sofrido. Não apenas ela ri das instituições, como encontra uma maneira de interpreta-las por fora. Em um ensaio de 1905, *O valor do riso*, Woolf aponta que as “convenções e solenidades maçantes, nada temem tanto quanto o brilho de um riso que, como o relâmpago, as faz tremer e deixa os ossos expostos” (WOOLF, 2014, p. 38). O riso aparece em *Um teto todo seu* (1929) nessa característica de criticar as instituições, o que explica a utilização de figuras de linguagem e personagens, que também fogem à “normalidade” de textos ensaísticos. Assim, é possível compreender uma metalinguagem do formato do ensaio, com o que ele apresenta, nesse momento: Observar o exterior das instituições é definir uma perspectiva distinta dos que estão dentro, os homens, enquanto que a própria forma ensaística aqui é rompida por Woolf, quando ela utilizar narradoras e situações para tecer seus argumentos. Dessa forma, *Um teto todo seu* (1929) além de uma tentativa de compreender o passado das mulheres, na literatura

e na história, é tecido na perspectiva da *outsider*, circundado os fatos estabelecidos pelo patriarcado com os questionamentos das figuras não-inclusas na “história”.

Em *O quarto de Jacob* (1922), Woolf nos introduz à personagem Julia Hedge, descrita como feminista, que também representa a *outsider*, todavia, da perspectiva do interior das instituições. “Que droga, por que não deram espaço para uma Eliot ou uma Brontë?” (WOOLF, 2019, p. 108), Hedge afirma ao adentrar o museu britânico, questionando a predominância do pensamento masculino no local. Da mesma forma, em *Um teto todo seu*, a narradora afirma que no fim do século XVIII as mulheres de classe média começaram a escrever e, “se estivesse reescrevendo a história, descreveria com mais detalhes e consideraria mais importante que as Cruzadas ou a Guerra das Rosas.” (WOOLF, 2014, p. 95). Em ambos os exemplos Woolf está pensando as mulheres através das mulheres, aproximando-a da *écriture féminine* proposta por Cixous. Em *The laugh of Medusa*, Hélène Cixous afirma que a “mulher deve colocar-se no texto — assim como no mundo, na história — a partir de seu próprio fluxo” (CIXOUS, 1976, p. 875, tradução nossa). Os exemplos que citamos corroboram essa ideia, ao mesmo tempo em que o experimentalismo de Woolf reflete na forma a desfragmentação das ferramentas imperialistas e patriarcais, no sentido que fogem à uma perspectiva única da história.

Para Cixous, ainda, a “mulher precisa escrever a mulher” (CIXOUS, 1976, p. 877, tradução nossa), implicando que a *écriture féminine* não apenas é uma forma de expressão individual, mas a reconstrução de uma imagética acerca do feminino. Há dois níveis de separação e transformação na história perpetradas pelas mulheres que escrevem, o primeiro é individual, o segundo metodológico. Individualmente, ao se escrever, para Cixous (1976), as mulheres retornam ao seu corpo que lhes fora confiscado. Além disso, elas devem matar a mulher falsa que previne as mulheres vivas de respirar. Nesse ponto, antes de partirmos para o nível metodológico, é interessante apontar que Woolf, no ensaio *Profissões para mulheres* (1931), também cita uma “mulher falsa”, chamando-a de

anjo do lar. Essa figura espectral é na verdade a imagem da mulher forjada pela cultura patriarcal; para Woolf (1931), as mulheres escritoras deveriam matar esse fantasma, para que pudessem escrever sua experiência. Essa ideia é semelhante à “mulher falsa”, como também seria o caminho para que a mulher escreva a mulher, tal qual Cixous (1976). O resultado dessa reapropriação da própria imagem é a formação de uma arma antíloga às do pensamento masculino. Assim, para a teórica, as mulheres devem romper com o aprisionamento do silêncio, a partir de uma nova estética, que é indefinível, e sempre será, pois, seu intuito é o de romper com definições, a *écriture féminine* “ultrapassará, sempre, o discurso que regula o sistema falocêntrico” (CIXOUS, 1976, p. 883). Esse movimento, interminável e indefinível, da escrita de mulheres, pode ser vislumbrado na estética literária de Virginia Woolf, que sempre procurou romper com as formas literária preconizadas. Para Toril Moi (1991):

Através de sua consciente exploração da ludicidade sensual da natureza da língua, Woolf rejeita o essencialismo metafísico subjacente da ideologia patriarcal, que saúda deus, o Pai ou o falo como seu significado transcendental. (MOI, 1991, p. 9, tradução nossa)

Dessa forma, podemos entender a linguagem de Woolf como provocativa da cultura que ela critica, imperial e patriarcal. Com fins de rejeitar o essencialismo metafísico, como afirma Moi (1991), Woolf costura literatura e história. A arte surge como uma ferramenta de questionamento das “verdades” sobre o passado que afetam o presente. Em *Entre os atos* (1941) encontramos o exemplo perfeito desse movimento a partir das escolhas da criadora do *pageant*, Srta. La Trobe. Descrita no romance como lésbica e não-inglesa, a artista possui uma perspectiva distinta das demais personagens sobre a história da Inglaterra, por isso escolhe não encenar a guerra, apenas os destroços que a cultura patriarcal causou. Pode-se assumir que ela está apenas questionando o

passado e a suposta glória que ele guarda, todavia, as reações na plateia apontam que La Trobe está provocando a permanência desses ideais em sua contemporaneidade. “Por que deixar de fora nosso exército britânico? O que é a História sem o exército, hein?” (WOOLF, 2022, p. 110), essa é uma indagação de um homem, cuja voz não é nomeada, na plateia, representando a indignação perante o questionamento. Esse momento do romance ecoa uma conversa que Woolf tem com Lytton Strachey, a qual temos acesso através do diário de Woolf na entrada do dia 29 de abril de 1921: “A história deve ser toda escrita novamente. É tudo moralidade –/ & guerras, completei” (WOOLF, 1980, p. 115, tradução nossa). Há uma aliança entre o pensamento político de Woolf, através das décadas, e sua composição literária, e enxergar isso nos permite vislumbrar a potência da sua produção, em termos de uma autora que buscou escrever mulheres a partir de mulheres.

Os entrelaçamentos que citamos, por vezes, são mais explícitos, ao olharmos para o plano geral das produções de Woolf, o que reitera a importância de se observar seus ensaios em concomitância às suas ficções. Um exemplo dessa relação explícita em suas produções é *Character in fiction*, ensaio publicado em 1924, no qual Woolf discute as produções literárias eduardianas e georgianas, e pensa que há uma falha dos artistas em retratar personagens. Tal como outros ensaios, Woolf cria uma analogia, dessa vez a da senhora no canto do vagão de trem, cujos artistas sentam, a observam, mas não conseguem retratá-la. O nome dessa mulher é Mrs. Brown, e ela pode ser compreendida como *outsider*, entretanto, ela é a figura que a cultura masculina, por inabilidade ou desinteresse, não captura. No ensaio Woolf afirma:

Eu acredito que todos os romances se iniciam com uma senhora no canto oposto. Eu acredito que todos os romances, assim, lidam com personagens, para expressar caráter — não para pregar doutrinas, cantar músicas, ou celebrar as glórias do império britânico, as quais a forma do romance tão desajeitado, detalhado, e não dramático, tão

rico, elástico e vivo, evoluiu. (WOOLF, 2009, p. 42, tradução nossa)

Relacionando com discussões anteriores, podemos observar Woolf, em diferentes momentos de sua carreira, repensando não apenas a cultura patriarcal, como também seu *modus operandi*, de realizar a manutenção dos seus próprios valores. A partir de Mrs. Brown, Woolf provoca a naturalização do pensamento falocêntrico, que é cultural, mas tido como inerente ao humano, dada a perpetração desses ideais ao longo dos séculos.

Mrs. Brown, ou “a senhora no canto oposto”, uma figura *outsider* a ser desvendada, é percebida no conto *Um romance não escrito* (2005), no qual o narrador, ao encontrar uma figura desconhecida em um vagão de trem, elucubra acerca da sua vida. Sobre esse conto, Genilda Azeredo afirma:

Embora o primeiro seja um conto e o segundo um texto teórico, ambos possuem uma moldura metafórica similar: uma viagem de trem em que se observa uma mulher — Minnie Marsh e Mrs. Brown — se fazem reflexões sobre caracterização e construção de personagem, sobretudo quanto à sua realidade interior, quanto à vida que seus olhos e olhares escondem (AZEREDO, 2021, p. 40–41)

Alinhando-se ao que propomos, sobre a estética de Woolf, a autora também afirma que “o caráter moderno desse conto também está ligado à fragmentação e à descontinuidade” (AZEREDO, 2021, p. 37). Reafirmamos, então, a relação entre o político e o estético na obra de Woolf, a partir da voz narrativa que perfura o véu da realidade, e permite imaginar figuras como a de Mrs. Brown. Essa ideia é endossada por Marder (1975), na obra *Arte e feminismo*, quando defende a produção ensaística de Woolf, como tão importante quanto sua ficção.

Esta tendência a isolar a ficção do trabalho como um todo impediu, até certo ponto, a compreensão cabal de Virginia Woolf como artista. Ela esteve, é certo, e comprometida com uma estética que enfatizava a pureza da obra de arte. Esteve, também, profundamente interessada nos problemas sociais. Ela combinou estas características em seu modo extremamente individual (MARDER, 1975, p. 15).

De acordo com Marder, aliar o estético e o político em Woolf, não só é necessário, mas também inevitável. Tanto o que Woolf descreve, como também o que não é mencionado, é feito de maneira proposital. Sandra Gilbert e Susan Gubar, em *The Madwoman in the Attic* (2020), apontam, por exemplo, a quase complete ausência de referências ao poeta John Milton na obra da autora. Essa esquiva de Woolf revela sua recusa em alocar-se nos moldes da cultura patriarcal. Ela rejeita, como afirma Moi (1991), o essencialismo metafísico. Gilbert e Gubar (2020) apontam a figura de Milton como o coração do patriarcalismo literário ocidental, e por isso

Orlando e Entre os atos, por exemplo, suas duas mais ambiciosas e feministas revisões da história, parece quase que deliberadamente excluir Milton das suas radicais crônicas transformadas dos eventos literários. [...] ele não existe para miss La Trobe, a historiadora revisionista de Entre os Atos. (GILBERT, GUBAR, 2020, p. 192, tradução nossa)

A revisão histórica de Woolf, e de La Trobe, é engendrada na fragmentação estética, na presença de silêncios e nos vazios da narrativa “oficial” enxertada culturalmente pelo imperialismo. Logo, ao romper com a noção de verdade universal, retratando a vida comum, Woolf se distancia de um significado único da história. Srta. La Trobe é uma outsider no centro das instituições, e sua perspectiva perpassa sua

experiência enquanto uma mulher lésbica não-inglesa. Ela não apenas é uma *outsider*, como narra através dessa perspectiva, e busca capturar personagens no canto do vagão de trem, ainda que esteja criando um *pageant* histórico. Isso torna a obra de La Trobe incompressível para sua plateia, mas a compreensão, nesse romance, não é um propósito.

A peça de La Trobe costura literatura e história, como citamos anteriormente, e podemos perceber essa técnica como um modo de recontar a história dos silêncios, ocupando-os tal qual preconiza Cixous (1976). O discurso falocêntrico esteve sempre em evidência, que reflete em uma normatividade no modo encara-se o passado. A arte então preenche esses vazios, sufocando o absolutismo com as possibilidades de histórias. Um exemplo disso, no *pageant*, está na representação do período Elizabetano. La Trobe escolhe interpolar aspectos e enredos das peças de Shakespeare, ao invés de reencenar a dominação intercontinental que o período representou. Além disso, é interessante lembrar quem é William Shakespeare para Woolf. O bardo de literatura inglesa possui dúbias representações para Woolf, ele é tanto o irmão literário que a inspira, como o pai literário daqueles que ela critica. Em *Um teto todo seu* a autora reinscreve a mente de Shakespeare como andrógina. Logo, nesse momento do *pageant* são as ideais desse poeta, para Woolf andrógino em suas ideias, que preenchem esse espaço-tempo do século XVI. Sobre esse movimento político e estético, Davi Pinho aponta que Woolf, em *Um teto todo seu*

tenta costurar o que chama de uma sentença feminina a uma outra, masculina, dando origem ao que seria um texto andrógino, grande questão de uma teoria woolfiana: Tal questão se coloca desde seu primeiro capítulo, quando ela escolhe a ficção como lugar privilegiado para descosturar e recosturar a história e a literatura (PINHO, 2017, p. 23).

Observamos, portanto, que La Trobe desafia a verdade histórica a partir das sugestões que a arte propõe. Isso é corroborado pela cena

do romance que sucede a representação do século XVI, quando a personagem Isabela Oliver indaga:

O enredo importava? Ela redireciona a visão e olha por cima de seu ombro. O enredo servia apenas para gerar emoção. Havia duas emoções: amor; e ódio. Não havia necessidade de desvendar o enredo. (WOOLF, 2008, p. 94).

Isabela, ao afirmar não entender o enredo destitui a peça de um significado único, assim como La Trobe questiona uma versão única da histórica. Sobre o enredo servir para “gerar emoção”, Melba Cuddy-Keane rememora que no ensaio “On Re-Reading Novels,” publicado em 1922, Woolf pensa a arte como intrínseca à emoção.

Dessa forma, o “o livro em si” não é a forma que você vê, mas a emoção que você sente, e quanto mais intenso é o sentimento do escritor, mais exata, sem deslizes ou brechas, suas palavras se expressam. [...] Esse ponto vale a pena trabalhar, não simplesmente substituir uma palavra por outra, mas insistir, entre toda essa conversa sobre métodos, a emoção deve vir primeiro, tanto na escrita quanto na leitura. (WOOLF, 2013, p. 114, tradução nossa)

A criação de La Trobe desperta raiva, risos, dúvida, dispersão, contemplação, indignação e angústia, inclusive nela mesma. Pamela Caughie (1991) em *Virginia Woolf & Postmodernism: Literature in Quest & Question of Itself* aborda que “a ênfase em *Entre os atos* é um uso particular da língua, não em uma nova língua. Uma ênfase na performance direciona nossa atenção primariamente para a produção do trabalho, não para o mundo além dela.” (CAUGHIE, 1991, p. 12). O uso de La Trobe, então, é o da linguagem para despertar emoção. Complementando a peça a um sentido próprio, pessoal e subjetivo. Enquanto algumas

personagens resmungam a ausência do exército no *pageant*, outras permitem-se experienciar a obra de La Trobe.

Durante o espetáculo, o projeto de La Trobe ganha mais nitidez, e é mais explícita a crítica ao imperialismo inglês. O período vitoriano é substituído por uma peça retratando a vida de pessoas da classe média, focalizando uma moça que só pode se casar com um homem que sua tia aprovasse, caso quisesse herdar alguma riqueza de seu pai. Apesar de corriqueiro esse episódio delata a dupla dominação que a figura do pai de Flavinda, a protagonista do episódio, representa. Um pedaço de papel com uma assinatura regeria a vida dessa mulher. Essa é uma discussão interessante pois revela a dupla violência, não equiparável, mas correlacionável, do colonizador às colônias e do pai para com a filha. Essa mirabolante saga é contada por Lady H.H. quando está recebendo a visita de Sir Spaniel. Então ela lê o que consta no documento:

meu irmão deixou todos os bens para a filha única, Flavinda; mas com uma condição; note bem. *A de que ela se casasse com alguém do gosto de sua tia. A tia sou eu.* De outro modo, todos esses bens... Item um: *dez alqueires de diamantes; o mesmo de rubis.* Item dois: *cem milhas quadradas de terra fértil seguindo o Rio Amazonas na direção noroeste; também a caixa de rapé dele e seu flajolé — ele sempre gostou de música, esse meu irmão Bob.* Item seis: *araras e todas as concubinas que estavam com ele e lhe pertenciam quando morreu.* Tudo isso, além de outras ninharias que não vale a pena discriminar, note bem, caso ela não despose alguém aprovado por mim, pois sou a tia, *se destinará a fundar uma capela, Sir Spaniel, onde seis virgens pobres deverão cantar hinos perpetuamente pelo descanso da alma dele.* Coisa de que, aliás, para falar a verdade, meu pobre irmão Bob bem que necessita, perambulando pela Corrente

do Golfo do jeito como perambulava, lidando com as sereias... (WOOLF, 2008, p. 127, grifo nosso)

Nenhum dos itens citados por Lady H.H. de fato pertencem a Bob, mas por ele ter “explorado” e violentado outras culturas, ele acha que aquilo o pertence. Ele representa o ideal colonizador, o império que subalterniza os colonizados. Bob falece, mas deixa um testamento, e a assinatura de um defunto equivale ao destino não apenas de Flavinda, mas de terras que foram usurpadas. Na trama da peça, as personagens decidem o futuro de Flavinda, que seria o casamento dela com Sir Spainel. Durante toda a primeira cena não somos introduzidos à Flavinda, apenas ao seu destino. É na cena segunda é a que a vislumbramos esperando por Valentino, seu amado. É interessante notar aqui como o relato dos “bens” de Bob, estão reverberados na descrição do ambiente que Flavinda está. Ela olha para os sujeitos a sua volta e reconhece “um diamante... Ali um rubi” (WOOLF, 2008, p. 130). Dado que vimos anteriormente a raiz da riqueza do império, é clara a intensão de Woolf/La Trobe em deixar explícita a presença da colônia no império, que vive de roubos e extrações.

Ademais, em um dos intervalos entre os atos, entoa-se uma canção que diz: “Dispersos estamos. E gemia: Dispersos estamos. (...) enquanto as pessoas se derramavam pelo gramado e pelas veredas, pondo manchas de cor na relva: Dispersos estamos” (WOOLF, 2008, p. 97). O próprio coro, que engata os atos, passa a cantar sobre as personagens do romance em momentos como esse, ratificando a história dentro da história. Se La Trobe repensa o passado para delatar os silêncios inenarrados da história, Woolf no romance ilumina a presença do patriarcado ainda circulando pelo gramado, para além do palco, cerceando as personagens: dispersando-as. Enquanto a melodia ressoa, as pessoas andam pelo gramado, e mais uma vez temos a conexão entre a arte de La Trobe e a realidade, mostrando-nos, nesses detalhes, as raízes do estranhamento das pessoas, que discutimos anteriormente. Isso se dá porque, como nós, leitores, já percebemos, a peça está refletindo-os, são as raízes de seus hábitos e pensamentos que ali estão sendo repre-

sentadas. O modo como eles recebem o *pageant* delata quais versões da história os agradam mais, desabrochando então o caráter de suas ideologias.

Outro componente importante da peça é a exigência que La Trobe faz à sua audiência, no que tange às partes não representadas nos atos. Dada a extensão da história da Inglaterra, a diretora descreve nos panfletos o que acontece entre uma cena e outra, que não vai ser representado. Isso causa uma indignação no público, como notamos na fala da Sra. Swithin: “Querem que imaginemos tudo isso — disse ela, tirando os óculos” (WOOLF, 2008, p. 135). Esse momento revela que a representação de La Trobe é uma busca pelo alcance da multiplicidade de visões sobre a história, ela fez o seu recorte, que está sendo apresentado, mas ela não exclui outros pontos não abordados, deixando à mercê do público ler e imaginar, ou não.

Destarte, observamos no geral essa estética de subverter a verdade em uma perspectiva. O público trabalha sua própria percepção, e o criador exime-se da tarefa de doutrina-los, assim como Woolf esclarece em *Character in fiction* (1924). Em *Entre os atos* (1941) a confluência dessa voz que canta, e da história a ser imaginada, faz-se como um espectro assonoro, resultando num movimento descrito como: “O mundo inteiro ressoava num gemido cavernoso. Era uma voz primitiva gritando no ouvido do momento presente” (WOOLF, 2008, p. 134). É esse retorno ao anterior que unifica os sujeitos dispersos na plateia, mesmo que na indignação e no ato de incompreender.

Ademais, as personagens veem-se espelhadas no *pageant*, por vezes literalmente, já que no retrato da modernidade os atores seguram espelhos que refletem a plateia. Todavia, outro reflexo é interposto nessa relação: o da criadora com seu público. La Trobe é atormentada pela plateia, suas reações e comentários, pois não existe arte sem apreciador. Para que a arte da ficção seja provocada, como contempla Woolf em *Modern fiction* (2019), é preciso que haja pessoas que se afetem por essa arte.

Dessa forma, para La Trobe, “platéias eram o diabo. Ah, como seria bom escrever uma peça sem plateia: a peça. Mas ali estava ela, diante de sua plateia” (WOOLF, 2008, p. 166). Essa angústia da artista retrata a incompletude da obra, que na sua não imanência é perpetrada pelos pensamentos da plateia, e só é “peça” de fato por causa dessa última.

Vale salientar que em diversos momentos do *pageant* a natureza irrompe e parece unir-se ao fluxo dos intérpretes. As vacas mugem, os pássaros cantarolam, o vento ecoa os versos cantados para longe. Mas nada disso enfurece tanto La Trobe quanto sua plateia. O cúmulo dessa relação entre a diretora e os espectadores se dá no final do romance, quando todos se vão: “Ela era um pária. De alguma forma a natureza a excluía da sua própria espécie. Ela rabiscara, porém, a margem do seu manuscrito: “Sou escrava da minha plateia” (WOOLF, 2008, p. 192). La Trobe, com seu ímpeto transformador, utilizando da arte como refrator de um mundo possível, torna-se a própria Mrs. Brown. Ela é dependente daqueles que a observam, pois é a partir de como as pessoas a veem que os ventos da mudança são sentidos.

Woolf deixa-nos claro em *Character in Fiction* (1924) que é a Mrs. Brown ao canto do vagão que precisa ser não apenas capturada, mas lida, interpretada, de forma que a contemple, sem a sentenciá-la em estereótipos. Srta. La Trobe representa esse ideal também. Ela é a outsider, no romance, a sua visão do mundo, da história, se perfaz a partir do que o público, do interior da Inglaterra não quer ver: a brutalidade do imperialismo que ressoa no tempo presente.

Na peça de La Trobe as vozes confluem e entram em conflito, ao mesmo tempo que no cenário geral de *Entre os atos* (1941) as personagens digladiam-se também. O dono da fazenda Bartholomew, e seu filho Giles, representam os grilhões do patriarcado, que imperam sob as figuras de Lucy Swithin, irmã de Bartholomew, e Isabela Oliver, esposa de Giles. Ao final do espetáculo, na representação do tempo moderno, os atores seguram espelhos, refletindo a plateia, e causando incômodo. Uma das personagens exclama, nesse momento: “Então esse é o seu jogo! Expor-nos, como somos, aqui e agora. Tudo trocado,

enfeitado, picotado” (WOOLF, 2008, p. 146). Elas tornam-se conscientes do movimento que o gramofone exclamou desde o início do *pageant*, que estavam dispersos. Ademais, dadas lentes próprias para enxergar o mundo, a audiência vê-se perdida, pois a realidade é que o império não é uma história de heróis, mas de vítimas, e La Trobe prova isso ao substituir os louros, por destroços.

Retornando às personagens do romance, não são apenas as opressões que Woolf estabelece ao costurar as relações entre as personagens. A chegada de convidados como William Dodge, artista e homossexual, é importante pois no enredo ele encontra cumplicidade com Isabela Oliver. Em uma análise espacial, dessas personagens à margem, há uma cena em que Isabela e William conversam na estufa, e é o único momento que Srta. La Trobe é vista por alguém, pois ela dirige a peça por detrás das árvores. Ao distanciarem-se do centro, as personagens encontram não apenas um espaço para dialogar, a partir das suas próprias vivências com o ambiente hostil que estão, elas posicionam-se tal qual La Trobe, a *outsider* criadora.

Após o final do espetáculo, uma personagem que exclama: “Como foi pequeno o meu papel na vida! Mas você me fez sentir que eu poderia ter representado... Cleópatra!” (WOOLF, 2008, p. 144), essa fala tange uma forma de revolução a partir do empoderamento, que La Trobe causa já na escolha de seus atores. Todavia, as tradições não se rompem com facilidade, a grande maioria das pessoas na plateia não se preocupa em cumprimentar a diretora ao final do espetáculo, como seria de costume. Esse momento inscreve-se na anciã que “baixou os olhos sobre as flores murchas que levava e fez de conta que não a via” (WOOLF, 2008, p. 192). Mas não é reconhecimento que La Trobe busca, ela procura fruição através de sua arte. Afirmamos isso com base no excerto do romance que narra:

Por fim, a Srta. La Trobe pode erguer-se de sua posição inclinada. Ela a prolongara para não receber atenção de ninguém. Os sinos pararam; a plateia se fora. Os atores também. Agora, ela podia

endireitar as coisas. Abrir os braços. Dizer ao mundo: Vocês receberam meu presente. (WOOLF, 2008, p. 190).

A finalização do espetáculo é o simulacro do dever cumprido, esvaziada da sua tarefa enquanto diretora, resta-nos a mulher La Trobe. Que retorna sozinha a uma taverna. Ao longo do romance diversas características são postas a La Trobe, mas nenhuma delas a contempla como artista, de forma como a abordamos ao longo dessa pesquisa. O que se fala dessa personagem, diz mais da sociedade em que vive, do que dela enquanto pessoa:

Aqueles olhos fundos, aquele maxilar quadrado, faziam-na lembrar dos tártaros, embora não tivesse estado na Rússia. Havia boatos de que fora dona de uma casa de chá em Winchester e falira. Fora atriz; também nisso falira. Comprara então uma casa de quatro cômodos, que dividia com uma atriz. Houvera uma briga entre as duas. Na verdade, sabia-se muito pouco a seu respeito. Era morena, robusta e atarracada; andava pelos campos de blusão solto, às vezes um cigarro na boca; e empregava uma linguagem bastante forte — quem sabe não era realmente uma dama? De qualquer modo, gostava de agitar as coisas. (WOOLF, 2008, p. 66)

É notável que nenhum dos pontos que abordamos ao longo da nossa análise são percebidos pelas personagens, pois elas não veem La Trobe como artista. Ela, como outsider, representa o imprevisível. Ela é miscigenada, logo não se tem prospecções de sua ascendência, ela não se relaciona com homens, logo seu destino escapa ao de outras mulheres da época. Estar fora dos padrões, significa traçar novos caminhos,

novos futuros, e por consequência medo a um sistema que sobrevive da manutenção de velhos padrões.

Não importa saber quem é La Trobe, pois ela mostra-se a partir do seu modo de criar. Ela quer ser entendida, não ser notada. Mas sua voz ecoa, ainda que ela não perceba isso. Ao final do romance, o desmoronamento do todo se faz para evidenciar as partes que o formam, partes que são invisibilizadas no vislumbre de uma completude imaginária. Na última frase de *Entre os Atos*, “Depois, levantou-se a cortina do palco. E começaram a falar” (WOOLF, 2008, p. 199), denota o falar como um contínuo dentro da obra.

Se no início do romance, temos homens falando sobre condições climáticas na sala de estar, no final, o ato de “começar a falar” está relacionado ao confronto entre Isabela e Giles, as duas vozes da geração hodierna que se opõem. É exposto na diegese que o casal haverá de discutir naquela noite, o que representa a vocalização do embate exposto durante o *pageant* de La Trobe: entre o ser feminino que urge ser e existir e a figura masculina que se sente ameaçada por um espaço que é comum da mulher: o mundo.

Por fim, compreendemos o embate entre Isa e Giles representa a ainda existência dos conflitos de gênero. Ela como imagem da escritora que nunca se põe a escrever e ele a manutenção dos valores patriarcais. Outrossim, é a partir dos confrontos e da expressão de pontos de vistas diversos que a verdade se multiplica e o império arruína-se.

Ao final do romance, quando a cortina do *pageant* deveria fechar, a voz narrativa aponta o contrário “Então a cortina levantou. Eles falaram.” (WOOLF, 2008, p. 193). Patricia Laurence, em *The readings of silence* aponta, sobre esse momento, que Woolf

não apenas sugere que o fim de *Entre os atos* é o começo, mas ao fazer isso, questiona limites e molduras das palavras, peças, a peça dentro da peça, o romance, a ficção em geral. Tudo se abre, desconstrói, reforma. Ela refusa as molduras do

discurso do romance (LAURENCE, 1991, p. 204, tradução nossa)

Outrossim, a peça de La Trobe provoca a verdade universal falocêntrica, assim como Woolf, ao longo de sua produção, buscou novas formas de expressar a recostura andrógina. Os prospectos de Woolf sobre o romance, sobre a arte, ultrapassam o modernismo. O pensamento fragmentado tem raiz na busca de Virginia Woolf por uma sentença antifascista, que escape às doutrinações do patriarcado e do império. Assim como La Trobe, Woolf, entre os modernos, escolheu olhar para as instituições imperiais como *outsider*. Ela perscrutou a Mrs. Brown, e esgueirando-se nas trincheiras da história, buscou deslegitimar a mente absoluta e substitui-la pela multiplicidade da mente andrógina.

Considerações finais

Objetivamos, por fim, analisar *Entre os atos* a partir da perspectiva narrativa, que se duplica entre a criadora *outsider*, recontando a história da Inglaterra, e a própria perspectiva das *outsiders* na estrutura do romance. como uma nova forma de se pensar, rompendo com o modelo falocêntrico. A partir de *Um teto todo seu*, observamos o modo evasivo e a imaginação como ferramentas potentes de desarticular o discurso patriarcal e imperialista. Dessa forma, a escolha de *Entre os atos* se dá tanto pela riqueza de material advindo do romance, como demonstramos ao longo da pesquisa, quanto pelo fato de que essa obra ainda é pouco estudada no cenário de pesquisa brasileiro. *Entre os atos* permite reflexões acerca de autoria feminina e os espaços das mulheres na história, além de utilizar ferramentas estéticas e políticas exploradas, e criadas, ao longo de sua produção ensaística e ficcional.

Pensando *Entre os atos* a partir de Moi (1991) e Cixous (1976), entendemos que o ímpeto transgressor de Woolf alia-se a uma perspectiva feminista de romper, em busca de prever e ampliar possibilidades, a partir da linguagem. Para tal fim, dentro da literatura, é necessário explorar a língua em sua multiplicidade, reordenando signos, em busca de novos significados. Tanto o romance quanto o *pageant* nele incluso, são

construídos sob a perspectiva das *outsiders*, perscrutando a Mrs. Brown que habita nos cantos, da narrativa e da história. Assim, a costura entre história e literatura torna-se uma maneira subversiva de questionar o fato histórico poluído com os ideais imperialistas.

Srta. La Trobe, ao conceber a história da Inglaterra, não pensa nas suas glórias, mas nas perdas. Como *outsider*, ela pensa através das suas mães, suas narrativas do silêncio, e do pensar como uma luta. Durante a diegese ela também passa por um arco de desenvolvimento, no qual aprende a desprender-se do significado que ela pensou para a obra, e deixar com que esse significado surja a partir da recepção da plateia. O romance, então, trabalha com uma história que é reconstruída e repensada em comunidade, sendo mais plural e democrática. Outrossim, *Entre os atos* põe-nos não apenas nos intervalos do espetáculo, mas nas trincheiras da história oficial falocêntrica, utilizando da arte como um agente dissolutor das convenções naturalizadas pelo patriarcado.

Referências

- AZEREDO, Genilda. Metaficção e lirismo em “Um romance não escrito”, de Virginia Woolf. In: OLIVEIRA, M. A. de; MAROUVO, P.; BORBA, L. L. (Org.). *A prosa poética de Virginia Woolf*. Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2021, p. 29–46.
- CAUGHIE, Pamela. *Virginia Woolf & Postmodernism: Literature in Quest & Question of Itself*. Illinois: University of Illinois Press, 1991.
- GILBERT, Sandra. M.; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic*. New York: Yale University Press, 2020.
- GOLDMAN, Jane. *The Cambridge introduction to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- LANSER, Susan Sniader. *Fictions of authority: women writers and narrative voice*. New York: Cornell University Press, 1992.
- LAURENCE, Patricia. *The reading of silence — Virginia Woolf in the English tradition*. Stanford: Stanford University Press, 1991.
- MARDER, Herbert. *Feminismo e arte*. Tradução de Fernando Cabral. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.
- MOI, Tori. *Sexual textual politics*. London: Routledge, 1991.

A “OUTSIDER” REVISANDO A HISTÓRIA

PINHO, Davi. Virginia Woolf costura à janela: em busca de uma textualidade andrógina. In: PINHO, D. MEDEIROS, F. (org). *Literaturas de Língua Inglesa: leituras interdisciplinares*. Vol. II. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017.

OLIVEIRA, Maria. de. *Representações do feminino na obra de Virginia Woolf*. Jundiaí: Paco, 2017.

OLIVEIRA, Maria. de. *Entre os atos*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Novo Século, 2008.

OLIVEIRA, Maria. de. *Entre os atos*. Tradução de Tomaz Thadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

OLIVEIRA, Maria. de. Ficção moderna. In: _____ . *Mulheres e ficção*. Tradução de Leonardo Froés. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 9–19.

OLIVEIRA, Maria. de. *O quarto de Jacob*. Tradução de Tomaz Thadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

OLIVEIRA, Maria. de. The character in fiction. In: _____ . *Selected essays*. New York: Oxford University Press, 2009, p. 37–54.

OLIVEIRA, Maria. de. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Fernanda Garcia Cassiano

16 A memória como construção da identidade histórica do sujeito feminino em *Mulher no Espelho*, de Helena Parente Cunha

Resumo: A partir das pesquisas acerca da subjetividade da formação da identidade dos sujeitos e, nesse caso, da identidade da mulher que ressimboliza o trauma por meio do discurso memorialístico, o presente trabalho busca, com o auxílio de esclarecimentos respaldados em teorias como as de Márcio Seligmann-Silva (2003), Paolo Rossi (2010), Aleida Assman (2011) e Philippe Lejeune (2014) demarcar de que forma a narrativa ambivalente, confessional e memorialística de Helena Parente Cunha, na obra *Mulher no Espelho* (1985) dialoga com o conceito de violência proposto por Slavoj Žižek em sua obra *Violência: seis reflexões laterais* (2015), com o objetivo de compreender como o processo de ressimbilização do trauma pode ser efetuado por meio da linguagem e da narrativa.

Palavras-chave: discurso memorialístico, violência, autoria feminina.

Introdução

Helena Parente Cunha — autora nascida na cidade de Salvador (BA), em 1930 — é ensaísta, poeta, contista, romancista, professora e tradutora. Iniciou a vida profissional no magistério e desenvolve, desde o fim de 1980, uma pesquisa a respeito da representação feminina na literatura e da produção de escritoras brasileiras do século XIX ao início do XXI. As suas investigações focam-se, entre outros assuntos, na teoria literária e na literatura de autoria feminina, com estudos sobre gênero e violência simbólica. Publicou contos, romances e poesias voltados à essas temáticas e possui, em sua obra literária e ensaística, uma trintena de livros, afirmando que mostra muito de si em suas próprias criações, principalmente, a respeito de toda repressão que já sofreu. Aqui, cabe acrescentar que, provida de um eu lírico da narrativa, a voz do discurso memorial se sobressai aos campos da ficção, o que induz, ao discurso, uma ferramenta de emancipação da própria artista.

A análise proposta baseia-se na obra *Mulher no Espelho* (1985), que narra a construção da identidade da personagem por meio de um discurso memorialístico. Nesse processo de simbolização das palavras, é perceptível os inúmeros traços de violências que evidenciam a dificuldade em enunciar o discurso do trauma, o discurso da personagem que busca se conhecer e se perdoar.

Com o recurso confessional, a obra apresenta um foco narrativo múltiplo, protagonizado por vozes, com um enredo não linear, marcado por constantes digressões e *flashbacks*. O tempo é, predominantemente, psicológico e tece a sua própria narrativa. Estruturalmente, a narrativa não possui um único narrador, mesmo que seja contada em primeira pessoa na maioria do tempo. São três as vozes presentes: a da personagem, a da Mulher que escreve e a da autora, apesar de a autora se fazer presente, somente, pela referência das outras duas vozes. Neste sentido, é por meio da relação entre essas vozes que se objetiva identificar quais os aspectos da narrativa, em seu aspecto memorial, que permitem que haja uma construção de um sujeito ressimbolizado, ou seja, de uma personagem que consiga ultrapassar os limites de sua própria narrativa.

Essa reflexão é realizada a partir dos estudos da narrativa memorialista de autores como Márcio Seligmann-Silva (2003), Paolo Rossi (2010), Aleida Assmann (2011) e Philippe Lejeune (2014) e, também, no entendimento do papel do Simbólico nos estudos de Slavoj Žižek. Após a castração fundamental e a inserção do sujeito no mundo do Simbólico, vê-se que o desejo — e o objeto causa de desejo (objeto *a*) — é apresentado com uma contradição que se refere ao prazer. Remete ao amor pelo mundo, mas também à violência dele advinda. Por tais constatações, é notório que, nas representações femininas de Helena Parente Cunha, há uma semelhança no que se refere à busca do desejo que é representado pelo desconhecido.

Depois do nascimento, o sujeito leva um tempo para compreender que ele não é mais unívoco com o universo, é um momento de reconhecimento, chamado, por Lacan, de *fase do espelho*, o bebê leva um tempo para compreender que ele é uma coisa separada do mundo, que possui limites. O momento de consciência é um momento extremamente traumático, pois, quando isso acontece, o recém-nascido se frustra e percebe que não está mais em harmonia com o universo. Para o Lacan, isso é tão traumático que o sujeito passa a vida inteira com um vazio, sentindo que algum pedaço foi arrancado de si e, dessa forma, o sujeito se torna neurótico. (LACAN, 1962–1963).

Ao mesmo tempo em que isso é traumático, é também necessário, porque, quando o sujeito percebe que está desvinculado do todo, ele começa a se desenvolver, e é a partir dessa necessidade de comunicação que torna-se possível compreender que existem regras para serem seguidas, adentra ao mundo da linguagem, do relato e do acesso à memória. O sujeito começa a estruturar a comunicação, a forma e a necessidade de entender tais regras e adentra ao nível Simbólico. Neste sentido, partimos do entendimento de que a realidade como conhecemos é formada por uma tríade composta do Imaginário, do Simbólico e do Real, que são aspectos estruturantes da linguagem, vinculados, e não podem se soltar, pois, se isso acontecesse, a realidade se romperia.

Também, para Seligmann-Silva, “o ‘real’ é — em certo sentido, e sem incorrer em qualquer modalidade de relativismo — sempre traumático.” (2003, p. 48). No caso de *Mulher no espelho* (1985), a relação do ‘eu’ e de seu reflexo, que pode ser a representação de um “outro lado”, possibilita a principal hipótese dessa pesquisa, que é a de que, ao se inserir em outro contexto e ter contato com outras realidades, mesmo que mentais, a personagem principal é influenciada e o objeto *a* – a instância que a faz desejar — é transferido e direcionado para outros objetos de desejo e, por isso, é possível reestruturar o trauma por meio da narrativa memorialística.

A narrativa ambivalente, memorialística e confessional

Se o estudo pauta-se em averiguar os espaços de formação da identidade da personagem travestidos, também, de violência, é importante que averiguemos que a construção desse espaço só foi possível a partir da narrativa memorialística e de uma narrativa confessional.

Mulher no espelho (1985) é o primeiro romance publicado pela autora. A obra trata-se de um relato de traumas formados na infância da personagem protagonista que ganham uma maior proporção de acordo com o passar dos anos. Esses traumas são relatados pela Mulher que escreve com uma linguagem de caráter de diário, embora haja interrupções feitas pelas vozes da personagem central e da mulher que tece a narrativa, em forma de diálogo; além disso, a obra é relatada em duas fases distintas: o duplo se faz presente em toda narrativa por meio da imagem da protagonista — a Mulher no espelho — e sua antagonista — a Mulher que escreve. Essa relação é tecida pelo intermédio do espelho (de forma física ou não), pois é a partir dele que se dá o encontro entre vozes da personagem.

Na obra, o desejo (compreendido nesta análise como importante mecanismo de averiguação, pois é a partir de sua latência que há a formação de quaisquer ímpetus de ação do sujeito) é representado pela tristeza do que se foi perdido. A protagonista, que não possui nome, e também por essa razão já foi destituída de ser individual pela sua

própria narrativa, é visceral, sexual, mas se pune de diversas formas e se mostra uma mulher submissa diante de sua própria narrativa de si. A dor que ela sente, devido às frustrações de sua formação, transforma-se em ódio direcionado ao universo familiar que a cerca e do qual tenta se libertar por um rompimento violento. Esse rompimento termina em um grande remorso partilhado pela personagem e seu duplo — seu reflexo; o que corrobora a especulação que objetiva compreender se a ressimbolização (narrativa) do trauma cumpre seu papel de reintegração do sujeito.

Mulher no espelho (1985) pode ser compreendido como uma grande caixa de memórias, com construções de sentimentos, desejos contidos, frustrações e arrependimentos. A personagem protagonista, sem nome, é a Mulher do espelho que desempenha o papel de narradora, que usa sua voz para se narrar aos quarenta e seis anos, casada e com três filhos homens, jovens adultos. No entanto, a voz da Mulher no espelho não é a única a contar a história, pois ela é interpelada por outra voz, a da Mulher que escreve, esta ocupa um papel de superego da narradora, consciente psicanaliticamente. Essas vozes são marcadas na narrativa com um recurso textual interessante, pois as falas da Mulher que escreve são grafadas em *itálico*. Em meio a essas duas mulheres, há, ainda, a presença da autora, no entanto, ela apenas é referida pelas anteriores, pois não aparece como uma personagem na trama. A demarcação e separação existencial entre essas mulheres é feita logo no início da narrativa, a fim de que possamos perceber que a narrativa do passado aproxima-se com a do presente, de modo que as vozes, com o desenvolvimento do enredo, se fundem cada vez mais, até se unificarem por meio de uma mesma dor que é sentida e lamentada por ambas as mulheres, verificando uma voz de testemunho.

De acordo com Seligmann-Silva (2003)

A literatura de testemunho se articula: de um lado, a 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 conseqüente inverossimilhança (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 46).

Esse é o conflito inicial previsto na narrativa do confronto entre as duplicidades, “Aqui, no cruzamento de meu corpo com o espaço de minhas imagens. Tenho o que dizer, pois vou dizer-me a mim mesma, como qualquer pessoa que se põe diante da memória ou dos espelhos” (CUNHA, 1985, p. 7). É por meio da cisão, dita por Seligmann-Silva (2003, p. 46), que acontece entre a narrativa do evento, a produção linguística e o acontecimento em si, que existe a possibilidade de obnubilar ou recobrir o que foi vivido, dito por ele como “real” em verbal, o que se trata, em uma possível aplicação materialista lacaniana, de uma ressimbolização do trauma, ou seja, tornar o Real em Simbólico. É por isso que o autor (2003) assinala que não se pode confundir a memória com a realidade em si, pois a realidade está encoberta pela memória (p. 80–81).

Portanto, ao compreender a função do discurso, a reflexão primordial pauta-se em outros mecanismos que estão sendo apagados dentro da narrativa que é objetiva e singular. Os artifícios linguísticos não apenas ambientam uma própria realidade, mas “ludibriam” a realidade externa e podem fazer com que questões sistêmicas sejam apagadas, como a própria normalização da violência, pois, ao se travestir em realidade referencial, a violência sistêmica se difunde e se mascara na narrativa.

Os conceitos acerca da dominação e da violência partem dos estudos de Slavoj Žižek, um filósofo que aplica as teorias de Lacan e Badiou na vertente dos estudos sobre o materialismo lacaniano, uma fundamentação analítica direcionada e aplicada aos estudos sociais e artísticos e que, de acordo com Silva (2009), transforma o subjetivo em social e busca possibilidades de compreensão dos grupos sociais submetidos à lógica do sistema capitalista. (SILVA, 2009, p. 212).

Há algo de violento no próprio ato da simbolização de uma coisa, equivalendo à sua mortificação. É uma violência que opera em múltiplos níveis, a linguagem simplifica a coisa designada, reduzindo-a a um simples traço. Difere da 'coisa', destruindo sua unidade orgânica, tratando suas partes e propriedades como se fossem autônomas e insere a 'coisa' em um campo de significação que lhe é, em última instância, exterior (ŽIŽEK, 2015, p. 50). Além disso, "a linguagem tenta cercar e dar limites àquilo que não foi submetido de uma *forma* no ato da sua recepção" (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 48).

A produção literária, aqui, referida literatura de testemunho, possibilita a reflexão entre a produção e a realidade em si, isso porque, como assinalado em primeira pessoa na obra

não vou escrever minhas memórias, nem meu retrato, nem minha biografia. Sou uma personagem de ficção. Só existo na minha imaginação e na imaginação de quem me lê. E, naturalmente, para a mulher que me escreve (CUNHA, 1985, p. 7).

Mas é também nela onde se coloca a proximidade entre as narrativas

Sem querer, ela começa a misturar suas emoções com as minhas. Inevitável a projeção, mas não se dará no seu ângulo de ilusão. Melhor esclarecendo, seu ângulo de ilusão se abrirá na abertura de meus espelhos. Desde já, se estabeleça a separação. Ela é ela; Eu sou eu. Ela tem seus problemas. Eu tenho os meus. Se existo na imaginação dela, não foi ela que me criou. Fui eu mesma que me fiz. Depois a inventei. Fluidas criaturas de minha imaginação (CUNHA, 1985, p. 8-9).

Seligmann-Silva (2003) diz que "Ao pensar nessa literatura, redimensionamos a relação entre a linguagem e o real: não podemos mais

aceitar o vale-tudo dito pós-moderno que acreditou ter resolvido essa complexa questão ao afirmar simplesmente que “tudo é literatura/ficção” (p. 49). Isso porque a linguagem — e a escrita dela — nasce em um espaço vazio, que fala sobre a natureza e o simbólico da narrativa do doloroso “real”.

Os efeitos da simbolização da memória são perceptíveis na disparidade, mas também na proximidade, pois é a partir da reflexão sobre o estar no mundo, e utilizando da memória enquanto mecanismo da formação da identidade da personagem — mulher —, que a narrativa fragmenta o sujeito contemporâneo, confere a ele um lugar de autenticidade.

Em *Mulher no Espelho* (1985), a diferenciação dos sexos se dá sem maiores influências em relação as vivências polarizadas, no entanto, a distinção se dá a partir da inserção familiar, em que é clara a ideia de que o marido da protagonista exercia um papel autoritário, enquanto o ideal feminino é tido como a função apaziguadora do lar. Apesar da repressão não ser retratada com tanta veemência, ela é vista como propulsora do estágio de culpa em que a personagem apresenta viver; culpa representada, na obra, por ratos que roem os seus pés, por isso ela se encontra em certo estágio de opressão influenciado por sua própria família, em relação ao seu referencial materno.

Essa análise é feita para que consigamos assimilar conceitos citados, inúmeras vezes, na obra, como o do “lado de lá” e o do “lado de cá”, em uma representação do espaço do presente da narrativa e do espaço da memória. Há uma oposição entre os discursos, pois a visão apaziguadora se confronta com a visão extremista, como em, por exemplo: “Não desejo narrar a mulher que me escreve. Quero narrar a mim mesma somente. Ela se intromete, não separa as coisas, a confusão dela me confunde.” (CUNHA, 1985, p. 15).

Você não pode continuar a alimentar esta atitude absurda. É preciso ter consciência dos próprios direitos, sobretudo nos dias de hoje, final da década de 70, numa cidade como Salvador. A mulher deve reagir, não se

permitir levar pelos caprichos e exorbitâncias da família. Você não pode continuar a viver assim. (CUNHA, 1985, p. 16).

Ainda nesse sentido, é importante que consideremos que os aspectos da violência objetiva e/ou subjetiva são acessados por meio da linguagem da memória que, por compreender e buscar mecanismos de acessar suas próprias vozes, compreende-se a si mesma.

Memória e violência

Se, de acordo com Aleida Assmann (2011), “As escritas do corpo surgem através de longa habituação, através de armazenamento inconsciente e sob a apressão de violência. Elas compartilham a estabilidade e a inacessibilidade” (p. 260), é no discurso de *Mulher no espelho* (1985) que se torna possível assimilar o espaço dos símbolos e do inconsciente: “Os ratos começaram a me roer os pés. De onde vieram? De onde vinham? De uma das paredes do sótão pendia um espelho invadido de manchas cor de ferrugem. Me apavorei ante o meu rosto no espelho. Os ratos roíam meus pés.” (CUNHA, 1985, p. 11).

A violência pode ser compreendida nos espaços da memória desde o início da narrativa, ao percebermos que a própria linguagem assume um grau de violência. Para Žižek (2015), é “difícil ser realmente violento, efetuar um ato que perturbe violentamente os parâmetros fundamentais da vida social” (ŽIŽEK, 2015, p. 131), mas

Se por violência entendermos uma alteração radical das relações sociais de base, então por mais insensato e de mau gosto que pareça dizê-lo, o problema dos monstros históricos que massacraram milhões de seres humanos foi não terem sido suficientemente violentos. Por vezes, não fazer nada é a coisa mais violenta que temos a fazer. (ŽIŽEK, 2015, p. 137).

Assim, a violência simbólica, que não é menos real por ser simbólica, cumpre a função de tornar possível a violência real. A compreender que a violência é, por muitas vezes, limitada ao seu aspecto físico diretamente visível, levanta-se o questionamento sobre quais questões violentas são objetificadas como fora do padrão violento já interiorizado por nós, a entender que o subjetivo pode ir além do que se vê propriamente. Para melhor exemplificar, Žižek se utiliza de uma história:

Há uma velha história sobre um trabalhador suspeito de roubar no trabalho: todas as tardes, quando sai da fábrica, os guardas inspecionam cuidadosamente o carrinho de mão que ele empurra, mas nunca encontram nada. Está sempre vazio. Até que um dia cai a ficha: o que o trabalhador rouba são os carrinhos de mão... Se há uma tese unificadora, nas reflexões que se seguem, é a de que existe um paradoxo semelhante no que diz respeito à violência. Os sinais mais evidentes de violência que nos vêm à mente são atos de crime e terror, confrontos civis, conflitos internacionais. Mas devemos aprender a dar um passo para trás, a desembaraçar-nos do engodo fascinante desta violência “subjetiva” diretamente visível, exercida por um agente claramente identificável. Precisamos ser capazes de perceber os contornos dos cenários que engendram essas explosões. (ŽIŽEK, 2015, p. 17).

Por considerar que a obra analisada é um produto de um contexto histórico, pois Helena aponta a fragilidade da liberdade e da autonomia adquiridas pelas mulheres na década de 1970, época ainda muito marcada pela tirania e intromissão da sociedade na vida particular feminina, a narrativa de uma mulher que busca se reconhecer — e se enxergar —, pois “Da memória e dos espelhos, emerge um rosto” (CUNHA,

1985, p. 9), interpolada, constantemente, pelo seu próprio subdiscurso emancipatório: “*Você não errou. Admita que o seu comportamento foi normal para uma criança de oito anos, privada do brinquedo favorito*” (CUNHA, 1985, p. 11), os traços do discurso libertário se tornam ainda mais interessantes.

Para melhor compreendermos os espaços ocupados por essas diferentes vozes, em *O pacto autobiográfico* (2014), de Philippe Lejeune, é posto que

Um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles. O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso. (LEJEUNE, 2014, p. 27).

Portanto, é compreensível que “Uma ficção autobiográfica pode ser “exata” — o personagem se parece com o autor — e uma autobiografia pode ser “inexata” — o personagem apresentado difere do autor” (LEJEUNE, 2014, p. 31), como é visto na presente análise, em que há um espaço demarcado para a autora, a narradora e a personagem.

Se há sinais de constantes divergências entre as vozes: “A mulher que me escreve não percebe sutilezas e concessões de uma vida a dois” (CUNHA, 1985, p. 17); “A vida calma e feliz que eu levo, irrita a mulher que me escreve, habituada a fazer pouco das relações familiares e tradicionais” (CUNHA, 1985, p. 18). Compreende-se que essas divergências é que constituem uma verdadeira identidade. Como já posto por Lejeune (2014), “Identidade não é semelhança” (p. 42), é, sim, uma percepção de um fato existente em um dos planos possíveis do discurso, a semelhança, portanto, é uma relação possível entre muitas dessas possibilidades.

A identidade se define a partir de três termos: autor, narrador e personagem. Narrador e perso-

nagem são as figuras às quais remetem, no texto, o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado. O autor, representado na margem do texto por seu nome, é então o referente ao qual remete, por força do pacto autobiográfico, o sujeito da enunciação (LEJEUNE, 2014, p. 42).

É por isso também que, em *Mulher no Espelho* (1985), “Eu e ela. Ela e eu. Se tão longamente vivemos distantes, não significa que se haja instaurado algum corte. Nossas margens se tocam num mero espelho por onde sempre caminhamos sem talho.” (CUNHA, 1985, p. 36). E essa percepção clarifica a ideia de que é a forma de narrar que possibilita o encontro com a própria identidade, plena de ressimbolizações constantes possibilitadas por meio de uma linguagem concreta, mas, principalmente, recheada de simbolizações.

Símbolos e significados

Por meio das simbologias que constroem o discurso é que pode se perceber a construção dos espaços — físicos e psicológicos — que são narrados. Para além das possíveis representações do papel dos ratos (retomados constantemente na narrativa) que, de acordo com *Dicionário de Símbolos Esotéricos* (1995), possuem, em sua simbologia, grande aspecto negativo, visto que “a simbologia do rato aparece quase sempre em associação à doença e à morte. Era animal ligado a divindades maléficas no antigo Egito, particularmente às epidemias.” (PELLEGRINI, 1995, p. 48); os ratos perseguem a personagem como a personificação do medo e do trauma. “Por causa do barulho de ratos ela, a mulher que me escreve, nunca se amedrontou. Os ratos não fazem parte dos sustos de sua infância” (CUNHA, 1985, p. 12). “Muitas vezes os ratos vêm e roem os meus pés. Presa no meu próprio peso, quero andar e não posso. Quero fugir e caio. Tento um espelho para me mostrar que os ratos são de mentira” (CUNHA, 1985, p. 13). São as figuras simbólicas da violência que se fazem imaginativamente reais, que aproximam as

vozes, que aproximam as mulheres que conduzem o discurso memorial em busca de autoidentificação e liberdade.

Da mesma forma, outras figuras de repressão ganham forma na narrativa, como a própria figura do Pai castrador,

Quando eu era muito pequena, não tinha medo de ratos. Eu nem sabia que havia ratos. Os ratos vieram depois. Quando eu era muito pequena, o meu irmãozinho ainda não havia nascido. Eu reinava sozinha na minha casa. A minha casa. O meu pai. A minha mãe. A minha ama. As coisas que eu tinha, eram minhas meramente. Só quem quebrava as minhas coisas era eu. É verdade que o meu pai havia querido um menino quando eu nasci, em vez de menina (CUNHA, 1985, p. 59).

Esta foi a sua primeira sensação de culpa. Por causa desta decepção primordial que você deu a seu pai, você procurou sempre, inútil tentativa, compensá-lo pela perda. A partir daí, você começou a traçar o seu caminho de obediência e submissão. (CUNHA, 1985, p. 59).

Mas, além dessas figuras simbólicas, o principal elemento figurativo da obra é o trabalho com a dualidade. Duas personalidades de uma mesma pessoa — uma por meio do passado e outra por meio do presente — que se unificam e se presentificam em um único tempo-espaco no fim da narrativa; além disso, esse aspecto remete ao dual existente em todas as pessoas que já passaram pelo processo de ruptura, todos sujeitos com uma identidade histórica. Isso representado pela figura do espelho, com inúmeras significações apontadas por Chevalier e Gheerbrant (1986), na perspectiva de que o espelho é associado, com frequência, às simbologias solares, enquanto uma inteligência celestial, e representando a luz lunar, que é uma luz refletida. Assim, se o próprio

espelho é dual, é a ferramenta que presentifica a dualidade e possibilita o encontro dos ‘eus’ da personagem.

Além disso, e para finalizar a reflexão a respeito dos espaços simbólicos, Rossi afirma que “As imagens visuais “fortes” são construídas em função de uma memorização a longo prazo.” (2010, p. 78). Isso se refere a imagem simbólica do Pai castrador, a imagem mental dos ratos e também a imagem presentificada dos espelhos. “E qual relação se instituiu entre aquelas imagens que, de algum modo, “falam sozinhas”, e aquelas mais complicadas e ambíguas, por meio das quais são propostos conceitos?” (ROSSI, 2010, p. 85).

Narrativa memorialística ressimbolizadora

É perceptível que a autora utiliza, como recurso, a escrita confessional, que é explanada com uma dupla identidade — a real e a do reflexo — e realiza uma reflexão contínua sobre o seu ser e estar no mundo. Seligmann-Silva (2003) afirma que “a memória é tão necessária e impossível quanto o esquecimento” (p. 83), por isso, é somente a partir dela que é possível ressimbolizar o traumático e, retomando a ideia da violência não objetiva, a violência velada, é certo que “a memória corporal de feridas e cicatrizes é mais confiável do que a memória mental” (ASSMAN, 2011, p. 265), mas também é certo que a única forma do encontro dos ‘eus’ foi por meio do diálogo e acesso à memória mental. “Por esse motivo, deve-se retomar o problema da (in)confiabilidade da memória e investigar mais precisamente acerca das forças deformadoras ou estabilizadoras no processo da recordação.” (ASSMAN, 2011, p. 268).

É por isso que os espaços da violência não se pautam objetivamente nos fatos traumáticos vividos pelas personagens, mas, sim, nas consequências que estes acarretaram à vida das mesmas e, principalmente, no ‘eu’ que assumiu a persona oprimida.

Ser livre por necessidade de subverter um padrão,
é o mesmo que se escravizar. Ela é escrava da
liberdade. Minha submissão me liberta. Quando
meu marido chega do trabalho, sempre me encon-

tra arrumada, banho tomado, roupa limpa, cabelo penteado, um pouco de pintura no rosto. O jantar pronto, ainda que a cozinheira tenha falhado. Quando ele chega, me quer junto dele. Para lhe dar o chinelo, preparar o aperitivo, conversar sobre os problemas do escritório. (CUNHA, 1985, p. 17).

“Gostaria de seguir o exemplo de minha mãe que nunca perdia a calma com o marido e com os filhos. A não ser quando eu me excedia. Mas aí ela tinha razão.” (CUNHA, 1985, p. 23).

É também por essa razão que Aleida Assman (2011) afirma que

Além da língua, há outros estabilizadores da recordação [...] afeto, símbolo e trauma. Dois desses conceitos — afeto e trauma — envolvem o corpo em intensidades diferentes como meio; sob a terceira palavra, símbolo, trataremos da tradução da experiência corporal em “sentido”. (ASSMAN, 2011, p. 269).

A autora discorre sobre a potência do desejo que propulsiona o afeto, caracterizando como os significados são formados, justamente, por meio das recordações e, conseqüentemente, das percepções que temos de nós mesmos e que podem ser reconstituídos (2001, p. 276); é por meio do desejo — esse tido motor de pulsão — que são possibilitados a reflexão e o movimento, compreendidos pelo processo da memorização e rememorização que a personagem cruza e caminha entre os espaços, pois são nesses espaços que se torna possível compreender suas vontades.

Muitas vezes gosto de me ver nua, sozinha no quarto, nos mistérios do meu corpo que os infinitos dos espelhos cruzados me entendem, me prometem, me acenam. Espreito pelas frestas do que me foi negado. Do que me neguei. A minha

nudez me atrai, me excita, me assusta. Gozo ante os espelhos que me lançam por onde nunca me tracei. Dentro dos espelhos. Sinto um orgasmo que não sinto. Orgasmos sem orgasmo. O suicídio lentamente assumido no dia-a-dia. (CUNHA, 1985, p. 39).

A memória só é formada ao lado do esquecimento (SELIGMANN-SILVA, 2003 p. 53), no entanto, ambos os processos são complementares, pois é a partir deles que o dual pode ser unificado

Abro bem os olhos. Sem medo de olhar. Vejo. Meu corpo resiste, esguio e liso, meu rosto sorri sorriso lascivo e lúbrido. Agora sim, tenho a certeza. Este rosto é meu. O meu rosto. Meu rosto? Não, não. Este rosto é dela, a despudorada. Fecho os olhos. Fecho os punhos. Avanço. Contra quem? (CUNHA, 1985, p. 40-41).

Esses são os reflexos do passado no presente, para Assman (2011), “a recordação que ganha a força de símbolo é compreendida pelo trabalho interpretativo retrospectivo em face da própria história de vida e situado no contexto de uma configuração de sentido particular” (p. 275). É plausível que pensemos na perspectiva de que somente a presentificação do passado torna possível o entendimento do trauma, da violência por ele assistida e reverberada na vida presente. Rossi (2010) afirma que voltar a lembrar implica um esforço deliberado da mente; é uma espécie de escavação ou de busca voluntária entre os conteúdos da alma: quem rememora “fixa por ilação o que antes viu, ouviu ou experimentou e isso, em substância, é uma espécie de pesquisa” (p. 16). O que é, também, afirmado pelo alter ego — em itálico — da personagem, “*A culpa dói quando ela existe. A sua culpa é se culpar sem ter culpa. Você foge da realidade porque não tem coragem de assumir a verdade.*” (CUNHA, 1985, p. 54).

Há uma divisão na narrativa do romance proposta por Helena Parente Cunha

Indispensável delinear as fronteiras entre personagem, narrador e autor. A personagem aqui sou eu. O narrador é ela, a mulher que me escreve. O autor não tem nada a ver com a história. Aliás, a autora. São três entidades que, por força das circunstâncias, se uniram. Aqui, o narrador, ou seja, a mulher que me escreve, é o personagem da personagem. Minha personagem. O que não invalida a diferença básica. Como disse antes, muitas vezes, ela é ela, eu sou eu. Quanto à autora, não sei quem é. Não entra na estória. Ou entra? Seremos projeções dos seus fantasmas? Não importa. Uma coisa é certa. Quando o autor entra no romance, passa a ser personagem. Transforma-se em ficção. (CUNHA, 1985, p. 71-72).

Mas é por meio da unificação dos discursos que ocorre a ressimbolização do traumático, apesar das barreiras existentes, visto que “usar o passado para iluminar o presente e ainda mais difícil fazer previsões para o futuro” (ROSSI, 2010, p. 27), é também por isso que o autor afirma que a memória se relaciona não somente com o passado, mas com a identidade, ou seja, com a “persistência no futuro” (p. 24). Trata-se, por parte da personagem, de uma recordação sem saudade, mas, sim, como um processo de retomada de consciência.

“A mulher que me escreve quer me levar à loucura. Por que ela quer desbaratar o mundo que eu construí? O mundinho construído com fios de algodão, entre gumes de vidro e pontas de aço. Esta náusea. Nada consegue vencer esta náusea” (CUNHA, 1985, p. 86) e o entrelaçamento, entre passado-futuro, que se presentifica sensorialmente, possibilita compreendermos o espaço vazio que foi ocupado pela violência sistêmica

Preciso de uma explicação razoável para a agressão das pessoas. Viver é agredir e ser agredido. Só se torna possível a convivência pacífica, quando alguém se reduz ao capricho de alguém. Ou disparamos contra o outro nossas frustrações ou aceitamos os golpes que nos abatem. Por quê? Por que em todo relacionamento há sempre um que pisa e outro que se achata? Por que nos repelimos tanto, se dependemos tão integralmente uns dos outros para sobrevivermos? Por que nos odiamos tanto, se precisamos visceralmente do amor? Será o ódio um modo de amar? Será por amor que me odeiam tanto? Meu marido. Meus filhos. E eu? Será por ódio que eu amo a minha família? O que sinto quanto amo? (CUNHA, 1985, p. 91).

Se “toda morte, no mundo das ideias, frequentemente comporta transfigurações” (ROSSI, 2010, p. 68) é através do enfrentamento da memória traumática que se cruza o presente. São diversas as violências que são praticadas no romance, desde a narrativa memorialística da infância repressiva à submissão da mulher com seu marido e filhos, privada de sonhar, de desejar e, ao se aproximar dessas memórias, a identidade fragmentada da mulher que pulsa vontade e desejo mostra a sua face. Se rebela. Se revolta. As violências simbólicas ou sistêmicas, conversam com a ideia de que são validadas por alguma constituição social e se desempenham contra ela própria, contra a “instituição” e o “nome do Pai”, mas são penalizadas pela morte do filho chorada por ambas as mulheres, a mulher real e a mulher refletida: “Ultrapasamos os espelhos e os reflexos” (CUNHA, 1985, p. 99). E é, neste discurso memorial, que a mulher encontrou sua própria face, se ressimbolizou.

Considerações finais

Na desordem que ordena a ressimbolização do trauma é onde, depois de já ter se confrontado diversas vezes e buscando sua emancipação

por meio do desejo, a personagem quer ser livre por meio da libertação de suas vontades — e das vontades ‘dela’. É, também, por culpa dessa imensa sede de liberdade que ela perde as rédeas de seu próprio presente e, ao transgredir todos os valores que reiterou durante a sua vida, reivindicando a liberdade por meio da traição e, como último ato de autonomia, escolhendo não abrir a porta de casa para seu filho — a quem sabia que estava revoltado por ter descoberto as suas traições — que ela aceitou a dor de saber que o ‘não’ custaria tanto quanto o ‘sim’. “Diante da minha janela que anoitece longe da violência dos relógios e das datas, minha janela acima da mangueira sagrada.” (CUNHA, 1985, p. 99).

É por isso que, embora haja a especificação do espaço físico da narrativa (cidade de Salvador), o predomínio dos acontecimentos ainda é o do espaço psicológico. A fragmentação dos períodos e o uso de frases nominais com um discurso construído em fluxo de consciência e a metalinguagem que conversa com o leitor e aproxima essa outra voz na construção são os monólogos e os questionamentos. O toque artístico e, muitas vezes, poético da autora permite que caminhemos por esses espaços e que aceitemos todos os lados e transgressões dessa mulher que sofre.

“Guardo no íntimo todos os opostos do que me caracterizou até agora.” [...] “Era medo” (CUNHA, 1985, p. 112).

Se da criação do passado narrado foi roubada qualquer possibilidade de autonomia, mais tarde, a Mulher no espelho segue a pequena voz inconsciente e foge dos ratos que a apavoram. Casa-se com um homem a quem ela é completamente submissa e, com ele, tem três filhos homens, aos quais ela se submete cegamente; é a esses quatro homens que ela dedica toda sua energia vital e anula a si própria, mesmo não obtendo nenhum tipo de retorno, seja ele afetivo ou não.

Memória e presente se encontram pela não mais possibilidade de sustentação da personagem, pois ela precisa ser para existir. Precisa buscar qualquer tipo de sentimento sintetizado em angústia, em dor, em prazer ou em arrependimento. Nada mais era possível sem a simbo-

lização, não há possibilidade de existir futuro sem passado, não havia mais a possibilidade de ser presente sem a memória falada. A autodescoberta por meio da essência da sexualidade e os reflexos da vivência individual na sua experiência coletiva foram a porta de entrada para os mais profundos reflexos de sua própria existência.

É assim que se dá o desfecho de uma narrativa construída por meio de reflexos e reflexões, de espelhos que refletem a realidade e confirmam a perspectiva de que toda a subjetividade, contida naturalmente na escrita autobiográfica, dificulta a compreensão dos reflexos da realidade social e, não somente isso, das mudanças sociais, políticas etc., que permeiam os tempos das narrativas.

O comportamento, quase que debochado da protagonista, é, ainda hoje, tido como um comportamento não esperado para uma mulher, mas possibilita transgressões linguísticas inestimáveis — e não somente linguísticas. É por meio do choque que se unificam os reflexos. É por meio do trauma que se ressimboliza o eterno processo de ressimbolizar.

Os discursos se recriam, se invertem e, diante disso, se complementam. Para o momento derradeiro, a autora traz os espelhos e a tempestade, é a natureza que constitui o cenário final do verdadeiro clímax da narrativa, que não é a morte do filho, a devoção da mãe, os traumas de infância, o florescimento da sexualidade, mas sim, o encontro do duplo, o último espetáculo se dá no encontro entre duas mulheres (a da narrativa memorialística e a da narrativa presente) que se descobrem uma, pois somente por meio dela há perspectiva futura, em um novo processo de ressimbolização por meio do discurso e do enunciado, corroborando a compreensão do objetivo proposto.

“Meu rosto no espelho é o dela. Ela sou eu. Eu sou ela. Ombros envergados. Olhar arriado. O cruzamento eu-com-ela fechou-se no estreito eu-comigo. Somos apenas uma. Somos eu.” (CUNHA, 1985, p. 170).

Referências

ASSMANN, Aleida. *Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

A MEMÓRIA COMO CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE HISTÓRICA...

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Casa. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Com a colaboração de André Barbault *et al.*, v. 27, p. 196–197, 1986.
- CUNHA, Helena Parente. *Mulher no espelho*. São Paulo: Art Editora, 1985.
- CUNHA, Helena Parente. *Além de estar: antologia poética*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- LACAN, Jacques. *O seminário: A angústia (1962–1963)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico, 25 anos depois (2005). O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita MG Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- PELLEGRINI, Luis. *Dicionário de símbolos esotéricos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. Editora UNESP, 2010.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Editora Unicamp, 2003.
- SILVA, Marisa Corrêa. Materialismo Lacaniano. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009, p. 211–216.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Como ler Lacan*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Editora Zahar, 2010.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. Boitempo Editorial, 2015.

Isabela Padilha Papke

17 Ottessa Moshfegh e o sono dos (in)justos: uma cartografia do mal-estar contemporâneo em *Meu ano de descanso e relaxamento*

Resumo: O presente trabalho por meio das teorias de Berman (1986), Slater, (2001), Han (2015 e 2020) e Harvey (2009) acerca do desenvolvimento e das modificações do capitalismo na vida privada dos indivíduos, pretende realizar uma análise da obra *Meu ano de descanso e relaxamento*, de Ottessa Moshfegh, de modo a compreender o como a autora incorpora uma alegoria do mal estar capitalista na sociedade contemporânea por meio da história de uma mulher que decide tomar psicotrópicos para dormir por um ano inteiro para lidar com o luto da morte de seus pais.

Palavras-chave: sono, capitalismo, psicotrópicos, consumo.

Considerações Iniciais

O que um livro sobre alguém que decide dormir por um ano tem a dizer sobre a sociedade de consumo, padrões sociais e ascensão da indústria farmacêutica? Esses são os questionamentos que nos nortearão no

presente capítulo. *Meu ano de descanso e relaxamento (My year of rest and relaxation)*, é o segundo livro publicado pela autora Ottessa Moshfegh. Lançado em 2018 nos Estados Unidos, foi tido imediatamente como um livro cult, mesmo sendo um verdadeiro *best-seller*. A obra retrata a história de uma mulher loira, magra, autocentrada e de uma família de classe média alta que resolve tomar antidepressivos por um ano consecutivo após a morte de seus pais. Mediante a essa premissa de enredo, a obra se segue retratando a saga da personagem em suas tentativas de realizar seu plano.

Para além de uma temática instigativa, a narrativa conflui em uma série de artefatos que completam o sentido em si e toda proposta envolta no conceito da autora. O fato de a história ser ambientada nos 2000, coloca em xeque muitas questões como a indústria de consumo e o *boom* do capitalismo neoliberal, tornando os retratos da obra precisos em temáticas que se desenvolveriam posteriormente com mais intensidade, mas que tiveram seu ápice na virada do milênio como o foco no corpo magro na indústria *mainstream*, a romantização do uso de drogas e o boom dos soníferos na indústria farmacêutica. Deste modo, tentaremos aqui, versar sobre os contextos que perpassam a produção da obra e que se fazem necessários para compreendê-la, para posteriormente, vermos como sua materialidade de faz convergente a esses pressupostos, sem mais delongas, comecemos em nossa jornada.

Da modernidade enquanto fábrica de indivíduos mentalmente adoecidos

Em seu ensaio *tudo que é sólido desmancha no ar: Marx Modernismo e Modernização* (1986), Marshall Berman pontua que a individualidade dos seres está desmanchando o próprio ar moderno. Os indivíduos modernos podem se auto direcionar ao nada, pelo fato de serem carentes de um respeito mínimo, livres de medos e temores, tornam-se livres o suficiente para serem dominados por seus próprios interesses.

Para o autor, a sociedade burguesa, por meio de seu insaciável impulso de destruição e desenvolvimento, possui um ímpeto de satis-

fazer às insaciáveis necessidades por ela criadas, realizando movimento radicais que acabam por destruí-la. Sua existência é dialética, ao passo que se nutrem e revigoram das coisas a que se opõem, criam forças com mais facilidade em momentos de crise do que em momentos de paz e transformam inimizades em intimidade.

Há na vida econômica moderna, uma incansável demanda de progresso e evolução, há uma sede de expansão dos desejos humanos que ultrapassa todas as barreiras, locais, nacionais, morais, uma força que faz esses indivíduos explorarem não somente outros seres humanos, mas a si mesmos, pois esses indivíduos exploram a crise e o caos como trampolim e alimentam-se de sua própria destruição.

Byung Chul-Han em sua obra *Sociedade do Cansaço* (2015) comenta que, existe uma mudança nesse quadro social da sociedade, que advém com a evolução do conceito de superacumulação no capitalismo neoliberal, que é fruto de um desejo de maximização da produção, que altera os parâmetros de tempo e de espaço, de modo a reverter a crise capitalista da superacumulação. Para o filósofo, a sociedade disciplinar, proposta por Foucault, teria caído em desuso, nos tempos atuais.

Foucault, em sua obra, realiza uma genealogia do sujeito moderno, onde estabelece o foco no poder disciplinar da sociedade, galgado no século XIX e ecoado em um timbre mais alto no século XXI. Essa configuração social seria responsável por regular e vigiar a existência humana, mantendo as atividades dos indivíduos sob regimes de controle e de poder. Deste modo, o sujeito social teria suas vontades controladas pelos mecanismos de sistema e controle da sociedade. Para Han, esse conceito de sociedade foi substituído pelo conceito que ele denomina como sendo “sociedade do desempenho”, onde os sujeitos não precisam ser pressionados pela sociedade para produzir, eles mesmos acabam se explorando, numa alternativa mais cômoda e eficaz para o capitalismo manter-se na sociedade.

Nessa ideia, como a produção literária acompanha os processos de metamorfose de uma sociedade, visto que, um indivíduo, sendo membro de uma sociedade ecoa nem mais nem menos do que suas pró-

prias vivências, algumas narrativas têm tentado caminhar numa síntese desse mal-estar coletivo. Alguns exemplos estridentes são as obras de escritores como Kafka, Albert Camus, Dostoievski, Tolstói e José Saramago numa atmosfera contemporânea. Entretanto, esse sintoma, quando direcionado para a literatura de autoria feminina, desenvolve contornos particularmente notórios.

Por exemplo, *A redoma de vidro* de Sylvia Plath, mostra a ascensão da depressão em uma jovem de pouco mais de 20 anos que se vê sufocada mediante as expectativas de futuro que tem para si mesma, seja pelas pressões sociais de construção de carreira, como seu desenvolvimento de uma vida sexual, de modo que essas angústias lhe consumam de tal maneira, que a personagem tenta suicídio e acaba internada em uma clínica psiquiátrica.

Em *Mrs. Dalloway* de Virgínia Woolf temos um romance com dois focos narrativos, um em Clarissa que dá o nome a obra e outro em Septimus, onde cada personagem tem um apego a um momento evidente de seu passado. Para Clarissa, esse apego reside na sua juventude, quando era o centro das atrações masculinas e para Septimus é seu período enquanto soldado da primeira guerra mundial. A obra o tempo todo flerta entre presente e passado mostrando que, mesmo para aqueles em que a vida já “está encaminhada”, a sensação de instabilidade e de pensar no que poderia ter sido faz da angústia permanente.

Outros exemplos são a poesia melancólica de Emily Dickson, o soturno romance *O Morro dos ventos Uivantes* de Charlotte Brontë, a literatura intimista de Clarice Lispector. Mulheres que durante o passar dos séculos, representaram a angústia, a melancolia e a solidão humana, como se fosse um presságio do que viria a ser o mundo, na mudança que veríamos materializada no mundo pós-guerra.

David Harvey, em sua obra *A Condição Pós-Moderna* (2006), argumenta que, no pós-guerra, tivemos uma crise mediante a superacumulação capitalista, onde houve um fim do equilíbrio das relações de produção e de consumo, gerando fenômeno da superacumulação, que desvalorizou os produtos e o trabalho. Para reverter a situação, alter-

nativa encontrada foi uma mudança no *locus* temporal da sociedade, onde passaram a absorver antecedentes econômicos acumulados, numa política de investimento a longo prazo. Essa mudança no conceito de investimento, propagou um espírito de competição entre as empresas, que passaram investir no tempo de giro, para lucrar com excedentes, que geraram uma sobrecarga de trabalho nos proletários e um massacre dos países que se desenvolveram de modo menos favorável nas competições do cenário internacional.

Han, em *Sociedade do Cansaço* (2015), menciona que essa mudança fez com que o conceito de produtividade entrasse em voga na sociedade, ele nada mais é do que o responsável por trocar a disciplina pelo desempenho, frisando que a sociedade se pauta na negatividade da proibição. Assim, o conceito positivo de poder se torna mais frutífero do que a negatividade do dever, ou seja, é muito mais produtivo que um trabalhador acredite que seu trabalho lhe é benéfico e que o fará alcançar seus objetivos, do que o fazer acreditar que existe uma realidade que nunca será alcançada por uma pessoa de sua condição, afinal, um sujeito que trabalha mais e melhor para conquistar seus méritos do que um sujeito descrente que seu trabalho vai lhe ajudar a melhorar de vida.

Essa seria, portanto, a mudança crucial entre capitalismo moderno e pós-moderno, o fato de a crise da superacumulação ter impulsionado o capitalismo a se reinventar para continuar existindo, tendo que modificar o *modus operandi* da sociedade, para que o foco estivesse não mais na sociedade em si e sim, em tornar os indivíduos cada vez mais individuais e solitários.

Don Slater em sua obra *Cultura do Consumo & Modernidade* (2001) pontua que, os conceitos modernos de individualismo, baseados em práticas modernas do mercado de troca, varreram a possibilidade de um status fixo. O termo status passou a ser subvertido para contato, tornando a mobilidade social mais fácil e momentânea. A identidade social, deste modo, passou a ser construída pelos indivíduos, pelo fato de seu status, por não ser mais fixo, passar a ser medido apenas pelo poder compra de cada um, os definindo como consumidores.

O consumidor, deste modo, é visto como esquizoide pelo pensamento moderno, por um lado é um escravo irracional de seus desejos materialistas que, exercendo seu livre arbítrio em excesso, rompe com a premissa de que exista uma liberdade racional nessas sociedades. Por outro lado, torna-se um herói da burguesia, por estabelecer um vínculo entre o ganho material, o progresso técnico e a liberdade individual, através da busca da realização do interesse individual.

Racional ou irracional, soberano ou manipulado, autônomo ou determinado, de alguma forma, ativo ou passivo, criativo ou conformista, indivíduo ou massa, sujeito ou objeto — são essas as dicotomias através das quais o consumidor vem sendo visto desde os primórdios da modernidade.
(SLATER, 2001, p. 40)

Na maior parte das culturas a necessidade insaciável de desejos revela uma patologia moral e social, mas na cultura do consumo a necessidade torna-se ilimitada. O desejo constante e a produção dos desejos são essenciais para o progresso socioeconômico dessa cultura, afinal, a cultura de consumo é a cultura capitalista. Zigmunt Bauman em sua obra *Vidas para o consumo* (2008) comenta que o consumismo seria uma espécie de arranjo social resultante de uma reciclagem de vontades, desejos, anseios dos indivíduos que são permanentes e tornaram-se a principal força propulsora e operativa da sociedade, que alimenta a reprodução sistêmica, a integração e a estratificação social, além da direta interferência na formação dos indivíduos e em seus processos de identificação

O “consumismo” chega quando o consumo assume o papel chave que na sociedade de produtores era exercido pelo trabalho. Como insiste Mary Douglas, “a menos que saibamos por que as pessoas precisam de bens de luxo [ou seja, bens que

excedem as necessidades de sobrevivência] e como os utilizam, não estaremos nem perto de considerar com seriedade os problemas da desigualdade”. (BAUMAN, 2008, p. 34)

Em seu artigo *Do blasé à apatia dos sentidos: uma reflexão sobre o potencial autoritário da personalidade urbana* (2016), Lucas Trindade da Silva e Bruno Ricardo Vasconcelos, apoiados nas teorias de George Simmel, comentam que por meio de sua preponderância incontestável em meio a consolidação da sociedade do consumo, o dinheiro tornou-se o Deus da época moderna.

No texto de 1896, *O Dinheiro na Cultura Moderna* (anterior mesmo à *Filosofia do Dinheiro*, de 1900), Simmel (1998) nos fala da “arrogância blasé [das] classes que têm dinheiro” como “somente um reflexo psicológico” do processo mais amplo de “subordinação crescente dos valores qualitativos pelos valores quantitativos”, o que faz com que o indivíduo não reaja “às diferenças e propriedades específicas dos objetos com uma graduação correspondente da sensação, mas sim senti-las de maneira nivelada e, por isso, com uma coloração abafada sem amplitudes significantes de contrastes” (SILVA & VASCONCELOS, 2016, p. 96)

Apoiados em Simmel, os autores comentam que, existe uma digressão que ecoa sobre os efeitos do desenvolvimento do valor monetário no capitalismo, que explicita a constituição de indivíduo denominado como blasé, tomado pela impessoalidade, um predomínio da racionalidade e da objetividade em detrimento à subjetividade, que suprime valores emocionais em público como modo de adensar seu caráter egóico e seu desinteresse pela realidade de seus semelhantes, em suma um indivíduo mergulhado em sua particularidade cosmopolita, em suas

insatisfações e na alienação acerca de suas origens e relações da vida pública e social. O ser atual se reduz a essa figura fria e apática, como pontua Richard Sennet em sua obra *O Declínio do Homem Público: Nas tiranias da intimidade* (1988)

O mito hoje predominante é que os males da sociedade podem ser todos entendidos como males da impessoalidade, da alienação e da frieza. A soma desses três constitui uma ideologia da intimidade: relacionamentos sociais de qualquer tipo são reais, críveis e autênticos, quanto mais próximos estiverem das preocupações psicológicas de cada pessoa (SENNET, 1988, p. 317)

Esses indivíduos, portados de seu egoísmo são, também, os líderes dessa economia social que destrói a si mesma, que, cientes de seus próprios problemas passaram a desenvolver a solução para eles, para aquilo que a mente sozinha não pudesse dar conta, fazendo com que o consumismo cotidiano atingisse até mesmo, as vias farmacêuticas. A necessidade de alienamento da própria realidade tomou uma proporção tão gigantesca que os indivíduos viram necessidade de recorrer a usos externos de alienação como medicações.

Do mal-estar como estética contemporânea

É mediante esse cenário que nasce nosso objeto de análise *Meu ano de descanso e relaxamento*, de Ottessa Moshfegh que, de uma maneira inigualável, incorpora todo sentimento aqui cartografado sobre as mutações dos indivíduos nos últimos séculos. Com uma protagonista que loira, magra, de classe média alta, fútil e de caráter questionável, temos uma história narrada da perspectiva de um indivíduo que reflete todos os ecos das últimas transformações de personalidade dos indivíduos, pois entra no padrão de beleza exigido pela sociedade e se localiza em posição econômica confortável, mas, mesmo assim, é uma portadora

de depressão, que decide por vivenciar o luto da perda de seus pais dormindo por um ano com o auxílio de psicotrópicos.

Mediante a leitura do texto, é possível perceber que a busca da protagonista da narrativa é uma busca de si para si mesma, de modo que, por não conseguir lidar com todos os seus sentimentos carregados por anos em sua vida, que culminam de forma agressiva com a morte de seus pais, decide se alienar dessa realidade por meio do sono. Temos isso explicitado pela narrativa de várias formas, uma delas é o fato de essa história ser centrada na percepção dela de si mesma e do mundo em que vive, principalmente por suas tentativas de perceber como lidar com sua realidade mediante se ver em um estado de depressão incontornável. Ela desenha sua visão de mundo categorizando-se enquanto uma pessoa emocionalmente indisponível em suas relações particulares, reflexos de uma infância vivenciada com a mesma situação dos pais para com ela. Tanto que, quando ambos os pais falecem, sua resposta ao ato é a recusa emocional, uma ontologia de insensibilidade, pois sua experiência de emoções negativas leva à equação delas com todo o espectro de possibilidades emocionais. A perda da mãe e do pai leva essa associação ao ápice e a leva ao sono assistido por drogas.

Essa era a beleza do sono — a realidade parecia ter se descolado e surgia na minha mente de modo tão fortuito quanto um filme ou um sonho. Era fácil ignorar o que não me dizia respeito. Funcionários do metrô entraram em greve. Um furacão passou e foi embora. Nada disso importava. Extraterrestres poderiam ter invadido a Terra, gafanhotos poderiam ter infestado o planeta e eu teria ficado sabendo, mas não teria me preocupado. (MOSHFEGH, 2018, p. 10)

A personagem usa dos psicotrópicos como refúgio para a realidade como se o sono fosse capaz de livrá-la de lidar com todas as inconveniências diárias, com seu sentimento patológico de negação da vida e

com sua não vontade de existência. Toda ansiedade envolta em lidar com a perda e com o luto, com as preocupações diárias, causaram-lhe uma impotência mediante a tudo e por isso ela recorre a alternativa de abusar de psicotrópicos. De início não era exatamente o plano passar um ano todo dormindo, mas, conforme a personagem percebia que apenas o entorpecimento diário de suas emoções ainda lhe fazia ter que exercer suas obrigações, conviver com pessoas, ela percebe que o sono seria a alternativa mais adequada, pois evitaria todas as outras coisas.

Não consigo reconhecer nada que justifique minha decisão de hibernar. No começo, eu só queria uns tranquilizantes para abafar meus pensamentos e juízos, já que o bombardeio constante tornava difícil a tarefa de não odiar a tudo e a todos. Achava que a vida seria mais tolerável se meu cérebro demorasse um pouco mais para condenar o mundo ao meu redor. (MOSHFEGH, 2018, p. 21)

Por muitas vezes, durante a leitura do texto, nós, leitores, somos levados a nos questionar o como a personagem pode lidar com tudo de uma forma tão egoísta e apática ou o como pode vislumbrar o mundo de uma forma tão fria? Pelo fato de, em certos momentos, essa personalidade parecer-lhe inerente, mas, na verdade suas emoções estavam sendo camufladas pelos remédios que ela consumia em excesso. A decisão desse bloqueio vem após uma sucessão de três mortes em sua vida: a perda de seus pais e de uma amiga e, duas das figuras, sendo elas, justamente, as mulheres, se vão por meio de problemas com psicotrópicos; sua mãe tem uma overdose por misturar remédios com álcool e sua amiga de infância por uma mistura de remédios. Podemos perceber que, inerentemente, o remédio é aquilo que a mais aproxima da morte e dos traumas, ao mesmo tempo que é aquilo que consegue manter sua mente distante do pensamento das duas coisas.

Meu pai foi comido vivo pelo câncer. Vi minha mãe no hospital cheia de tubos, com morte cerebral. Perdi uma amiga de infância para uma insuficiência hepática depois que ela tomou paracetamol com Naldecon no ensino médio. A vida é frágil e fugaz e toda cautela é pouco, claro, mas eu estava disposta a correr risco de vida em nome do sonho de dormir o dia todo e me tornar uma pessoa completamente nova. E supus ser inteligente o bastante para saber de antemão se os remédios me matariam. Eu começaria a ter pesadelos premonitórios antes que isso acontecesse, antes que meu coração parasse ou meu cérebro explodisse ou que eu tivesse uma hemorragia ou me jogasse da janela do meu apartamento, no sétimo andar. Estava confiante de que tudo daria certo desde que eu pudesse dormir o dia todo. (MOSHFEGH, 2018, p. 28–29)

Essa exposição é forte pois coloca em jogo a crítica de Moshfegh para com a ascensão do abuso dos psicotrópicos nos Estados Unidos e para com a irresponsabilidade médica, que facilita o acesso exacerbados das pessoas aos medicamentos pelo simples fato de eles serem uma grande fonte de renda. Moshfegh escancara isso por meio da construção de uma psiquiatra que aparenta ter um código de ética extremamente volátil, por dar infinitos remédios sem avaliar de forma concreta o caso.

“Vou te dar um saquinho de papel pra ficar mais discreto”, disse. “Compre o lítio e o Haldol primeiro. É bom já começar seu caso fazendo barulho. Mais tarde, se precisarmos experimentar algo mais excêntrico, seu plano de saúde não se surpreenderá.” (MOSHFEGH, 2018, p. 27)

Pelos próprios encontros da personagem com a médica temos a situação exposta, a médica dizendo que se precisar lhe daria mais remédios, e quando lhe entrega eles, entrega em um saco que os camufla pelos conflitos que eles poderiam causar se vistos em públicos mediante seu caráter perigoso e socialmente não aceito, ou até mesmo pelas quantidades de caixas que eram fornecidas.

Então passei a comprar coisas como Neuroproxin, Maxifenfen, Valdignore e Silencior e incluí na minha dieta aqui e ali, mas basicamente eu tomava doses elevadas de sonífero complementada por um Seconal ou Nembutal quando estava irritada, Valiums ou Psicosedins quando suspeitava estar triste, e Neurontin ou Notec ou Buspirona quando suspeitava me sentir só. (...) Em poucas semanas acumulei uma impressionante biblioteca de psicofármacos. Cada caixinha trazia o símbolo de um olho sonolento e a caveira com os ossos cruzados. “Em caso de gravidez, descontinue a medicação.” “O comprimido deve ser ingerido acompanhado de leite ou outro alimento.” “Guarde em local seco.” “Pode causar sonolência.” “Pode causar tontura.” “Não tome aspirina enquanto fizer uso desta medicação.” “Não moa os comprimidos.” “Não mastigue os comprimidos.” Qualquer pessoa normal teria se preocupado com a saúde sob o efeito dessas drogas. Eu não era de todo ingênua acerca dos riscos potenciais. (MOSHFEGH, 2018, p.28–29)

O que parece ser uma loucura ficcional da personagem, mediante ao exagero, se prova materializável na vida real. Em seu artigo *Melancolia: da Antiguidade à Modernidade. Uma breve análise histórica* (2009), Carlos José da Silva Santa Clara comenta que o medicar o mal-estar tornou-se uma espécie de palavra de ordem, que a acabou persuadindo um

grande número de pessoas a tornarem-se adeptas de remédios e drogas de rápida resolução de conflitos psíquicos, comportamentais e biológicos, o que para Freud era um “amortecedor de preocupações”, hoje são drogas que prometem uma felicidade ilusória para os deprimidos, normalizando comportamentos e eliminando angústia e pela necessidade de identificar a ação dos medicamentos em regiões específicas do cérebro e para determinar princípios ativos para tratar das enfermidades, a indústria farmacêutica passou dominar esse mercado.

Apoiando em Pelegrini, Santa Clara comenta que, o sonho utópico da criação de um medicamento que resolva todos os problemas pessoais dos sujeitos, como instabilidade afetiva, tristeza, depressão, insônia, problemas de relacionamento, falta de apetite, medo de sair de casa, ansiedade, entre outras coisas, é o que acaba por alimentar a esperança de que um dia se possa viver livre de todos males da raça humana por meio exclusivo de medicamentos, em suma, o sujeito deseja se ver destituído de carregar a responsabilidade de sua própria existência.

Podemos complementar que, em meio a atraente possibilidade de viver sem rédeas, em um mundo onde todos os desejos são saciados, o poder de não necessitar o mínimo controle de suas próprias faculdades torna-se atraente para o indivíduo que em meio a tantas possibilidades, se vê vazio de chances. A ascendência dessas patologias são, nada mais, nada menos que o reflexo do paradoxo desse mundo, em que os sujeitos, em meio a necessidade de deter o controle de tudo, não detém o controle de nada, nem de si mesmos.

No caso da personagem de Moshfegh essas patologias atravessam muito mais do que apenas seus sentimentos sobre o cotidiano, mas suas vivências pessoais e seu crescimento ao lado de problemas que contemplam o abuso de psicotrópicos como pudemos ver. Entretanto sua relação com a sua mãe, já anterior a sua morte, em sua infância, já entregam muito de seu possível intuito com a hibernação. Ao longo da narrativa nos deparamos com relatos da infância da personagem que nos permitem observar que sua relação com o sono como dispositivo de alienação foi construída ainda em sua infância, pelo fato de seus pais

não lidarem bem e sua mãe ser alcoólatra e viciada em psicotrópicos e inclusive, ter falecido disso, uma overdose mediante ao excesso de combinações entre os dois.

Nós nos dávamos melhor dormindo. Quando eu estava no terceiro ano, minha mãe passou a deixar que eu dormisse na cama dela por causa de um conflito não declarado com meu pai. Dizia que era mais fácil me acordar de manhã sem ter que levantar e atravessar o corredor. Naquele ano, tive trinta e sete atrasos e vinte e quatro faltas. Foram trinta e sete vezes que minha mãe e eu acordamos juntas, com os olhos turvos e exaustas, tentamos nos levantar e, em seguida, voltamos para a cama e adormecemos enquanto desenhos animados reluziam na pequena televisão do seu criado-mudo. Nós acordávamos algumas horas depois — a cortina fechada, travesseiros extras atirados no áspero tapete bege —, nos vestíamos nesse estado de atordoamento e embarcávamos no carro. Lembro de vê-la usar uma das mãos para manter o olho aberto enquanto dirigia com a outra. Já me perguntei muitas vezes o que ela estava tomando naquele ano, e se estava me dando alguma coisa. Foram vinte e quatro vezes que ignoramos o alarme, acordamos às vezes ao meio-dia e simplesmente desistimos da ideia de ir à escola. Eu passava o dia comendo sucrilhos e assistindo TV. Minha mãe fumava, falava ao telefone, se escondia da empregada, contrabandeava uma garrafa de vinho para o banheiro da suíte, preparava um banho de banheira e lia Danielle Steel ou Casa & Jardim. (MOSHFEGH, 2018, p. 44-45)

Por meio do relato conseguimos, talvez, sublimar a situação para o fato de o sono e os psicotrópicos serem o ponto de conexão entre a protagonista e sua mãe, sua lembrança mais vívida. Esse relato é extremamente estratégico na narrativa, por meio dele conseguimos ter um ponto dialético na personagem, pelo sonho ela tem corporificação mais forte do luto por ser aquilo que mais a remete de seus momentos íntimos com sua mãe e ao mesmo tempo é aquilo que atenua sua dor existencial, que faz om que ela não precise vivenciar esses processos. Como se, por sua hibernação ela pudesse viver e não viver o luto, simultaneamente.

Enfim fazia algo que de fato importava. O sono parecia produtivo. Algo estava sendo resolvido. No fundo do coração, eu sabia — talvez essa fosse a única coisa que meu coração sabia naquela época — que assim que eu tivesse dormido o suficiente ficaria bem. Eu me renovaria, renasceria. Seria uma pessoa totalmente nova, cada uma das minhas células se regeneraria a tal ponto que as antigas pareceriam memórias distantes encober-tas pela névoa. Minha vida passada seria apenas um sonho e eu poderia começar de novo sem arrependimentos, amparada pela felicidade e pela serenidade que teria acumulado em meu ano de descanso e relaxamento. (MOSHFEGH, 2018, p. 49)

Byung Chul Han em sua obra *Morte e Alteridade* (2020), apoiado em Lévinas, comenta que a morte de outro indivíduo na vida de um ser humano, traz uma carga de culpa, pois coloca morte face a com o indivíduo como se fosse sua porque, no final das contas, o outro se torna a morte e a morte se torna o outro:

A morte é o outro. O outro, porém, não é mais agora o portador da vontade hostil que violenta

a minha vontade. Antes, ele é o outro ameaçado, cuja mortalidade coincide inteiramente com a minha “responsabilidade”: “Eu sou responsável pelo outro na medida em que ele é mortal”. A morte é a morte do outro. Ela é a responsabilidade pelo outro: “A morte torna receptível para o rosto do outro”. A morte, que expressa desde sempre a “nudeza” do rosto do outro, me olha, me adverte de minha responsabilidade, ainda antes de eu me portar diante da minha própria morte. (HAN, 2020, p. 149)

O ato de compadecer-se do outro coloca o indivíduo em uma posição radical de entrar no lugar do outro, sobrevivendo como culpado, torna-se um morto, ainda que vivo. Por isso a ação da personagem de meu ano de descanso e relaxamento é tão visceral, é como se a morte de sua mãe pela overdose de remédios e bebidas lhe causasse um retorno à infância onde ela sobreviveu ao lado da mãe com esse vício, onde estabeleceu seu contato mais íntimo com ela pelo sono, e numa espécie de tentativa de não precisar suportar toda culpabilidade presente em seu luto, escolhe dormir por um ano, como uma morte não eterna, uma recusa momentânea da vida, uma tentativa de autoalienação

“Querida um tranquilizante, acho que é isso”, disse, com toda franqueza. “E alguma coisa que bloqueasse minha necessidade de companhia. Estou no meu limite”, falei. “Pra piorar, sou órfã. E provavelmente sofro de estresse pós-traumático. Minha mãe se matou.” (MOSHFEGH, 2018, p. 25)

Uma outra ação emblemática que alimenta essa reflexão, é o relacionamento da personagem com sua amiga Reva, que alimenta a competitividade feminina e destrona o feminismo na narrativa, mostrando um relacionamento egóico e conturbado entre ambas

O apartamento de Reva ficava no terceiro andar de um prédio sem elevador e cheirava a roupa de ginástica suada, batata frita, desinfetante e perfume Tommy Girl. Embora ela tivesse me dado uma cópia das chaves assim que se mudou, eu só tinha ido lá duas vezes em cinco anos. Ela preferia ir à minha casa. Acho que gostava de ser reconhecida pelo porteiro do meu prédio, subir naquele elevador chique com botões dourados e observar quanto eu desperdiçava todos aqueles luxos. Não sei qual era a de Reva. Eu não conseguia me livrar dela. Ela me adorava mas também me odiava. Via minha batalha contra a depressão como uma paródia cruel de sua própria desgraça. Eu havia escolhido minha solidão e falta de propósito, e ela, apesar de seu trabalho árduo, simplesmente fracassou em obter o que sempre quis — sem marido, sem filhos, sem uma carreira fabulosa. Por isso, quando comecei a dormir o tempo todo, acho que ela sentiu certa satisfação em me ver desmorronar e me tornar a preguiçosa inútil que esperava que eu estivesse me tornando. Não estava interessada em competir com ela, mas no começo eu me ressentia, então nós discutíamos. Imagino que ter uma irmã seja mais ou menos assim, uma pessoa que te ama o suficiente para apontar todas as suas falhas. Mesmo nos fins de semana, quando ficava até mais tarde, ela se recusava a dormir lá. Não que eu quisesse, mas ela sempre fazia uma cena, como se tivesse responsabilidades que eu jamais entenderia. (MOSHFEGH, 2018, p. 18)

Como podemos perceber Reva exerce um papel de ser a voz da consciência na vida personagem que deseja estar em um inconsciente

de sua existência. A vida que ela despreza e aniquila em seu “ano de descanso e relaxamento” é a vida que Reva sempre quis ter, a aparência, o status, a localização de seu apartamento, tudo isso, para Reva, era um sonho e, para ela, eram simplesmente coisas banais, desprezíveis. Reva representa o contraste social entre ambas, representa o valor da posição social na sociedade capitalista e, principalmente, ela é essencial na narrativa para mostrar que o fato de a protagonista estar no topo do sistema, com todos os privilégios que se tem direito, não a torna imediatamente feliz, pelo contrário, mesmo tendo todos os desejos do mundo material, ela ainda assim é um ser humano miseravelmente triste. Como Marshall Berman pontua por meio da metáfora do guarda-roupas, ela é a representação de um indivíduo que mesmo diante de um guarda-roupa cheio de roupas, se vê desnudo e sem ter o que vestir, ou seja, mesmo com todas as opções ainda se vê sem opções, porque sua lacuna vai além do material.

Portanto é interessante observar o como se constroem dialéticas na narrativa por meio das relações femininas que a personagem possui, primeiramente, com a relação do sono com a sua mãe, e depois com Reva, que escancara a insanidade de seus atos, a puxando para lidar com a realidade e não a se alienar dela

Eu ficava irritada e ao mesmo tempo aliviada quando Reva aparecia, como a gente fica quando alguém chega bem na hora que estamos nos suicidando. Não que eu estivesse me suicidando. Na verdade, era o oposto de um suicídio. Minha hibernação era uma medida de autopreservação. Eu achava que aquilo salvaria minha vida. (MOSHFEGH, 2018, p. 12)

Essa contraposição se consolida por completo quando, no final da narrativa, Reva também perde sua mãe, e num momento quase que inconsciente ela se encaminha ao velório, mesmo tendo afirmado para si mesma diversas vezes que não iria. Acaba indo dopada de remédios,

acorda no metrô no caminho, chega no momento e tem que lidar com toda a situação, mesmo não querendo. É como se mesmo na tentativa enorme de autoalienação do luto, as circunstâncias a levassem para esse lugar, mesmo quando ela não coordenava suas ações por completo, seu inconsciente a leva para presenciar o luto da amiga, luto que ela rejeita, assim como rejeita os desabafos que a amiga lhe faz sobre a saúde da mãe de uma maneira fria e cruel durante toda narrativa. Por isso existia um ódio imanente dela para com a figura de Reva, e uma necessidade de Reva de permanecer ao lado dela mesmo sendo desprezada, porque ambas tinham a vida pessoal refletida uma na outra, como se os próprios problemas se estampassem diante delas. Para Reva ela era tudo que ela desejava materialmente e para ela, Reva era a lucidez mediante tudo aquilo que ela desejava esquecer.

Após o velório da mãe da amiga, existe um distanciamento de ambas, pois para colocar a hibernação em prática, ela teve que remover os contatos, e pedir ajuda para um antigo relacionamento que obtivera, um pseudo artista da galeria onde trabalhava antes de ser demitida por dormir no trabalho. Ela usa desse homem e do fetiche dele em sua figura, deixando-o usar de sua hibernação para fazer ensaio fotográficos de seu processo, em troca dele monitorá-lo e vir, constantemente, alimentá-la, repor seus remédios e dar-lhe banhos, para que ela pudesse hibernar com facilidade e para que não morresse durante o processo.

No final das contas ela acaba conseguindo a hibernação por esse acordo com o artista e após acordar, sente-se, finalmente, pronta e revigorada para vida, numa ironia de um final feliz para a narrativa trágica. Entretanto, um plot final nos surpreende: após terminar sua hibernação, a personagem se questiona sobre Reva, diz que sabe que ela estava trabalhando no world trade center, em seguida, a narrativa se fecha com o seguinte parágrafo:

No dia 11 de setembro, saí para comprar uma televisão e um videocassete novos na Best Buy para poder gravar a cobertura dos aviões colidindo com as Torres Gêmeas. Trevor estava em lua de mel

em Barbados, soube mais tarde, mas Reva estava perdida. Reva já era. Naquele dia, assisti a fita várias vezes para me acalmar. E continuo assistindo em tardes solitárias ou em qualquer momento que duvido que a vida valha a pena ou quando preciso de coragem ou quando estou entediada. Cada vez que vejo aquela mulher pular do septuagésimo oitavo andar da Torre Norte — um sapato de salto deslizando e pairando sobre ela, o outro preso no pé como se fosse pequeno demais, a blusa aberta, o cabelo ao vento, membros rígidos conforme ela cai com um braço erguido, como se fosse mergulhar num lago de verão —, sou tomada pelo terror, não porque ela se pareça com Reva, e acho que de fato é ela, quase igual a ela, e não porque Reva e eu fôssemos amigas ou porque nunca mais a verei, mas porque ela é linda. Lá está ela, um ser humano, mergulhando no desconhecido, e ela está bastante acordada. (MOSHFEGH, 2018, p. 253)

Magistralmente, quem mergulha na morte é Reva, quem abraça o desconhecido de verdade não é a protagonista, a protagonista é jogada no luto mais uma vez, mas dessa vez ela já consegue vislumbrar, nele, a possibilidade da vida, já enxerga a amiga com mais empatia. Em apenas um parágrafo vemos que a pessoa que conhecemos durante a narrativa não é a mesma pessoa que nos entrega seu fim. A depressão e o luto tornam a personagem egoísta e autocentrada. No caso da narrativa, a amiga da protagonista representava tudo aquilo que ela não queria lidar, toda lucidez que ela desejava não obter, mas que precisava. Quando ela finalmente faz as pazes consigo mesma e com a vida, ela não pode mais se reencontrar com Reva, pois para além da morte de Reva em si, a pessoa que ela era enquanto foi amiga de Reva também não existia mais, ela era fruto da depressão, da melancolia, do abuso de remédios, dos traumas de infância e da vida adulta. Quando todos esses

problemas finalmente se dissolvem, tudo se dissolve com eles, inclusive as convivências da vida antiga e tudo se torna apenas uma lembrança ruim, em meio a vida desnuda e recomeçada.

Considerações finais

Em tese, meu ano de descanso e relaxamento, é um livro que ressignifica a depressão e melancolia, (des)romantizando esses aspectos, e, principalmente, usa do corpo feminino padrão para dar corpo ao lado narcísico desse arco psíquico. Ao colocar o luto e o egoísmo lado a lado, Ottessa Moshfegh, escancara toda pulsão de morte que o sobreviver no capitalismo pode exalar, com toda eficiência que só uma mulher, magra, loira, bela e desejada, que decide não viver por um ano pode causar: a personagem de meu ano de descanso e relaxamento tinha tudo para querer viver, mas ainda sim não foi suficiente, como nada é no sistema em que habitamos, que alimenta constantemente, o desejo dos indivíduos por mais até que eles sucumbam dentro de suas próprias ambições.

A narrativa de Moshfegh é um salto na curva das narrativas contemporâneas, incorpora, em si, todos os problemas da sociedade e faz de seu texto uma cartografia do mal estar dos indivíduos no capitalismo, fazendo todos os elementos da literatura dessa temática serem levados ao pé da letra em seu texto: o sarcasmo, o questionamento dos corpos femininos, os problemas com abuso de psicotrópicos, o luto, a depressão, as relações líquidas e a crítica do consumo e da hierarquia de classes na sociedade. Dessa salada de temáticas a autora faz uma das obras mais geniais e emblemáticas do mundo contemporâneo e prova, mais uma vez, a potência da literatura de autoria feminina na compreensão do todo de uma sociedade.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo*: a transformação das pessoas em mercadoria. Editora Schwarcz — Companhia das Letras, 2008.

OTTESSA MOSHFEGH E O SONO DOS (IN)JUSTOS

BERMAN, M. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DA SILVA, Lucas Trindade; VASCONCELOS, Bruno Ricardo. Do *blasé* à apatia dos sentidos: uma reflexão sobre o potencial autoritário da personalidade urbana. In: *Estudos de Sociologia*, v. 1, n. 22, p. 85–120.

HAN, Byung-Chul. *A sociedade do cansaço*. Tradução de Enio Paulo Giachinni. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

HAN, Byung-Chul. *Morte e alteridade*. Editora Vozes. Rio de Janeiro, 2020.

HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stella Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

MOSHFEGH, Ottessa. *Meu ano de descanso e relaxamento*. São Paulo: Todavia, 2018.

SANTA CLARA, Carlos José da Silva. Melancolia: da Antiguidade à Modernidade. Uma breve análise histórica. In: *Mental*, v. 7, n. 13, 2009.

SENNET, Richard. *O declínio do homem público: nas tiranias da intimidade*. Tradução de Lygia Araujo Watanabe. Companhia das letras. São Paulo, 1988.

SLATER, Don. *Cultura do consumo & modernidade*. NBL Editora, 2001.

Pablo Silva Pimentel

18 “Chega a hora do lulopetismo¹...”: narrativas editoriais de *O Globo* e *Estadão* no período da primeira grande manifestação pelo impeachment de Dilma (2015)

Resumo: Durante a crise do lulismo, jornais de circulação nacional investiram no engendramento de narrativas que denominavam os governos petistas com o termo “lulopetismo”, associando o projeto político capitaneado pelo ex-presidente Lula a um projeto autoritário e corrupto de poder. Contribuindo para o estudo dessa temática, este trabalho tem por objetivo analisar as narrativas em torno do projeto político do Partido dos Trabalhadores elaboradas pelos editoriais jornalísticos de *O Globo* e *O Estado de S. Paulo* durante o mês de março de 2015, período em que foi realizada a primeira grande manifestação pelo impeachment de Dilma Rousseff. Como referencial teórico-meto-

¹Parte do título de editorial publicado pelo jornal *O Globo* na semana da primeira grande manifestação contra Dilma Rousseff, em março de 2015.

dológico, converso com autores que tensionam a relação entre narrativa e discurso, jornalismo e história. Em específico, o trabalho dialoga com o círculo hermenêutico da narrativa de Paul Ricœur, o conceito de operação midiográfica de Sônia Meneses e os elementos da análise crítica da narrativa jornalística de Luiz Gonzaga Motta.

Palavras-chave: lulopetismo, narrativa jornalística, O Globo, Estado de S. Paulo.

Introdução

Os processos políticos da última década foram engendrados sob uma intensa disputa de narrativas, sentidos e significados. As jornadas de junho de 2013, as manifestações e a derrubada da presidenta Dilma Rousseff, o encarceramento do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva são eventos de uma crise que foi representada por cineastas, dramaturgos e jornalistas². Jacques Rancière (2005, p. 58) possui uma máxima que representa o processo de feitura da realidade através de recursos linguísticos: “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”. As narrativas elaboradas pelo discurso jornalístico são fundamentais nessa construção do real ao mobilizar a linguagem. Nesse sentido, as narrativas jornalísticas passam a integrar o próprio sentido do acontecimento.

No momento crítico do processo de impeachment contra Dilma Rousseff, um editorial de *O Globo* trazia se seguintes palavras:

[...] o PT [assume] de forma escancarada o aparelhamento do Estado, para colocá-lo a serviço de um projeto de poder nada democrático e republicano. [...] Afinal a verdadeira face do projeto lulopetista nunca esteve oculta [...] Várias iniciativas, desde o primeiro governo Lula, expuseram

²É possível lembrar aqui, por exemplo, produções como *Democracia em Vertigem*, de Petra Costa; *O Processo de Maria Augusta Ramos*; e *Excelentíssimos*, de Douglas Duarte.

“CHEGA A HORA DO LULOPETISMO”

o real sentido do projeto lulopetista. [...] Importa entender, de uma vez por todas, que este é um projeto que pretende instalar no Brasil um regime bolivariano. Não conseguiu, nem conseguirá (PT CONFIRMA APARELHAR EM NOME DO ‘PROJETO’, *O Globo*, 21/05/2016, p. 18).

Numa primeira leitura, é de causar espécie a forma como são produzidos esses enunciados num indubitável furor antipetista. Quais seriam as possíveis intenções em engendrar a estapafúrdia ideia de que Lula pretendia instalar um regime bolivariano no país? Em “*Um projeto de poder por vias não democráticas*”: *O Globo e a narrativa do Lulopetismo*, Juliana Gagliardi realiza uma genealogia do uso do termo “lulopetismo” nos editoriais do jornal fluminense entre 2003 e 2016. A autora afirma que houve uma narrativa estratégica do jornal em interpretar o “lulopetismo” como um projeto autoritário de poder, a partir de categorias como fisiologismo, cooptação, aparelhamento, perpetuação no poder, corrupção e estatismo delirante.

Todavia, *O Globo* não foi o único jornal de relevância a construir, através do gênero editorial, essa representação narrativa sobre o projeto político do Partido dos Trabalhadores e suas lideranças. Azevedo (2016) sublinha que, além do jornal fluminense, o periódico *O Estado de S. Paulo* também utiliza o conceito “lulopetismo” para atribuir uma valoração negativa às ideias, projetos e ações dos atores políticos do Partido dos Trabalhadores. Um editorial publicado às vésperas do julgamento de Dilma no Senado demonstrava o enquadramento das ações dos cor-religionários de Lula, Dilma e PT promovido pela empresa jornalística.

O lulopetismo vai partir abertamente para a contestação da legitimidade dos poderes constituídos, renegando o sistema democrático que a duras penas vem sendo construído pelos brasileiros há mais de 30 anos, com base no argumento de que Dilma Rousseff é vítima — e, conseqüentemente,

também o Partido dos Trabalhadores — de uma violência cometida por “eles”, os inimigos do povo. [...] Estará desenvolvendo e afinando um discurso de vitimização do PT que será o argumento central da tentativa de ressurreição política do lulopetismo (O PT ABRE O JOGO, *O Estado de S. Paulo*, 26/08/2016, p. 3).

Como é possível depreender dessas ilustrações, as narrativas elaboradas pelos editoriais jornalísticos são essenciais para a compreensão de como as empresas do jornalismo comercial atuam politicamente, haja vista que no gênero editorial estão “as linhas mestras que marcam ideologicamente os conteúdos jornalísticos e fundamentam a atividade empresarial de uma publicação” (ARMAÑANZAS; NOCÍ, 1996, p. 171).

Há poucos trabalhos historiográficos que abordam a construção de narrativas políticas através, exclusivamente, do gênero editorial (CAPELATO; PRADO, 1980; CARVALHO, 2010; GUILHERME, 2021; NAPOLITANO, 2017). Considero que análises sobre a tessitura de narrativas jornalísticas a partir de textos editoriais podem auxiliar na compreensão de como os jornais atuaram politicamente enquanto agentes interessados em legitimar — ou mesmo desestabilizar — projetos e discursos políticos.

As empresas jornalísticas, aqui referidas, possuem um longo histórico de atuação política na convergência ou dissonância com os governos de ocasião em prol de seus interesses políticos e econômicos. Não tenho aqui o objetivo de realizar uma digressão pela história desses periódicos — já existem contribuições relevantes nessa empreitada³ — porém é importante ressaltar como pesquisadores tem

³Sobre a história do jornal *O Globo* realizei uma pesquisa bibliográfica sobre sua atuação política ao longo do século XX em uma seção da minha dissertação de mestrado, intitulada “*Não vai mesmo ter golpe*”: um estudo sobre os editoriais de *O Globo* nos impeachments de Fernando Collor (1992) e Dilma Rousseff (2016). Outro trabalho importante sobre a história de *O Globo* é a tese de doutorado de João Braga Arêas, *Batalhas de O Globo (1989 — 2002): O neoliberalismo em questão*. Sobre a história do *Estadão*, indico o clássico trabalho de Maria Helena Capelato e Maria Ligia Prado,

apontado para um alinhamento histórico dos jornais a uma agenda liberal-conservadora (CAPELATO, 1989).

O *Estadão*, comandado pela família Mesquita, norteou seus posicionamentos ao longo do século XX a partir de uma sinergia com setores do empresariado paulista, promovendo representações sobre os conflitos da arena política a partir do ideário e interesses desse segmento (GUILHERME, 2021). Já *O Globo*, propriedade da poderosa família Marinho, possui uma história de maior pragmatismo em relação ao Estado brasileiro, promovendo aproximações e distanciamentos de regimes e agentes políticos de acordo com seus interesses comerciais (GOLDSTEIN, 2018). Essa forma de lidar com o poder fez com que o periódico se tornasse o principal jornal do maior conglomerado de mídia do país. Nas últimas décadas, os posicionamentos editoriais dessas empresas, mesmo que estabeleçam suas próprias narrativas, tem convergido num consenso neoliberal para fazer oposição a governantes que destoem, ainda que moderadamente, dessa agenda econômica.

A partir desse quadro, realizo aqui uma análise sobre a forma como os jornais *O Globo* e *O Estado de S. Paulo* construíram as narrativas que identificavam nos governos Lula e Dilma e no Partido dos Trabalhadores um projeto chamado de “lulopetismo”. Neste trabalho específico, analiso as narrativas editoriais elaboradas em março de 2015 — uma época de aprofundamento da tensão política na qual ocorre a primeira grande manifestação pelo impeachment de Dilma.

Considero significativo compreender a abordagem editorial dessas empresas jornalísticas no período inicial do segundo mandato de Dilma. Este trabalho de remontagem das narrativas jornalísticas oposicionistas aos governos capitaneados pelo PT busca apontar para as disputas de agenda política e para as diversas possibilidades que ainda estavam sendo modeladas, à época, no embate discursivo.

O bravo matutino. Imprensa e ideologia: o jornal O Estado de S. Paulo e a tese de Cássio Augusto Guilherme, O jornal O Estado de S. Paulo no impeachment de 2016: Forjando o consenso contra o Lulismo (2011–2016).

Jornalismo, narrativas e a disputa simbólica

Nas sociedades contemporâneas, os jornais se situam num lugar significativo na difusão de discursos e de representações simbólicas do mundo social. Em *A História Cultural: entre práticas e representações*, Roger Chartier afirma que essas representações são determinadas pelos “interesses de grupo que as forjam. [...] As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas [...] que tendem a impor uma autoridade à custa de outros” (CHARTIER, 1990, p. 17).

A assertiva de Chartier conversa com os estudos de Luiz Gonzaga Motta (2005, p. 3) nos quais é reafirmado que “narrativas e narrações são formas de exercício de poder e de hegemonia nos distintos lugares e situações de comunicação”. A partir dessas proposições, considero que dentre as finalidades dos conflitos narrativos está a disputa por um poder simbólico “[...] de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo” (BOURDIEU, 1989, p. 14).

O diálogo com autores que pensaram esse processo de construção do “mundo” social é importante para montar um referencial robusto para análise das narrativas jornalísticas editoriais sobre o “lulopetismo”. O próprio Rancière propõe que

Os enunciados políticos e literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos de fazer e modos do dizer. Definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos (RANCIÈRE, 2005, p. 59).

Esse enunciados que se expressam pela linguagem e que são intrinsecamente políticos podem ser articulados e transmitidos pela

narrativa. Luiz Gonzaga Motta (2005, p. 2) afirma que “[...] os homens e mulheres vivem narrativamente o seu mundo, constroem temporalmente suas experiências”. Por isso é possível pensar na potencialidades das narrativas para o engendramento do real.

Nesse diálogo, é incontestado, ao meu ver, a importância da contribuição de Paul Ricœur, através de seus escritos em *Tempo e Narrativa*. O autor pensa a narrativa a partir da articulação de dois elementos fulcrais: o tempo e a intriga. Sobre o tempo, Ricœur afirma que ele “[...] torna-se tempo humano na medida em que está articulado de um modo narrativo, e que a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal” (RICŒUR, 2010, p. 93).

Quanto à intriga — ou *mythos* —, Ricœur (2010, p. 114–115) a relaciona ao agenciamento em sistema dos fatos, ou seja, uma operação que une “fatores tão heterogêneos como agentes, objetivos, meios, interações, circunstâncias, resultados inesperados [...]. [Incluindo] os incidentes dignos de piedade e atemorizantes, as peripécias, os reconhecimentos e os efeitos violentos”. O autor sustenta que é a intriga que faz a mediação da narrativa, conduzindo uma situação e seus personagens ao longo da trama. É a partir da composição da intriga que se realiza a mediação entre o mundo do narrador e mundo do leitor.

Ricœur defende que existiriam três fases do ato de narrar: o tempo prefigurado, o tempo configurado, e o tempo refigurado. Seria na segunda fase, segundo o filósofo, que a intriga seria utilizada, a partir de recursos linguísticos, para mediar a narrativa; o chamado “reino da ficção”. Pensando especificamente sobre as narrativas jornalísticas, a historiadora Sônia Meneses afirma que tais narrativas são historicizantes. A autora nomeia a operação dos jornais no engendramento de acontecimentos e de conteúdos históricos como uma “operação midiográfica”, ou seja, o jornalismo tem atuado na elaboração de “conhecimento histórico a partir de narrativas que operam com categorias temporais na fundação de sentidos. [...] Tais elementos são articulados em uma complexa operação cujo produto final é uma escrita da história elaborada pelos meios de comunicação” (MENESES, 2011, p. 23).

Meneses (2019, p. 65) afirma que “ao operar com categorias temporais de modo narrativo, essa intervenção estabelece, no momento dessas ocorrências, um conjunto de significados que agregam densidade aos acontecimentos”. Por isso, utilizando as palavras de Reinaldo Lohn (2019, p. 11), as narrativas engendradas pelo jornalismo são também “estruturadoras do tempo histórico”.

A partir da discussão teórica sobre as narrativas jornalísticas, alguns passos metodológicos precisam ser observados ao analisá-las. Em primeiro lugar, é fundamental identificar o que Luiz Motta chama de serialidade temática, conectando partes ou episódios, analisando o encadeamento narrativo para compreender a síntese do tema da narrativa. Dentro do referencial teórico de Ricœur (2010, p. 114), é a intriga que tem a potencialidade de fazer essa síntese, “uma história [que] tem de ser mais que uma enumeração de acontecimentos em uma ordem serial”. Para o autor, a intriga organiza os episódios numa “totalidade inteligível, de modo tal que que possa sempre perguntar qual é o ‘tema’ da história”. É desse arranjo configurante que uma história pode ser acompanhada. Desta forma, o pesquisador deve realizar uma leitura atenta para identificação da trama, do “universal” ou a “chave de ouro” da narrativa.

A partir disso, é importante identificar as singularidades e a distinção na forma como os dois jornais desenrolaram suas narrativas. Por mais que *O Globo* e *o Estadão* utilizem do mesmo termo para representar o projeto político de Lula e correligionários (“lulopetismo”), é preciso estar atento para as diferenças das narrativas formuladas, haja vista que, segundo Muniz Sodré (2009, p. 14),

Cada jornal [...] desenvolve estratégias de distinção, presumidamente capazes de lhe outorgar uma identidade discursiva ou editorial, tida como necessária para inculcar no público leitor a sua especificidade comercial. Essa identidade, que se constrói no interior da atmosfera de relacionamento entre o jornal e seu público, permite uma

diferenciação frente a outros modos jornalísticos de enunciar os fatos cotidianos e, evidentemente, dá margem ao aparecimento de posições diferenciais — pontos de vista, doutrinas, preferências políticas, etc. —, que poderemos chamar de “ideológicas”.

Em um segundo passo, é preciso analisar a atribuição dos papéis aos personagens da narrativa. É nesse momento que a intriga compartilha com o leitor as características que compõe os personagens principais da trama, seus protagonistas e antagonistas (MOTTA, 2005). Nesse processo, o leitor entra em contato com as pressuposições éticas do narrador sobre a “nobreza” e a “vilania”, o bem e o mal. Ricœur (2010, p. 104) assevera que toda ação gera “por menor que seja, aprovação ou reprovação, em função de uma hierarquia de valores que tem como polos a bondade e a maldade”.

Por último, é importante que o analista da narrativa consiga discernir quais são as estratégias textuais que o discurso jornalístico mobiliza para provocar o “efeito de real” através de recursos narrativos. Motta sustenta que os jornalistas sabem como utilizar do discurso narrativo para causar efeitos de sentido, uma vez que as narrativas engendradas pelo jornalismo “geram nos leitores inúmeros efeitos de sentido emocionais [e] remetem os receptores a estados de espírito catárticos [...] [promovendo] a identificação do leitor com o narrado” (MOTTA, 2005, p. 11).

Nesse sentido, o autor sentencia que é possível compreender, ao estudar as narrativas jornalísticas, o “uso intencional de recursos lingüísticos e extralingüísticos na comunicação jornalística para produzir efeitos. [...] Quem narra tem sempre algum propósito ao narrar: nenhuma narrativa é ingênua, muito menos a narrativa jornalística” (MOTTA, 2005, p. 9).

A partir desses passos metodológicos, podemos caminhar no trabalho de remontagem da narrativa. Nesse processo, o pesquisador acaba por se apropriar da narrativa para compreender toda a condução da

intriga e quais foram as estratégias mais acionadas pelo narrador. Da mesma forma, não se pode negligenciar a problematização sobre os interesses políticos e econômicos do período, como defende a historiadora Tânia Regina de Luca (2005). Sônia Meneses (2019) sustenta que as empresas jornalísticas elaboram para si mesmas lugares de poder, uma vez que possuem a compreensão de que são mecanismos autorizados a falar, bem como interditar outras falas. Por isso, a análise das narrativas jornalísticas é fundamental para compreender o sujeito histórico e político que engendra esses mecanismos discursivos, auxiliando, assim, na identificação dos lugares de poder e o papel dos jornais ao elaborá-los.

Março de 2015: Chega a hora do “lulopetismo”

Os dias que antecederam a grande manifestação antipetista pelo impeachment de Dilma, ocorrida em 15 de março de 2015, foram alvo de uma profunda disputa de significados no gênero editorial do *Globo* e *Estadão*. Os episódios políticos do período foram conectados por uma intriga entretecida pelos editoriais das empresas jornalísticas com a intenção de produzir uma memória sobre o que seria, no processo ficcional dos jornais, o famigerado “lulopetismo”. Porém as narrativas tecidas nos editoriais do período se distinguem em relação aos aspectos ou características marcantes atribuídas ao que representam como um projeto de poder em decadência.

O Globo

Em *O Globo*, a narrativa vai sendo engendrada a partir da abordagem dos depoimentos e vazamentos de delações premiadas da operação Lava Jato. A evocação do termo “lulopetismo” pelo jornal é importante para a intriga no sentido de configurar o que seria o grande antagonista da narrativa. Por mais que Lula seja pensado como o fundador desse movimento político e Dilma como a presidente a representá-lo naquele momento, os atores políticos aparecem na trama menos relevantes do que o próprio “lulopetismo”. Na narrativa, o “lulopetismo” adquire características de um personagem que age, sente, recua, avança, reage.

“CHEGA A HORA DO LULOPETISMO”

Como ilustração, o jornal afirma que “o momento é delicado porque nunca o lulopetismo esteve tão acuado” (É PRIORITÁRIA A DEFESA DAS INSTITUIÇÕES, *O Globo*, 13/03/2015, p. 22); ou, em uma assertiva que parece atribuir ao projeto lulista as características de um mafioso pronto a calar possíveis testemunhas de seus crimes: “[...] a diretoria de Serviço, de [Renato] Duque, captaria dinheiro sujo exclusivamente para o PT. Não deve interessar ao lulopetismo que ele fale” (CHEGA A HORA DO LULOPETISMO NO PETROLÃO, *O Globo*, 18/03/2015, p. 18).

O *Globo* qualifica esse personagem/movimento como um projeto de poder corrompido e corruptor da política e das empresas investigadas na operação. Os editoriais já constroem e antecipam a narrativa da Lava Jato sobre o escândalo conhecido como “petrolão”. Não se trata apenas da corrupção na Petrobrás, mas como ele se liga a um projeto de governabilidade corrompida que teria o objetivo de se perpetuar no poder.

As delações premiadas que começam a ser divulgadas agora revelam detalhes de como o fisiologismo foi um dos alicerces do grande assalto à Petrobrás. [...] Portanto, o método do toma lá da cá, pelo qual Lula e Dilma estruturaram seus governos e base parlamentar, encontra-se na antessala da corrupção. Está a um passo da cobrança de propinas e outros ‘malfeitos’ (DELAÇÃO PREMIADA SERVE DE AULA DE FIOLOGISMO, *O Globo*, 11/03/2015, p. 14).

[...] o depoimento de Barusco serviu para demonstrar como o esquema de corrupção montado na maior estatal do país sob as bênçãos do lulopetismo, em sociedade com os aliados PMDB e PP, foi uma roubaheira em escala industrial. [...] o lulopetismo fica com a primazia de ter instituído o roubo sistemático (A CORRUPÇÃO EM ESCALA

“CHEGA A HORA DO LULOPETISMO”

INDUSTRIAL NA PETROBRAS, *O Globo*, 12/03/2015,
p. 14).

Identifico nessa abordagem a tentativa de associar os casos de corrupção a uma “natureza” do projeto político petista, como se fosse o *modus operandi* do próprio “lulopetismo” o exercício de uma governabilidade fundada no fisiologismo e na corrupção. Em outras palavras, a estratégia narrativa de *O Globo* acaba por criminalizar o movimento/projeto do PT bem como os governos de coalizão liderados pelo partido. A crítica política se confunde com denúncia criminal.

Quanto à atribuição dos papéis aos personagens da trama, a representação formulada sobre a presidenta Dilma é no mínimo curiosa. Se por um lado, a ex-presidenta é simbolizada como aliada de Lula e executora dos objetivos “lulopetistas” na manutenção de um modo de governar corrompido, por outro lado, a narrativa não crava a participação ativa dela em esquemas de corrupção e ainda faz apelos para que a então presidenta tome providências distintas do que o jornal entende ser as intenções do projeto de poder que ela representa.

Em editorial publicado no dia 11 de março, *O Globo* comenta, a partir da delação do doleiro Alberto Yousseff, uma substituição de ministros afiliados ao Partido Progressista. O delator afirmava que a razão para a mudança ministerial teria sido a falta de “generosidade” do ministro demissionário na distribuição de propinas dentro do partido. O jornal afirma que “não se sabe é se quem assinou a troca de ministros, a presidente Dilma, foi informado dos motivos da perda de apoio de Negromonte no PP” (DELAÇÃO PREMIADA SERVE DE AULA DE FISILOGISMO, *O Globo*, 11/03/2015, p. 14). Mais à frente, pretendo lançar algumas hipóteses sobre essa ambiguidade no tratamento editorial à Dilma Rousseff.

Ainda buscando compreender a atribuição de papéis nesse recorte da narrativa do jornal *O Globo*, a operação Lava Jato ocupa um lugar importante como protagonista da desestabilização do lulismo. As práticas e o modelo de combate à corrupção do grupo de procuradores e as decisões do, até então, juiz Sergio Moro são defendidas sem alguma

“CHEGA A HORA DO LULOPETISMO”

criticidade. Levanto a hipótese de que o jornal tenha apostado na operação percebendo uma janela de oportunidade para a inflamação de um discurso oposicionista que jogasse contra a parede o governo, revelando o que o periódico entendia como a “verdadeira face do lulopetismo”.

Graças a acordos de delação premiada, com presos aceitando a atenuação de penas em troca de denunciar outros envolvidos e detalhar como operava a rede de propinas, a Operação Lava-Jato ganhou um alcance que, afinal, revelou a real dimensão do maior caso de corrupção da História do país. [...] Além disso, registre-se que as delações foram acertadas sem que seus beneficiários tenham sofrido qualquer tipo de coação. Deu-se aos presos o direito, de resto não condenável, de negociar punições mais leves. Os acordos fechados com os envolvidos na rede de corrupção lulopetista têm de ser sancionadas em juízo (LEGAL E EFICAZ, *O Globo*, 09/03/2015, p. 16).

[...] Para dar sustentação às denúncias, o MP tem rastreado pagamentos da Petrobras a empreiteiras — certamente em contratos superfaturados — que correspondem, logo em seguida, a doações dessas empresas a diretórios petistas. Uma transferência ilegal de dinheiro público para o partido, mas por via legal. Não há perspectiva de que melhore o tempo para os lulopetistas no petróleo (CHEGA A HORA DO LULOPETISMO NO PETROLÃO, *O Globo*, 18/03/2015, p. 18).

Neste último editorial, já após as manifestações do dia 15, *O Globo* chega até pressionar um ex-diretor da Petrobrás, Renato Duque, a realizar uma delação premiada para evitar a sua permanência na

prisão — prática criticada por juristas e atores políticos como forma de chantagem para obtenção da delação. É importante lembrar que, segundo a operação, Duque seria o operador dos interesses do Partido dos Trabalhadores na Petrobrás no intuito da arrecadação de fundos ao partido. Uma delação do dirigente da estatal poderia representar um movimento importante da Lava Jato contra os líderes petistas.

[O ex-diretor Renato Duque] terá de optar: aceita firmar acordo de delação premiada e poderá até ser beneficiado com prisão domiciliar, como o também ex-diretor da estatal Paulo Roberto Costa, ou mantém o silêncio e ficará em companhia de Nestor Cerveró, [...] hospedado na carceragem da Polícia Federal em Curitiba, em prisão preventiva (CHEGA A HORA DO LULOPETISMO NO PETROLÃO, *O Globo*, 18/03/2015, p. 18).

Desta forma, destaco o teor lavajatista da cobertura editorial de *O Globo* como carro-chefe do discurso e da disputa simbólica contra o lulismo. A simbiose entre a tese dos procuradores da operação e a narrativa lavajatista da empresa jornalística carioca sobre o significado do projeto político dos governos do PT é evidente. Como exemplo, avançando ao ano de 2016, a apresentação da primeira denúncia contra Lula pelos procuradores de Curitiba foi utilizada para lançar a mesma tese já comentada pelos editoriais do *Globo*. Entre falas como “Lula era o maestro de uma orquestra criminoso”, ou “Lula era o comandante máximo do esquema de corrupção investigado na Lava-Jato”, o ex-procurador Deltan Dallagnol afirmou que “em suma, Lula nomeou altos cargos da administração [...] para arrecadarem propina para partidos a fim de garantir uma governabilidade corrompida, a perpetuação criminoso do poder, e o enriquecimento ilícito”. Desta forma, considero que o jornal não só confunde crítica política com denúncia criminal, como também lança para fora dos marcos democráticos os governos capitaneados pelo Partido dos Trabalhadores.

Essa confusão, evidentemente, não é ocasional. A criminalização da montagem dos governos de coalizão comandados pelo PT investe na fórmula moralizante de que os interesses dos partidos aliados e os pressupostos “ideológicos” atrapalham a boa gestão dos recursos públicos que deveria ser, nessa visada, unicamente técnica. A utilização desse argumento visa não só desacreditar a arena política institucional em geral — que considero existir críticas razoáveis — mas, preferencialmente, demonizar governos de coalizão comandados por partidos de esquerda, apontando para supostos vícios que tal montagem da governabilidade adquiririam, como se a política devesse se render a técnica, esta vista como pura e objetiva. É evidente que tal lógica trata de um discurso de poder que estabelece a universalização da razão neoliberal. Em outras palavras, a promoção da “apolítica” para promover um projeto de rapinagem radicalmente político.

Com a aproximação das grandes manifestações de rua, o periódico antecipa os eventos elaborando e produzindo os sentidos dos acontecimentos antes mesmo de sua ocorrência. Duas manifestações estavam marcadas: na sexta, dia 13, protestos pela defesa do mandato de Dilma — porém com críticas às medidas de austeridade fiscal promovidas pelo governo; e dia 15, pelo impeachment da então presidenta, contra Lula e o PT. *O Globo* abordou essas manifestações afirmando que “de lado a lado, há radicalização. Se existem saudosos da ditadura militar [...], existe o fascismo vestido de vermelho de organizações como o MST e outras” (É PRIORITÁRIA A DEFESA DAS INSTITUIÇÕES, *O Globo*, 13/03/2015, p. 22). O jornal lança para os extremos as duas manifestações e se preocupa com a manutenção do funcionamento das instituições ainda que volte a focar numa natureza autoritária do “lulopetismo”.

...nunca o lulopetismo esteve tão acuado. [...] lulopetistas precisam se convencer da inviabilidade do projeto de se eternizar no poder por vias que não sejam as da democracia representativa. Não há espaço mais no Brasil para surtos de autoritarismos, não importa de que lado venham (É PRIORITÁRIA

“CHEGA A HORA DO LULOPETISMO”

A DEFESA DAS INSTITUIÇÕES, *O Globo*, 13/03/2015, p. 22).

É intrigante, nesse editorial, a forma como *O Globo* representa o projeto político do PT. Sentencia-se que os correligionários de Lula e Dilma possuem um objetivo autoritário e antidemocrático, mas, ao mesmo tempo, espera-se que sejam travados pelas instituições e até mesmo pelo próprio governo. É como se o “lulopetismo” fosse um mal enjaulado, cabendo a essas instâncias administrativas a contenção de suas práticas e teses.

Depois da ocorrência dos protestos, *O Globo* os insere na narrativa editorial no dia 17 de março. A citação abaixo traz o trecho mais significativo para a nossa trama.

Sexta, foi a vez do PT e aliados se mobilizarem em apoio à presidente, contra a proposta “golpista” do impeachment e, contraditoriamente, em repúdio ao ajuste fiscal da própria Dilma. No domingo, multidões convocadas por diversos movimentos, sem vinculações partidárias, passaram o dia, também pelo país afora, em protestos contra Dilma, PT e políticos corruptos. Serviu de resposta contundente aos atos governistas: apenas na Avenida Paulista, SP, e adjacências aglomerou-se 1 milhão de pessoas, algo comparável a alguns comícios históricos da campanha pela volta das eleições diretas, em 1984. Houve um ou outro excesso. No lado chapa-branca, o capo do MST, Joao Pedro Stédile, voltou a ameaçar com seu “exército”, termo usado pelo ex-presidente Lula. E, no domingo, desfilaram faixas com pedidos de golpe militar, algo inaceitável tão absurda e delirante quanto as ameaças de Stédile. [...] A desproporção entre a sexta vermelha e o domingo verde amarelo

“CHEGA A HORA DO LULOPETISMO”

forçou o governo a pensar. E não apenas pela maior adesão às manifestações de oposição, mas também pela qualidade delas: na sexta, quase exclusivamente militantes convocados pelas máquinas do partido, sindicatos, UNE e organizações ditas sociais. Havia até manifestantes pagos. E, no domingo, adesão espontânea. (GOVERNO PRECISA TER DISCURSO ÚNICO SOBRE PROTESTOS, *O Globo*, 17/03/2015, p. 18).

Mais uma vez, o jornal investe em atacar o que considera excessos das duas manifestações — inclusive posicionando falas de Lula num lugar de extremismo. Ainda assim, o editorial configura o que seria uma diferença de “qualidade” entre manifestantes dos dois protestos de rua. Enquanto que para *O Globo*, os manifestantes oposicionistas teriam aderido ao eventos de forma espontânea e sem interesses partidários, àqueles que foram às ruas defender o mandato de Dilma seriam “militantes da máquina do partido” e de “organizações ditas sociais”, desqualificando a manifestação ao afirmar até que haveria pessoas pagas. As representações sobre os movimentos sociais que possuem uma relação histórica com os partidos de esquerda são constantemente elaboradas de forma negativa, como se fossem movidos por interesses escusos e, ao mesmo tempo, por um “radicalismo ideológico” que divide a sociedade.

Mesmo deslegitimando os protestos de sexta e enaltecendo os de domingo como históricos, o jornal parece não embarcar ainda na derrubada de Dilma. *O Globo* clama, no final do editorial, para que o Executivo tenha uma comunicação melhor sobre os protestos e que esteja aberto ao diálogo. Ainda que critique as soluções propostas por Dilma, o editorial termina com um “a ver”, denotando estar num compasso de espera.

Minha hipótese é que o jornal ainda apostava no ajuste fiscal prometido pela equipe econômica do governo, política econômica essa defendida abertamente pelo periódico que pregava, naquele momento,

a ideia de que a razão para a crise econômica que se aprofundava era derivada da “gastança do Estado”. De acordo com seus interesses econômicos e ideológicos, a empresa jornalística do maior conglomerado midiático brasileiro fazia coro com outros atores das elites econômicas para que a conta da crise recaísse sob a forma de corte dos investimentos públicos.

Investir de forma aberta e escancarada no impeachment de Dilma, ainda no início de seu segundo mandato, poderia atrapalhar a articulação política necessária entre o Congresso e o governo para a efetivação das medidas de austeridade. Em prol dessa hipótese, editoriais do recorte temporal deste trabalho ainda defendem e cobram de Dilma o apoio necessário ao conjunto de medidas econômicas e o diálogo político para solucionar o impasse: “O mais importante é que Dilma passou a olhar para frente com uma visão distinta, apoiando o que precisa ser feito. Para o bem do país e não apenas do seu governo” (DILMA OLHA PARA FRENTE AO APOIAR AJUSTE NA ECONOMIA, *O Globo*, 18/03/2015, p. 18).

Fora o compromisso com o ajuste fiscal, *O Globo* utiliza o recurso da ironia ridicularizando outras propostas do governo para responder aos protestos, como num anúncio de um pacote anticorrupção que, para o jornal, contém “ingredientes requentados e alguma coisa nova, mas atrasada no combate aos ‘malfeitos’”. Entende-se a sofreguidão do Planalto em dar respostas às ruas. [...] O histórico dos governos do PT no ramo da melhora do arcabouço legal da repressão à corrupção não é brilhante” (A MELHOR REFORMA POLÍTICA É TÓPICA E NÃO SALVACIONISTA, *O Globo*, 19/03/2015, p. 20). Outra proposta governista foi o incentivo a uma reforma política. Ao criticar a proposta, o jornal volta a associar o PT a um grupo autoritário ao pretender convocar uma assembleia constituinte exclusiva para debater o tema. Para *O Globo*, tal proposta seria “um golpe, porque Constituinte só se elege em rupturas institucionais”. O jornal afirma que os “lulopetistas” teriam a ilusão de manipular a opinião pública como em regimes totalitários.

Estadão

No *Estado de S. Paulo*, a narrativa sobre o “lulopetismo” possui ênfases distintas em relação ao que foi engendrado no *Globo*. Se neste, o “lulopetismo” é compreendido como o personagem corrompido e corruptor da política nacional, no *Estadão* seria um movimento radical, virulento e antidemocrático. A sede de poder e o autoritarismo são características que o *Estadão* atribui acidamente ao movimento liderado por Lula e por seu partido. O jornal paulista afirmava, por exemplo que “tolerância, diálogo e respeito é tudo o que o PT jamais praticou em mais de 20 anos de oposição e 12 anos de governo. Muito menos convergência. O lulopetismo sempre tratou os adversários como inimigos a serem eliminados [...]” (É HORA DE CAIR NA REAL, *O Estado de S. Paulo*, 11/03/2015, p. A3).

A narrativa sobre o “lulopetismo” construída pelo *Estadão* possui um recurso narrativo muito elucidativo sobre suas intencionalidades. O “lulopetismo” aqui aparenta ser uma projeção mimética do corpo político de Lula, manifestando o que o jornal julga serem as vontades, ações e caráter do líder político. Em resumo, Lula é o grande antagonista da trama, mesmo que ele não participe ativamente dos episódios retratados pelos editoriais. A narrativa vai sendo conduzida através de uma composição da intriga que conecta as situações episódicas pela ação desse ator político por trás dos personagens, como se ele estivesse a manipular e movimentar peças como um enxadrista sedento por seu projeto de poder.

Lula nunca teve pudores de abandonar pelo caminho seus companheiros de viagem, quando isso foi necessário para a manutenção de seu projeto de poder. [...] Lula conduz o jogo para o terreno que lhe é favorável — o da confusão e da anarquia. A intenção é transformar o PT e as classes pobres que o partido diz defender em vítimas do ódio das tais “elites”[...] (CONFUSÃO É TUDO O QUE LULA QUER, *O Estado de S. Paulo*, 08/03/2015, p. A3).

Publicado no domingo anterior aos protestos, o editorial do *Estadão* do dia 8 de março já abordava a futura manifestação antipetista, demonstrando que o jornal já buscava disputar os sentidos e significados dos futuros episódios da democracia brasileira. Pensando a partir do conceito cunhado por Sônia Meneses, “operação midiográfica”, o jornal já manipulava as temporalidades buscando inscrever o evento na cena pública, antecipando os sentidos sobre a manifestação. Porém, mesmo que o *Estadão* eleja o “lulopetismo” como o grande inimigo antidemocrático a ser combatido, o jornal não apoia os protestos pelo impeachment de Dilma, classificando-os como “inoportunos” e até mesmo como uma saída de pessoas imbuídas de um indesejável radicalismo.

O efeito imediato das manifestações [...] será o acirramento dos ânimos e a radicalização. Tal atmosfera de instabilidade oferecerá àqueles que se sentem acuados pela crise a oportunidade de reagir de forma violenta, transformando em “golpistas” todos os que se opõem ao governo Dilma [...]. O ex-presidente Lula, por exemplo, já disse que açulará o “exército de Stédile — o chefe do MST — contra quem for às ruas pedir a saída de Dilma. [...] Quando Lula incita seus sabujos a atacar os opositores da presidente nas ruas, não é a Dilma que ele está defendendo, mas a si mesmo. [...] Nesse sentido, os movimentos que defendem o impeachment de Dilma servem aos propósitos do lulopetismo, pois jogam no tudo ou nada anunciado por Lula. Nascidos à margem dos inoperantes partidos de oposição, esses movimentos acreditam que só a radicalização nas ruas será capaz de remover os petistas no poder. Mas são amadores nesse perigoso mister. Conhecendo a força da militância do PT e de seus satélites nos

sindicatos e movimentos sociais, é possível imaginar a violência da reação a essa afoiteza. Pois essa é uma militância paga e profissional, pronta para a truculência (CONFUSÃO É TUDO O QUE LULA QUER, *O Estado de S. Paulo*, 08/03/2015, p. A3).

O *Estadão* adverte que as manifestações poderiam cair numa armadilha criada pelo suposto movimento virulento e antidemocrático liderado por Lula. Considero essa construção argumentativa intrigante porque ela se utiliza de seu próprio papel de “ficcional” a realidade para forjar uma suposta ameaça autoritária do “lulopetismo” e fazer disto uma razão para se posicionar contra o transbordamento da crise política para as ruas.

Em outro editorial, dias antes da manifestação, o *Estadão* afirmava que “apesar de haver setores radicais propondo a deposição legal da chefe do governo, está claro que a maior parte da oposição, na política e nas ruas, entende, sensatamente, que não é a hora de falar em impeachment” (É HORA DE CAIR NA REAL, *O Estado de S. Paulo*, 11/03/2015, p. A3). Aqui é perceptível como a empresa jornalística está disputando os rumos dos movimentos contrários ao governo de Dilma. É como se o jornal pretendesse dizer o que os protestos deveriam significar.

A partir dessa análise, advogo a ideia de que, pelo menos naquele momento, o interesse do *Estadão* não era propriamente desestabilizar o governo Dilma — ainda que o jornal atribua termos jocosos à presidenta (discutirei a seguir). Essa aparente dissonância argumentativa aponta para o fato de que o interesse da empresa jornalística detinha-se em desestabilizar o lulismo e suas motivações encantatórias.

Da mesma forma que *O Globo*, levanto a hipótese de que o *Estadão* ainda apostava no ajuste fiscal defendido pelo ministro da Fazenda. O jornal promove uma dicotomia entre a presidenta Dilma e o “lulopetismo”. A empresa jornalística paulista tenta apelar a Dilma para que ela apoiasse com mais vigor as medidas da ortodoxa equipe econômica: “o Brasil poderá chegar ao fim do ano com as contas do governo em melhor estado e com a inflação a caminho da meta, se a presidente

Dilma Rousseff apoiar com determinação a equipe econômica” (DILMA PODE AGIR SEM O CONGRESSO, *O Estado de S. Paulo*, 08/03/2015, p. A3).

Em relação a forma como é construída a personagem Dilma Rousseff em suas páginas, o *Estadão* não economiza nos traços misóginos. Existe uma tentativa de diminuir a então presidenta em uma profusão de representações que a associava a uma pessoa incompetente e atrapalhada (A GRANDE MENTIRA, *O Estado de S. Paulo*, 10/03/2015, p. A3). O deboche e a ironia são fartamente utilizados no intento de emplacar essa moldura na personagem ficcionada nos editoriais do jornal.

O interessante aqui é que é possível afirmar que esses ataques a Dilma visavam atacar não só suas próprias características, mas atacar, também, Lula. Mesmo sem participar diretamente dos eventos retratos, o ex-presidente sempre é trazido para a trama, surgindo como o tema-chave da narrativa.

[...] Se continuar assim, [Dilma] vai acabar forçando Lula, que é esperto o suficiente para não lhe oferecer um abraço de afogado, a encontrar outros meios para viabilizar sua ambição de voltar à Presidência, ancorado no projeto de poder pelo qual o PT se tornou obcecado (DILMA DIZ QUE VAI MUDAR POLÍTICA, *O Estado de S. Paulo*, 14/03/2015, p. A3).

Voltando a composição da intriga da narrativa, no domingo da grande manifestação o jornal prepara o ambiente, aumentando o clima de expectativa para os protestos.

Hoje milhares de brasileiros estarão nas ruas das principais cidades para exercer o direito democrático de protestar contra um governo com o qual não estão satisfeitos. É um ato político saudável como são todos aqueles que permitem a expressão do sentimento da cidadania [...]. Desde, enfim, que

“CHEGA A HORA DO LULOPETISMO”

sejam pacíficos. [...] O que se espera das manifestações de hoje, portanto, é que venham a significar um importante passo adiante na luta permanente pelo bem do Brasil, evitando as armadilhas que podem levar ao retrocesso. Essas armadilhas são muitas (TUDO TEM SUA HORA, *O Estado de S. Paulo*, 15/03/2015, p. A3).

A abordagem editorial começa a dar sinais de inflexão ao representar as manifestações que aconteceriam de uma forma mais positiva do que até então vinha fazendo, mesmo que ainda alertasse para o que considerava como armadilhas do “lulopetismo”. A empresa jornalística agora ressalta que os protestos antipetistas se configurariam como passo importante no que considera uma luta pelo bem do país. Porém, ainda não embarca no principal pedido dos manifestantes, a saber, a derrubada de Dilma Rousseff. A empresa jornalística acreditava que os requisitos legais para o impeachment ainda não estariam dados. A partir dessa justificativa, o jornal afirma que “Tudo tem sua hora — e esta não é a do impeachment”. (TUDO TEM SUA HORA, *O Estado de S. Paulo*, 15/03/2015, p. A3). O *Estadão* parece se aproximar dos movimentos de rua ao se colocar no mesmo campo de ação política para então disputar as pautas da oposição.

Dias após as manifestações, o *Estado de S. Paulo* aborda o evento em editorial intitulado “Os brasileiros falaram”. No texto, o jornal utiliza um recurso narrativo que associa as vozes dos manifestantes a uma única voz da “nação brasileira”.

Os brasileiros saíram às ruas — cerca de 1 milhão só em São Paulo — para dizer que não aceitam os caminhos pelos quais a presidente Dilma Rousseff e o PT estão conduzindo o País. Foi uma contundente manifestação espontânea, com o predomínio da classe média — assalariados, profissionais liberais, pequenos empreendedores,

jovens e idosos — a exigir dos governantes probidade e competência na gestão da coisa pública. [...] Os brasileiros saíram às ruas em 15 de março disseram basta a tudo isso, inclusive à teimosia da presidente da República em não admitir seus erros. E o povo falou que Dilma — reeleita há quatro meses — já não merece sua confiança. Falou que não quer mais, encastelada no governo, uma quadrilha que assalta sistematicamente a Fazenda Pública. Falou que não mais tolera uma administração que não trabalha para benefício de todos, e sim para a perpetuação de um projeto de poder que repudia, por antidemocrático e divorciado do interesse nacional. Falou, enfim, que não quer sustentar com seu suado trabalho uma oligarquia que se refestela no engodo, na corrupção e na desmoralização das instituições (OS BRASILEIROS FALARAM, *O Estado de S. Paulo*, 17/03/2015, p. A3).

Essa estratégia narrativa de enunciar a manifestação antipetista como representante da vontade geral do povo, ao meu ver, produz um efeito de autoridade que seleciona quais discursos seriam válidos e quais não. Trata-se aqui de uma retórica autoritária de atribuir a uma parte do jogo político a verdade histórica. Tal recurso tende a marginalizar as múltiplas vozes da sociedade e monopolizar o discurso político. Assim como em *O Globo*, o *Estado de S. Paulo* também reforça não somente a quantidade de manifestantes nas ruas, mas também uma suposta “superioridade” ou “qualidade moral”. A escolha textual de justificar a espontaneidade da manifestação através da citação de diversos segmentos da população se encaixa numa estratégia narrativa de conferir amplitude ao movimento e de ratificar uma suposta universalização do sentimento oposicionista como nacional.

Neste último editorial, também é ressaltado o tema da corrupção do “lulopetismo como razão para revolta geral do “povo brasileiro”.

Aqui cabe uma observação na distinção de como os jornais situam esse tema na tessitura das narrativas. Enquanto que no *Globo* a característica chave do “lulopetismo” é sua natureza corrompida e corruptora das instituições, no *Estadão* a corrupção ocupa um lugar importante na caracterização do projeto lulista, mas não fundante. Como já comentei, o radicalismo virulento ideológico fruto de uma suposta projeção dos desejos de poder de Lula indica a característica fulcral do “lulopetismo” engendrado pelo *Estadão*. A corrupção seria uma das ferramentas desse projeto de poder ficcionado pelos editoriais da empresa jornalística.

Outro elemento discursivo relevante da narrativa editorial sobre os protestos trata sobre quais seriam seus efeitos políticos. Afora o discurso moralizante sobre o erário público e outras platitudes, o jornal tece o seguinte enunciado:

Nesse sentido, embora as manifestações de protesto tenham sido focadas em Dilma e no PT, abrangeram como um todo o ente governamental — ou “a política” — e podem por essa razão produzir no Congresso o efeito positivo de facilitar a aprovação das medidas de ajuste fiscal propostas pelo Executivo. Afinal, os parlamentares estão empenhados em afirmar diante do Executivo a autonomia do poder que representam, mas sabem perfeitamente de onde vem os votos que os elegem (OS BRASILEIROS FALARAM, *O Estado de S. Paulo*, 17/03/2015, p. A3).

Aqui fica evidente a tentativa de deslocar os sentidos do dia de manifestações para empoderar o Congresso a aprovar as medidas de austeridade propostas pela equipe econômica do ministro Joaquim Levy. Esse discurso demonstra, mais uma vez, a confluência do jornal com a política econômica neoliberal. Por mais que as narrativas jornalísticas sobre a saga do “lulopetismo” em março de 2015 possua nuances e aspectos distintos, os jornais confluem na decisão de não embarcar,

àquela altura dos acontecimentos, na derrubada de Dilma. O objetivo primário seria o de pressionar o governo na aplicação das medidas de austeridade.

Ainda assim, as manifestações e as respostas de Dilma à crise parecem arrefecer a crença de que ainda fosse possível que a então presidenta pudesse ouvir os apelos dos setores econômicos e levar à frente as medidas cobradas pela empresa jornalística. Uma razão para o aumento dessa desconfiança seria o que o jornal considerava com a natureza do “projeto lulopetista”. Para o Estadão, o “lulopetismo” poderia a qualquer momento descartar Dilma para manter seu projeto de poder.

O PT, na verdade, está menos preocupado com os problemas reais que Dilma enfrenta do que em encontrar para si a porta de saída de uma crise que pode levá-lo a se confrontar com a temida e indesejável alternância no poder. Prestar atenção ao que Lula tem dito e feito ajuda a ilustrar esse cenário (A HUMILDADE DE DILMA, O Estado de S. Paulo, 18/03/2015, p. A3).

Outra vez, Lula é trazido intencionalmente para a trama como um personagem que age nas trevas, por trás dos bastidores do jogo político para perpetuar seu projeto de poder. Essa estratégia de desestabilização do lulismo através da demonização de Lula, seu partido seu projeto político — ao mesmo tempo que não investe todas as suas armas na deposição da então presidenta — converge com declarações de lideranças oposicionistas, principalmente do PSDB de São Paulo.

Como exemplo, o tucano Aloysio Nunes, em 10 de março de 2015, afirmava que “prefere ver a petista [Dilma] “sangrar” nos próximos quatro anos, quando encerrará o seu segundo mandato. [...] embora seja contra o impeachment de Dilma, enxerga a manifestação de forma positiva por representar um protesto contra o governo federal por uma série de fatores, como os escândalos de corrupção na Petrobras e as

medidas de ajuste fiscal anunciadas recentemente que foram negadas pela presidente durante a campanha eleitoral⁴”.

É possível perceber que o *Estadão*, que tem um histórico de apoio a lideranças tucanas, estabelece o que parece uma sinergia com o discurso e os interesses políticos e econômicos da oposição institucional e do grande empresariado, almejando uma presidenta fraca que cumpra a agenda neoliberal para se manter no Planalto e um sentimento antipetista poderoso que impeça uma futura volta de Lula ao poder, demonizando constantemente seu personagem e seu projeto político.

Considerações finais

Para as empresas jornalísticas, “[...] controlar o presente é, portanto, direcionar o futuro através do [seu] poder de agenciamento do passado[...].” (MENESES, 2011 p. 82). É com essa forte premissa que Sônia Meneses define a intenção dos jornais ao investir na disputa dos sentidos dos acontecimentos. Ao manipular as temporalidades — a partir de um tipo específico de escrita que produz narrativas historicizantes —, o jornalismo age como um ator político que dispõe de um “poderoso capital simbólico no jogo de disputa de poder e construção de memórias e marcos históricos” (MENESES, 2011, p. 75). Essas potencialidades de construção da realidade foram exercidas pelos jornais *O Globo* e *O Estado de S. Paulo* para produzir representações sobre o projeto político de Lula, Dilma e o Partido dos Trabalhadores com a crise que abalava o Palácio do Planalto.

No começo de 2015, esses grandes jornais engendraram narrativas nas quais o tema chave foi a saga do “lulopetismo” durante o avanço da operação da Lava Jato, acossado pelas manifestações massivas contra o governo. Esse trabalho ficcional, através de diversos recursos e estratégias narrativas, criminalizavam e demonizavam o projeto político dos governos petistas. Refletindo sobre essas narrativas formuladas pelo *Globo* e *Estadão*, será preciso observar com cuidado suas ressignificações

⁴Disponível em <https://oglobo.globo.com/politica/nao-queru-impeachment-queru-ver-dilma-sangrar-diz-tucano-15543658>. Acesso em 20 ago. 2023.

para os próximos anos, uma vez que — no momento em que escrevo estas linhas — Lula está a poucos dias de retornar à Presidência após derrotar o incumbente de ultradireita.

O alinhamento, ou até mesmo simbiose, da narrativa de *O Globo* com o discurso lavajatista produziu a tese de que a montagem dos governos de coalizão comandados por Lula e Dilma era por si mesma, corrupta e corruptora. A criminalização dessa prática política tinha como pano de fundo a pregação da ideia de que os interesses políticos e ideológicos desviavam a gestão pública de uma suposta razoabilidade técnica. Entendendo a empresa jornalística, evidentemente, que a condução econômica ortodoxa neoliberal seria única forma técnica de tocar a política econômica do país. A estranha dicotomia entre o governo Dilma e o “lulopetismo” pode ser explicada pela interpretação de que, ao início do segundo mandato da então presidenta, ainda havia uma aposta de que a equipe do Ministério da Fazenda poderia aplicar as medidas de austeridade defendidas pelo jornal.

A mesma interpretação pode ser pensada para a narrativa do *Estadão* que também não buscava o impeachment de Dilma, mesmo que apostasse todas as suas fichas na demonização do “lulopetismo” como forma de enfraquecer o projeto político de Lula e PT. A sinergia da empresa jornalística paulista com os setores do mercado e com a oposição tucana sinaliza a aposta de que valeria a pena fazer Dilma sangrar para emparedá-la a cumprir a agenda de ajuste fiscal. Da mesma forma, valeria a pena o trabalho narrativo de demonização de Lula — através de diversos recursos simbólicos — para implodir seu capital político e impedir uma possível volta a disputa eleitoral.

Essa análise nos indica que era interesse desses jornais, em confluência com setores do empresariado nacional, a formação de um consenso em torno do que consideravam a única agenda válida para a saída da crise econômica. O objetivo, ao meu ver, era o fim da política social e o desmantelamento total da viabilidade eleitoral de projetos populares e progressistas. O lulismo, enquanto uma potente narrativa política configurada pelo corpo político de Lula — mesmo com todas as suas

contradições — era visto como uma ameaça à consecução desses intentos. O forjamento do “lulopetismo”, enquanto projeto corrompido e autoritário, se encaixa nessa estratégia política de combater narrativamente o poder encantatório do lulismo. Este trabalho de remontagem da intriga formulada pelas narrativas editoriais dos jornais *O Globo* e *Estadão* me permite compreender essas poderosas empresas jornalísticas como atores fundamentais da crise do lulismo. Para além disso, esse processo de estigmatização do projeto político ligado ao Partido dos Trabalhadores, no fomento e pregação de uma radical afetação antipetista através da linguagem, contribuiu para a própria crise da democracia brasileira.

Referências bibliográficas

- ARÊAS, J. *Batalhas de “O Globo”* (1989 — 2002): O neoliberalismo em questão. Tese (Doutorado em História) — Universidade Federal Fluminense, 2012.
- ARMAÑANZAS, E.; NOCÍ, J. *Periodismo y argumentación*. Universidad del País Vasco, 1996.
- AZEVEDO, F. A. *A Grande Imprensa Brasileira*. São Carlos, 2016.
- BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- CAPELATO, M.; Prado M. *O bravo matutino: imprensa e ideologia no jornal “O Estado de S. Paulo”*. Editora Alfa-Omega; 1980.
- CAPELATO, M. *Os arautos do liberalismo: imprensa paulista 1920–1945*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- CARVALHO, A. C. *Rede da Democracia: O Globo, O Jornal e o Jornal do Brasil na queda do governo Goulart (1961–64)*. Niterói: EDUFF, 2010.
- CHARTIER, R. *A História Cultural*. Lisboa: Difel, 1990.
- GAGLIARDI, J. “Um projeto de poder por vias não democráticas”: O Globo e a narrativa do Lulopetismo. Tese (Doutorado em Comunicação) — Universidade Federal Fluminense, 2018.
- GOLDSTEIN, A. The Press and Classical Populism in Argentina and Brazil. *Latin American Perspectives*, v. 45, n. 3, 2018.

“CHEGA A HORA DO LULOPETISMO”

- GUILHERME, C. *O jornal “O Estado de S. Paulo” no impeachment de 2016: Forjando o consenso contra o Lulismo (2011–2016)*. Tese (Doutorado em História) — Universidade Estadual de Maringá, 2021.
- LOHN, R. Reflexões sobre a História do Tempo Presente. In: REIS, T. S., et al. (org.). *Coleção história do tempo presente: volume I*. Boa Vista: Editora da UFRR, 2019.
- LUCA, T. R. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.
- MENESES, S. *A Operação Midiográfica*. Tese (Doutorado em História) — Universidade Federal Fluminense, 2011.
- MENESES, S. História e Mídia. In: REIS, T. S., et al. (org.). *Coleção história do tempo presente: volume I*. Boa Vista: Editora da UFRR, 2019.
- MOTTA, L. A análise pragmática da narrativa jornalística. In: *Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. São Paulo: Intercom; 2005.
- NAPOLITANO, M. A imprensa e a construção da memória do regime militar brasileiro (1965–1985). *Estudos Ibero-Americanos*, v. 43, n. 2, 2017.
- PIMENTEL, P. “Não vai mesmo ter golpe”: Um estudo sobre os editoriais de *O Globo* nos impeachments de Fernando Collor (1992) e Dilma Rousseff (2016). Dissertação (Mestrado em Ciência Política) — Universidade Federal do Paraná, 2019.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RICCEUR, P. *Tempo e narrativa*. Volume I. Campinas: Papirus, 2010.
- SODRÉ, M. *A narração do fato*. Petrópolis: Vozes, 2009.