

# *Olho d'água*

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras  
da UNESP/ São José do Rio Preto

VARIA

DOSSIÊ: LITERATURA, CINEMA E DITADURA

v. 6 n. 2 Julho/Dezembro 2014

ISSN 2177-3807

unesp 

latindex 

# **OLHO D'ÁGUA**

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras  
da UNESP/ São José do Rio Preto

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "Júlio de Mesquita Filho"

**Reitor**

Julio Cezar Durigan

**Vice-Reitora**

Marilza Vieira Cunha Rudge

**Pró-Reitor de Pós-Graduação**

Eduardo Kokubun

**Pró-Reitora de Pesquisa**

Maria José Soares Mendes Giannini

**Pró-Reitora de Extensão**

Mariângela Spotti Lopes Fujita

**Diretora do IBILCE**

Maria Tercília Vilela de Azeredo Oliveira

**Vice-Diretor do IBILCE**

Geraldo Nunes Silva

**Coordenadora do PPGLetras**

Giséle Manganelli Fernandes

**Vice-Coodenadora do PPGLetras**

Diana Junkes Bueno Martha

# **OLHO D'ÁGUA**

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras  
da UNESP/ São José do Rio Preto

**ISSN: 2177-3807**

Olho d'água	São José do Rio Preto	v. 6	n. 2	p. 1-134	jul./dez. 2014
-------------	-----------------------	------	------	----------	----------------

**OLHO D'ÁGUA – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP/ São José do Rio Preto**

**Editor-chefe**

Arnaldo Franco Junior

**Editor-Assistente**

Wanderlan da Silva Alves

**Editoria**

Arnaldo Franco Junior

Tânia Sarmiento-Pantoja

**Comissão Editorial**

Arnaldo Franco Junior

Márcio Scheel

Orlando Nunes de  
Amorim

Wanderlan da Silva Alves

**Conselho Consultivo**

Alvaro Luiz Hattner (UNESP)  
André Luís Gomes (UnB)  
Angélica Soares (UFRJ)  
António Manuel Ferreira (Univ. Aveiro)  
Aparecida Maria Nunes (UNINCOR)  
Cássio da Silva Araújo Tavares (UFPA)  
Cláudia Maria Ceneviva Nigro (UNESP)  
Diana Luz Pessoa de Barros (USP/ Mackenzie)  
Ellen Mariany da Silva Dias (UNIOESTE)  
Fabio Akcelrud Durão (UNICAMP)  
Giséle M. Fernandes (UNESP)  
Jaime Ginzburg (USP)  
João Azenha (USP)  
João Luiz Pereira Ourique (UFPEL)  
José Luiz Fiorin (USP)  
Lúcia Granja (UNESP)  
Lúcia Osana Zolin (UEM)  
Luciene Almeida de Azevedo (UFBA)  
Luciene Marie Pavanelo (UNESP)  
Luzia A. Oliva dos Santos (UNEMAT)  
Manuel F. Medina (Univ. Louisville)

Marcos Antonio Siscar (UNICAMP)  
Márcio Scheel (UNESP)  
Maria Celeste Tomasello Ramos (UNESP)  
Marisa Corrêa Silva (UEM)  
Marli Tereza Furtado (UFPA)  
Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio (UFSB)  
Mirian Hisae Y. Zappone (UEM)  
Nádia Battella Gotlib (USP)  
Orlando Nunes de Amorim (UNESP)  
Rejane Rocha (UFSCar)  
Ria Lemaire (Univ. de Poitiers)  
Robert J. Oakley (Univ. Birmingham)  
Rosani U. Ketzer Umbach (UFMS)  
Sandra G. T. Vasconcelos (USP)  
Sérgio Vicente Motta (UNESP)  
Susana Souto Silva (UFAL)  
Susanna Busato (UNESP)  
Telma Maciel (UEL)  
Thomas B. Byers (Univ. Louisville)  
Thomas Bonnici (UEM)  
Ulisses Infante (UNESP)

**Correspondência deve ser encaminhada a:**

Correspondence should be addressed to:

**Revista Olho d'água**

IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto – DELL – Ala 3 (sala 17)  
Rua Cristóvão Colombo, 2265  
15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil  
E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br – (www.olhodagua.ibilce.unesp.br)

**Editoração**

Arnaldo Franco Junior

Leandro Henrique Aparecido Valentin

**Comissão de Revisão de Língua Portuguesa**

Wanderlan da Silva Alves

Arnaldo Franco Junior

Leandro Henrique Aparecido Valentin

**Tradução/Revisão de Abstracts**

Manoela Caroline Navas

Leandro Henrique Aparecido Valentin

**Editoração e Diagramação Profissional**

UP4 Tecnologia da Informação

Revista Olho d'água / Universidade Estadual Paulista – São José do Rio Preto,  
UNESP, 2014

Semestral

ISSN 2177-3807  
1. Literatura

## SUMÁRIO / CONTENTS

### APRESENTAÇÃO

- Literatura, Cinema e ditadura(s): incursões da representação pela memória e pela leitura  
Literature, Film and dictatorship(s): representation of the memory and reading raids  
Tânia Sarmento-Pantoja; Arnaldo Franco Junior ..... 8

### VARIA

- Ajuar Funerario*, de Fernando Iwasaki: Consideraciones en torno al Microrrelato  
*Ajuar funerario* by Fernando Iwasaki: Considerations about the Short-short Story  
Roxana Guadalupe Herrera Alvarez ..... 13
- A construção do herói feminino na série "Percy Jackson e os Olimpianos", de Rick Riordan  
The Female Hero Construction in "Percy Jackson and the Olympians", by Rick Riordan  
Guilherme Augusto Louzada Ferreira de Moraes;  
Maria Celeste Tommasello Ramos ..... 22

### DOSSIÊ LITERATURA, CINEMA E DITADURA

- Melancolia e desalento: Macabéa, macambúzio e melancólico existir  
Melancholy and Dismay: Macabéa, Gloomy and Melancholic Existence  
Augusto Sarmento-Pantoja ..... 33
- Mato eles?:* uma antropologia às avessas  
*Mato eles?:* An Upside-down Anthropology  
César Takemoto; Edu Teruki Otsuka ..... 45
- Documentários brasileiros rompendo silêncios históricos e pessoais  
Brazilian Documentaries Breaking Historical and Personal Silences  
Eliane Vasconcelos Diógenes; Paulo Sérgio Souto Mota ..... 55
- A reconstrução da história da cabanagem em *Lealdade*, de Márcio Souza, e da guerra civil em Moçambique em *As duas sombras do rio*, de João Paulo Borges Coelho  
(Re)Constructing Cabanagem History in *Lealdade*, by Márcio Souza, and Civil War History in Mozambique in *As duas sombras do rio*, by João Paulo Borges Coelho  
Liliane Batista Barros ..... 63
- Sobre arquivos e fantasmas: memórias da repressão em Portugal  
About Archives and Ghosts: Memories of Repression in Portugal  
Lisa Carvalho Vasconcellos ..... 71
- As origens da guerra revolucionária e o uso da tortura pela ótica do documentário *Esquadrões da morte: a escola francesa* – a história de um legado  
The Origins of Revolutionary War through the Lens of the Documentary *Death Squads: The French School* – the History of a Legacy  
Luiz Guilherme dos Santos Júnior ..... 78
- A produção de sentido na literatura e no cinema sobre a ditadura civil-militar  
The Production of Meaning in Literature and Cinema about Civil-Military Dictatorship  
Maria Cláudia Badan Ribeiro ..... 87

Torturador e torturado: notas sobre ficcionalização do trauma nos contos pós-64 Torturer and Tortured: Notes about Trauma Fictionalization in Post-64 Short Stories Suellen Monteiro Batista; Tânia Sarmiento-Pantoja .....	108
O grotesco e o humor no cinema <i>nazixploitation</i> : a desconstrução do ideal estético nazista Grotesque and Humor in Nazixploitation Cinema: The Deconstruction of the Nazi Aesthetic Ideology Viviane Dantas Moraes .....	120
<b>ÍNDICE DE ASSUNTOS .....</b>	<b>126</b>
<b>SUBJECT INDEX .....</b>	<b>127</b>
<b>ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX .....</b>	<b>128</b>
<b>NORMAS DE PUBLICAÇÃO.....</b>	<b>129</b>
<b>POLICY FOR SUBMITTING PAPERS .....</b>	<b>131</b>
<b>NORMAS PARA LOS AUTORES .....</b>	<b>133</b>

## APRESENTAÇÃO

### Literatura, Cinema e ditadura(s): incursões da representação pela memória e pela leitura

No filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, lançado em 1969, há um episódio em que o herói, após encontrar o Curupira no meio da mata, pede-lhe um pedaço de carne para comer e é atendido com um bife que o ente mágico corta de sua própria perna. A gentileza do personagem, entretanto, se revela uma estratégia para localizar, matar e comer o herói. Representado como uma espécie de ogro canibal no filme, o Curupira de Andrade contraria a lenda que o descreve, por tradição, como um menino de cabelos vermelhos e pés virados para trás. Aos gritos de "Carne de minha perna!", o bife responde de dentro da barriga de Macunaíma, produzindo uma sequência cômica que não elide o risco de morte violenta do qual ele passa, então, a fugir desesperado. No final do episódio, o herói, após vomitar a carne do Curupira numa poça, escapa ao monstro perseguidor e a câmera se detém na poça de água turva que, curiosamente, tem a forma de um losango enquadrado pelo retângulo da tela. Aos chamados do Curupira, a carne responde de dentro da água, e o que ouvimos é apenas uma voz sufocada que grita algo que não se pode mais compreender. Será necessário dizer que este conjunto de signos configura geometricamente a estrutura da bandeira brasileira? Será necessário dizer que uma das interpretações possíveis deste breve trecho é a que vê nele uma denúncia, reiterada por diversas outras cenas e sequências do filme, do sufocamento do país, à época, sob a ditadura civil-militar? Talvez não.

O problema da memória é, exatamente, o que, além do problema da leitura, se põe no "talvez" que integra a resposta dada às perguntas acima. Com base em Michael Pollak, Christa Berger e Juliana Campos Chaves nos lembram, em "A contribuição do cinema para a memória da ditadura brasileira" (2009), que

há memórias subterrâneas que disputam sentidos com outras e, por isso, a memória coletiva não é consensual. Em qualquer contexto é impossível encontrar uma visão e uma interpretação única do passado, compartilhada por toda a sociedade. Temos muitos exemplos históricos de memórias traumáticas, proibidas, clandestinas que ficaram guardadas esperando o momento propício para se expressar. O problema para as memórias subterrâneas, clandestinas e inaudíveis é passar do não dito à exposição (BERGER; CHAVES, 2009, p. 31).

As articulações entre memória, representação e leitura atravessam, de modos singulares, os artigos que compõem este número da **Revista Olho d'água**. No caso da seção Varia, elas se fazem presentes no trato crítico com o miniconto - gênero que ganhou, nas duas décadas, expressão nos meios literários e críticos -, e, também, na abordagem da construção, numa série famosa de livros e filmes, de uma heroína que recupera traços da tradição para traduzir, digamos assim, uma nova condição da mulher, atuante e participativa. No caso da seção Dossiê, porém, essas articulações constituem um eixo que atravessa o conjunto de artigos que, ali, se debruça, com olhar arguto, sobre as relações entre literatura, cinema e ditadura. Este conjunto de artigos cumpre uma importante tarefa neste ano em que o golpe militar que instaurou uma ditadura civil-militar no Brasil fez 50



anos, suscitando novos debates sobre o autoritarismo que marcou e ainda marca histórica e politicamente a vida brasileira.

Na seção Varia, contamos, neste número, com dois artigos: 1) "Ajuar Funerario, de Fernando Iwasaki: Consideraciones en torno al Microrrelato", de Roxana Guadalupe Herrera Alvarez, que apresenta, analisa e interpreta os minicontos do escritor hispano-peruano Fernando Iwasaki com base nos estudos de Irene Andrés-Suárez e David Lagmanovich sobre este gênero literário; 2) "A construção do herói feminino na série Percy Jackson e os Olimpianos, de Rick Riordan", de Guilherme Augusto Louzada Ferreira de Moraes e Maria Celeste Tommasello Ramos, que realiza uma análise da heroína do 3º livro da série *Percy Jackson e os Olimpianos*, do escritor norte-americano Rick Riordan, demonstrando como ela evidencia a condição atual, participativa, das mulheres na sociedade.

Na seção Dossiê, contamos com nove artigos que atendem, de modo rico e diversificado, ao tema *Literatura, Cinema e Ditadura*. Este dossiê amplia e diversifica aquele publicado no número anterior da **Revista Olho d'água**, enriquecendo o campo da reflexão com a inclusão, no horizonte de muitos dos artigos, do cinema e de sua contribuição para o estudo das relações entre autoritarismo e violência políticos e seus efeitos sobre a sociedade, a cultura, o cotidiano - a vida, enfim.

Em "Melancolia e desalento: Macabéa, macambúzio e melancólico existir", Augusto Sarmiento-Pantoja analisa *A hora da estrela*, último livro publicado em vida por Clarice Lispector, em 1977, como texto sintomático de um estado melancólico que, então, afetava a América Latina em decorrência das ditaduras militares que a vitimaram nos anos 60-70 do séc. XX. Sob este prisma de interpretação, o romance evidenciaria uma melancolia capaz de sublinhar um sentimento de derrota do povo brasileiro, melancolia, essa, que afetaria, de modo especular, a nordestina que tinha "o corpo cariado" (LISPECTOR, 1977, p. 42) e era "um parafuso dispensável" (LISPECTOR, 1977, p. 37) numa "cidade toda feita contra ela" (LISPECTOR, 1977, p. 10) e seu criador, Rodrigo S. M., que, enquanto lhe dá vida, se questiona sobre o porquê de se preocupar com ela, refletindo, também, sobre o seu lugar e a sua condição de escritor numa sociedade que o ignora ou o vê com desconfiança.

Em "*Mato eles?: uma antropologia às avessas*", Edu Teruki Otsuka e César Takemoto Quitério analisam o famoso documentário de Sérgio Bianchi, que, conforme demonstram, registra muitos dos procedimentos e obsessões cinematográficos que singularizarão a obra do cineasta, contribuindo, por meio da hibridação entre documentário e invenção para a fundação de uma forma autoral de fazer cinema. O artigo identifica, ainda, no trabalho de Bianchi, uma reperspectivação crítica tanto da etnografia como da categoria da resistência estético-política.

A abordagem do gênero documentário tem continuidade no artigo "Documentários brasileiros rompendo silêncios históricos e pessoais", de Eliane Vasconcelos Diógenes e Paulo Sérgio Souto Mota, que toma como objetos de estudo os filmes *Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro, e *Em busca de Iara* (2013), de Mariana Pamplona. Os autores identificam nesses filmes uma vertente contemporânea na qual ocorre uma busca, pelos realizadores, da recuperação de memórias familiares, individuais e históricas, e, também, um questionamento das versões oficiais relativas à morte de militantes políticos durante a ditadura militar no Brasil. As vidas de Celso Castro, jornalista de esquerda encontrado morto no apartamento de um suposto ex-oficial nazista onde teria entrado à força em 1984 e pai de Flávia, e de Iara Iavelberg, psicóloga, companheira de Carlos Lamarca e tia de Mariana, são o centro em torno do qual circula a narrativa fílmica, articulando diferentes perspectivas mediante entrevistas com familiares, amigos, militantes, policiais e médicos legistas para, com isso, romper silêncios e questionar a história oficial.

Já no artigo "A reconstrução da história da Cabanagem em *Lealdade*, de

Márcio Souza, e da guerra civil em Moçambique em *As duas sombras do rio*, de João Paulo Borges Coelho”, Liliane Batista Barros estuda a revisitação histórica da Cabanagem e da guerra civil em Moçambique realizada, respectivamente, nos romances do autor brasileiro e do autor moçambicano. O foco de investigação recai sobre o modo como as memórias são articuladas nos dois romances, prestando-se à uma revisão crítica da história.

Lisa Carvalho Vasconcellos, no artigo “Sobre arquivos e fantasmas: memórias da repressão em Portugal”, analisa o filme *Natureza morta* (2005), da cineasta portuguesa Susana de Sousa Dias, que foi criado a partir do acesso público, no início dos anos 90 do séc. XX, aos antigos arquivos da PIDE – Polícia Internacional de Defesa do Estado, braço da repressão política da ditadura salazarista. Contrastando os retratos de frente e lado dos que foram aprisionados e fichados com imagens de eventos militares oficiais, desfiles estudantis e festas religiosas o filme, segundo Vasconcellos, capta os efeitos da repressão e da violência do salazarismo em Portugal, suscitando uma leitura calcada nos conceitos de arquivo, fantasmagoria e sobrevivência da imagem abordados, principalmente, por Jacques Derrida e Georges Didi-Huberman.

Luiz Guilherme dos Santos Júnior, no artigo “As origens da guerra revolucionária e o uso da tortura pela ótica do documentário *Esquadrões da Morte: a Escola Francesa – a história de um legado*”, analisa o filme, de 2003, da cineasta francesa Marie-Monique Robin, privilegiando três aspectos: a) as origens da guerra revolucionária; b) o recurso à tortura; c) a transmissão do legado sombrio da Escola Militar francesa às ditaduras da América Latina. A reflexão explora as relações entre cinema e história, fundamentando-se na contribuição da École des Annales no tocante à abordagem da imagem como fonte histórica e, também, lastreando sua perspectiva analítica na consideração crítica das escolhas que constituem a montagem cinematográfica.

Em “A produção de sentido na literatura e no cinema sobre a ditadura civil-militar”, Maria Cláudia Badan Ribeiro discute algumas das visões dominantes, digamos assim, na literatura e no cinema sobre a ditadura civil-militar instaurada no Brasil a partir de 1964. Neste sentido, identifica temáticas passíveis de serem consideradas totalizantes que, embora tenham registrado o mal-estar e a perplexidade daqueles anos, não exploraram outras formas de representação tais como a perspectiva dos familiares de mortos e desaparecidos, o discurso oculto da militância política, as subjetividades radicais.

No artigo “Torturador e torturado: notas sobre ficcionalização do trauma nos contos pós-64”, Suellen Monteiro Batista e Tânia Sarmiento-Pantoja, analisam as personagens do torturador e do torturado em contos brasileiros contemporâneos marcados por episódios de tortura. A hipótese do estudo é a de que ao construir tais episódios, esses contos se apropriam de um gesto testemunhal em que literatura e representação se vinculam à delicada e difícil narração do trauma – individual e, sobretudo, histórico – vivido pelo Brasil sob a ditadura civil-militar. Neste sentido, a reflexão apresentada se apóia nas contribuições críticas de Márcio Seligmann-Silva, pertinentes ao conceito de testemunho, e Jaime Ginzburg, pertinentes às relações entre literatura e trauma.

Por fim, em “O grotesco e o humor no cinema *nazixploitation*: a desconstrução do ideal estético nazista”, Viviane Dantas Moraes, considerando a afirmação de Walter Benjamin de que não há documento de cultura que não seja, também, documento de barbárie, explora alguns dos traços característicos do *nazixploitation*, subgênero cinematográfico que, a partir da década de 70 do séc. XX, passou a explorar a temática nazista sob o prisma do grotesco em articulação com o disforme, o ridículo e o cômico, evidenciando, com isso, que o ideal de sublime projetado pelo nazismo amparou, na verdade, uma ideologia da barbárie.

Esperamos que os estudos aqui reunidos sejam úteis aos leitores e pesquisadores, e queremos, para encerrar, agradecer a todos os que, com seu trabalho, empenho e paciência, tornaram possível a realização deste número da **Revista Olho d'água**.

Tânia Sarmento-Pantoja e Arnaldo Franco Junior

VARIA

# **AJUAR FUNERARIO, DE FERNANDO IWASAKI: CONSIDERACIONES EN TORNO AL MICRORRELATO**

Roxana Guadalupe Herrera Alvarez\*

## **Resumen**

En este artículo presentamos reflexiones acerca de los microrrelatos contenidos en la obra *Ajuar Funerario* (2009), del escritor hispano-peruano Fernando Iwasaki. Proponemos una lectura a partir de la teoría que los estudiosos Irene Andres-Suárez y David Lagmanovich elaboran en torno a esa forma narrativa.

## **Palabras claves**

Fernando Iwasaki; Literatura Fantástica; Literatura Hispanoamericana; Microrrelato.

## **Abstract**

This present study analyses the short-short stories within *Ajuar Funerario* (2009) by Fernando Iwasaki, a Hispanic-Peruvian writer. The reading of this work is based on the theories formulated by Irene Andres-Suárez and David Lagmanovich about this genre.

## **Keywords**

Fantastic; Fernando Iwasaki; Spanish American Literature; Short-short Story.

---

\* Departamento de Letras Modernas do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista – IBILCE/UNESP – 15054-000 – São José do Rio Preto – São Paulo – Brasil. Processo nº 2012/21996-4, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). E-mail: roxana@ibilce.unesp.br

## El Microrrelato en el contexto actual

En el texto que sirve de introducción al libro *Poéticas del microrrelato (2010)* intitulado "Sobre la esquiva naturaleza del microrrelato", el crítico y escritor español David Roas afirma que, en la actualidad, el microrrelato es un fenómeno editorial: hay libros de autores publicados individualmente, antologías que recogen la producción de autores consagrados y noveles, editoriales especializadas, revistas literarias dedicadas a ese tipo de narrativa en diversos contextos geográficos. Los concursos literarios de microrrelatos llevados a cabo anualmente en España y en algunos países de Hispanoamérica también son una prueba de su importancia. Todo ello ha hecho que el mundo académico vuelva su atención al estudio del microrrelato, lo cual ha generado gran cantidad de estudios e investigaciones que intentan definir y caracterizar el microrrelato, determinar cuáles son los temas más cultivados, sus orígenes y su historia. Al mismo tiempo se dedican estudios a autores de diversos países y épocas. Y hay congresos organizados en torno a esa forma narrativa que se identifica fuertemente con los tiempos que corren (ROAS, 2010, p. 9-10).

Entre los estudiosos que vienen construyendo una teoría acerca del singular aspecto formal del microrrelato destacamos la importante labor de la investigadora española Irene Andres-Suárez. Ella expone en la obra *El microrrelato español. Una estética de la elipsis (2010)* sus consideraciones y afirma que el microrrelato

es una forma discursiva nueva que se sitúa en el límite de la expresión narrativa y corresponde al eslabón más breve en la cadena de la narratividad, que, de tener tres formas (novela, novela corta y cuento), pasa a tener cuatro (novela, novela corta, cuento y microrrelato) (ANDRES-SUÁREZ, 2010, p. 9).

La afirmación ya establece claramente la caracterización del microrrelato como independiente del cuento al incluirlo como la cuarta forma narrativa. Sin embargo, tal perspectiva forma parte de uno de los lados de la polémica que surge al intentar situar el microrrelato en el marco de un género narrativo. Su independencia o no del cuento es una problemática insoluble que no incluiremos aquí. Baste con observar que Roas propone, al contrario de Andres-Suárez, que el microrrelato es una natural extensión del cuento y a él permanece ligado, es la eclosión de un proceso que se inicia cuando los cuentistas sienten la necesidad de ceñirse a la condensación como un elemento indispensable para alcanzar sus objetivos estéticos, pero no constituye un nuevo género narrativo (ROAS, 2010, p. 30-32).

Aparte de la perspectiva que propone la autonomía del microrrelato frente al cuento, Andres-Suárez señala otro factor importante que es la narratividad, pues el microrrelato se distingue de otras formas breves en prosa, incluidas en la clasificación amplia de *minificción*, precisamente porque cuenta una historia centrada en un actor, una acción apoyada en un conflicto y presenta además un cambio de situación y tiempo mínimos (ANDRES-SUÁREZ, 2010, p. 10).

A pesar de poder identificar narraciones brevísimas a lo largo de la historia de la literatura, en varias latitudes e idiomas, Andres-Suárez (2010, p. 12-13) observa que el microrrelato, como se cultiva en la actualidad, corresponde a una forma narrativa identificada con la noción de tiempo surgida principalmente en el siglo XX a partir de una visión científica que intenta explicar los fenómenos y aplicar soluciones por medio del proceso de miniaturización como ocurre en el campo de la tecnología, Medicina y Farmacología. Según la estudiosa española, el ritmo frenético de la vida cotidiana al que las sociedades contemporáneas se ven sometidas, así como el impacto de los medios de comunicación y de las nuevas tecnologías sobre los individuos generan también nuevas expresiones artísticas,

no solo en la literatura, con los microrrelatos y el microteatro, sino también en el cine, como lo atestiguan los festivales del séptimo arte dedicados a obras cuya duración se propone en segundos.<sup>1</sup> La forma breve del microrrelato corresponde plenamente al contexto actual.

Con respecto a los orígenes del microrrelato producido en español, Andres-Suárez (2010, p. 34) los sitúa hacia finales del siglo XIX y los antecedentes se pueden encontrar tanto en España como en Hispanoamérica. En cuanto a sus rasgos distintivos, la estudiosa española afirma que el microrrelato "es un texto literario ficcional en prosa articulado en torno a dos principios básicos: *brevedad* y *narratividad*" (ANDRES-SUÁREZ, 2010, p. 49). La brevedad, según propone la autora, es un aspecto bastante complejo pues sobre la extensión formal del microrrelato hay opiniones que proponen desde textos de pocas líneas, una página, o hasta tres o cuatro páginas. Sin embargo, Andres-Suárez cree que el microrrelato no debe sobrepasar la extensión de una página impresa para poder ser leído de un solo vistazo lo cual conserva la unidad de impresión, uno de sus principios básicos. La brevedad supone una alta tensión interna y máxima elisión, lo que supone la participación activa del lector, pues se le exige que al emprender la lectura contribuya con su conocimiento y saber, tanto de literatura como de mundo, para desentrañar los sentidos del texto. Por eso la elipsis se puede considerar uno de los rasgos más importantes del microrrelato pues es uno de los elementos fundamentales de su estructura, ya que el silencio, o más bien lo no dicho que permanece latente, es muy significativo. De ello se extrae el placer estético que se obtiene de la lectura de microrrelatos. Con respecto al otro rasgo mencionado, la narratividad, esta supone contar algo, tener una situación inicial, que pasa por modificaciones de tiempo y espacio, y llega a una situación final distinta de la del comienzo, lo cual afecta a uno o más personajes que pueden carecer de nombre y caracterización (ANDRES-SUÁREZ, 2010, p. 49-57).

Otro rasgo importante del microrrelato es el narrador, que puede ser de tercera persona e adquirir un tono neutral o de primera persona, como en gran parte de los microrrelatos fantásticos, en los cuales el tono subjetivo del narrador-personaje acaba involucrando al lector en la narración por un proceso de identificación. También se pueden incluir diálogos entre los personajes. Andres-Suárez incluye como otros elementos importantes el título, el inicio y el cierre del microrrelato. El título guarda una relación dialéctica con el texto, orienta la lectura y destaca aspectos significativos, ya el inicio generalmente es *in media res* y los finales sorprendidos son abundantes, aunque se pueden encontrar microrrelatos que proponen finales en abierto, dejándole al lector la oportunidad de sacar sus propias conclusiones (ANDRES-SUÁREZ, 2010, p. 57-67).

Andres-Suárez destaca, en el contexto hispánico, el predominio de microrrelatos intertextuales, fantásticos y humorísticos. Cultivar la intertextualidad temática y formal permite que el escritor trabaje con la concisión al máximo, pues utiliza el vasto material literario disponible, cuyo conocimiento debe necesariamente compartir con el lector para que éste pueda completar su trabajo de lectura. Con respecto a los microrrelatos fantásticos, se destacan como rasgos fundamentales la elipsis, la ambigüedad, la indefinición lingüística y semántica, el empleo de motivos propios de la literatura fantástica, tanto los clásicos (por ejemplo, presencia del fantasma y del vampiro, metamorfosis, antropomorfización de los objetos, el doble, el mundo onírico) como los actuales (por ejemplo, la metaficción o cuestionamiento del lenguaje con el objetivo de traducir y descifrar la complejidad de la realidad). Ya los microrrelatos humorísticos expresan el humor

---

<sup>1</sup> *60 segundos*, de los hermanos Charcousse, es un cortometraje cuya brevísima duración se reduce a unos pocos segundos como su título sugiere. Disponible en: <<http://revistamicrorrelatos.blogspot.com.es/2015/03/60-segundos.html>>.

negro y el humor absurdo. El humor negro se articula por medio de la ironía, el sarcasmo, la provocación y la subversión, escoge temas oscuros y dolorosos para el ser humano como la imposición de las normas sociales, el sentimiento de inadecuación ante el sexo, la pobreza, la discapacidad, la religión, la muerte. El humor absurdo se teje por medio de la distorsión lingüística, la irracionalidad y se vale de situaciones disparatadas que aunque se alejan de la realidad, le permiten al lector captar lo esencial de esa misma realidad y exponer la tragedia existencial del hombre (ANDRES-SUÁREZ, 2010, p. 79-131).

Como se puede apreciar, Andres-Suárez construye una perspectiva teórica acerca del microrrelato apoyándose en una reflexión que toma como punto de partida la producción actual de los escritores hispánicos, principalmente los españoles como Ángel Olgoso.

Otro de los críticos que le han dedicado estudios al microrrelato es el argentino David Lagmanovich (1927-2010) del cual destacamos la obra *El microrrelato. Teoría e historia* (2006). El crítico, que también escribió microrrelatos de gran aceptación, propone una tipología del microrrelato, útil para fines pedagógicos y editoriales, pues permite organizar los textos según sus características lingüísticas. Según propone Lagmanovich, hay los microrrelatos que utilizan *la reescritura y la parodia*, lo cual vuelve más destacado el papel de la intertextualidad en el estudio del microrrelato. La parodia supone añadir el elemento del humor bajo las formas de ironía, sátira o sarcasmo, pero es fundamental que el texto con el que dialoga sea bastante conocido para poder alcanzar al mayor número de lectores. Otros microrrelatos utilizan *el discurso sustituido*, caracterizado por la invención de nuevas palabras, uso de una nueva sintaxis, mezcla de registros del habla culta con la popular, descontextualización de vocablos con el objetivo de causar extrañeza. También se tienen los microrrelatos de *escritura emblemática*, los cuales proponen una visión trascendente de la vida humana por medio del uso o reelaboración de mitos. *La fábula y el bestiario* constituyen formas revisitadas por los creadores actuales de microrrelatos los cuales exponen aspectos de la existencia humana por medio de personajes que son animales, como en la fábula, o recopilan series dedicadas a la descripción de animales de existencia real o fabulosa, como en el bestiario. Hay relatos que utilizan *el discurso mimético* el cual intenta recrear con gran fidelidad un dado tipo del habla vernácula. En la clasificación propuesta por Lagmanovich se puede apreciar el deseo de que sobresalgan el lenguaje y la intencionalidad de la construcción narrativa, lo que le aleja de una clasificación temática (LAGMANOVICH, 2006, p. 123-138).

Es posible apreciar cómo la perspectiva crítica de Lagmanovich complementa los aportes teóricos de Andres-Suárez permitiendo establecer una serie de rasgos y principios que articulan la estructura del microrrelato. También refuerzan el importante papel atribuido al lector, el cual al darse a la tarea de llenar los vacíos que el microrrelato propone desvela sus sentidos y potencia la lectura.

### **Los microrrelatos de *Ajuar funerario***

Luego del breve recorrido que enfoca críticamente la naturaleza del microrrelato y algunos de sus rasgos distintivos según las perspectivas de Irene Andres-Suárez y David Lagmanovich, nos acercaremos al libro de Fernando Iwasaki, *Ajuar funerario*. La quinta edición publicada en 2009 contiene cien microrrelatos construidos alrededor del tema de la muerte, como el título deja explícito, además de un epílogo en el cual se desvela el origen de los microrrelatos del libro, fuertemente ligado a la casa de su abuela. En el breve prólogo Iwasaki explica el significado del título:



Los antiguos peruanos creían que en el otro mundo sus seres queridos echarían en falta los últimos adelantos de la vida precolombina, y por ello les enterraban en gruesos fardos que contenían vestidos, alimentos, vajillas, joyas, mantones y algún garrote, por si acaso. Los arqueólogos, esos aguafiestas del eterno descanso, bautizaron como "ajuar funerario" aquel melancólico menaje, sin saber que así revolucionarían el siempre vivo negocio de las pompas fúnebres. [...] Las historias que siguen a continuación quieren tener la brevedad de un escalofrío y la iniquidad de una gema perversa. Perlas turbias, malignos anillos, arras emputecidas... un ajuar funerario de negras y lóbregas bagatelas que brillan oscuras sobre los deshechos que roen los gusanos de la imaginación. (IWASAKI, 2009, p. 11-12)

La presentación caracteriza el conjunto de microrrelatos inscribiéndolos en la temática mortuoria bajo el signo de lo ominoso. Pero ese carácter no niega en absoluto el uso constante de la intertextualidad temática y formal, del humor negro y de lo fantástico, características predominantes en el microrrelato hispánico contemporáneo como ha señalado Andres-Suárez. Con respecto a la tipología propuesta por Lagmanovich anteriormente citada, notamos que los microrrelatos de *Ajuar funerario* utilizan la reescritura y la parodia con respecto a los temas clásicos de la literatura fantástica como forma de composición.

Vistos en su conjunto, los cien microrrelatos se pueden agrupar, a grandes rasgos, de la siguiente manera: a) Microrrelatos que enfocan la muerte en el contexto familiar, presentando el cadáver o el fantasma en su estado deplorable o los sentimientos de los deudos, utilizando el humor negro, como por ejemplo "Día de difuntos", "La soledad", "Abuelita está en el cielo", "Vamos al colegio", "Larga distancia", "Hay solamente una". Citamos como muestra "Día de difuntos":

Cuando llegué al tanatorio, encontré a mi madre enlutada en las escaleras.  
-Pero mamá, tú estás muerta.  
-Tú también, mi niño.  
Y nos abrazamos desconsolados (IWASAKI, 2009, p. 13).

Como se puede apreciar, el microrrelato ya introduce al lector en la narrativa por medio del título, que tanto puede aludir al día consagrado a los muertos en el calendario común como al día del encuentro de dos difuntos familiares. Los personajes, la madre y su hijo, desarrollan un brevísimo diálogo que expone al lector el drama familiar de modo sorpresivo y gracioso. b) Microrrelatos que enfocan el fantasma, el vampiro, el monstruo, héroes y villanos del cómic y del cine clásico de terror, usando la parodia y el humor negro, a veces construyendo el texto de modo a que el lector se confunda y juzgue que lo monstruoso está en el mundo de los vivos o de los seres comunes y corrientes, por ejemplo "La mujer de blanco", "Peter Pan", "El monstruo de la laguna verde", "La ouija", "Halloween", "La chica del auto stop" I, II y III; "El pasajero", "Caperucita reloaded". Citamos como ejemplo "El pasajero":

Sólo aparece de noche, después de doblar la curva del hotel abandonado. No veo su rostro, pero sé que está en el asiento de atrás porque su silueta se refleja oscura en el espejo retrovisor y su respiración apesta como una muela podrida. Jamás ha pronunciado palabra y cuando se va deja un rastro maloliente de niebla (IWASAKI, 2009, p. 113).

El pasajero es un ser fantasmal cuya descripción hace hincapié en su olor nauseabundo. De algún modo, la sensación de asco que evoca en el lector atenúa lo terrorífico que supone ser un encuentro con un fantasma cotidianamente. Como se trata de una aparición fantasmal *ad nauseam*, valga la frase latina también para acentuar el aspecto asqueroso, se acaba por establecer una especie de costumbre.

En ello radica el efecto cómico del microrrelato, al recrear el cuento de aparecidos de forma paródica. c) Microrrelatos que enfocan la infancia y su relación con la muerte y lo monstruoso, tomando la perspectiva infantil que distorsiona lo terrorífico, lo cual le da al texto un carácter extraño desembocando en finales sorprendidos, como por ejemplo "No hay que hablar con extraños", "Ya no quiero a mi hermano", "La muchacha nueva", "Los ángeles dormidos", "Aullidos", "Papillas", "El balberito", "Aire de familia", "Hambre", "El deseo". Pondremos como muestra "Aire de familia":

Después de muchos años ha vuelto la vida a la vieja mansión familiar y todo me resulta nuevo y extraño: los cuadros, la vajilla, los muebles. Hay algo aterrador que me impide reconocer cuanto me rodea, pero lo peor es la niña que viene por las noches a mi cuarto para atormentarme de nuevo con ese horror azul en los ojos. Dice que es su cuarto, pero yo estaba aquí mucho antes (IWASAKI, 2009, p. 100).

En este microrrelato el efecto cómico se obtiene al invertir los papeles: al fantasma le han llegado a molestar y aterrorizar los vivos, incluso una niña quiere usurparle el cuarto que siempre le ha pertenecido. También lo gracioso se refuerza por medio del uso del narrador de primera persona, que introduce directamente al lector en su experiencia, la cual refiere como una pelea infantil. d) Microrrelatos que enfocan la casa embrujada y sus variantes que incluyen espacios domésticos o conocidos, como por ejemplo "La habitación maldita", "W. C.", "La casa de muñecas", "La casa embrujada", "Hay que bendecir la casa", "Antigüedades", "No hay como el baño de casa", "Multiculturalidad". Como ejemplo citamos "No hay como el baño de casa":

La excursión había durado un par de horas y las chicas querían volver al pueblo porque no deseaban hacer a oscuras el camino de regreso. En eso alguien vio una casa entre los árboles y propuso llamar para pedir el baño. Tocamos la puerta, gritamos y miramos a través de las ventanas, pero nadie nos abrió. Para entonces todos queríamos ir al servicio y no tuvimos más remedio que entrar por la fuerza. El suelo y las paredes estaban pintarrajeados de obscenidades y dibujos geométricos, y en la cocina ardía una vela negra que uno de nosotros apagó para evitar incendios. Desde entonces han transcurrido varios días y todavía no se ve el pueblo (IWASAKI, 2009, p. 111).

En este microrrelato la estrategia narrativa se apoya en la ignorancia de los personajes con respecto a la casa en la que han entrado. Por la descripción, el lector infiere que los personajes han intervenido en un lugar en el que se practicaba la magia negra: hay pintarrajeados en las paredes dibujos geométricos y obscenidades, hay una vela negra encendida que uno de los personajes apaga para evitar un incendio. Como consecuencia de su ignorancia, los excursionistas nunca llegan al pueblo. El lector se da cuenta de que los personajes no son capaces de comprender que han sido víctimas de brujería porque han entrado en un lugar prohibido y han intervenido en un orden que no les cabe. Además, el efecto cómico se refuerza por el título. e) Microrrelatos que enfocan el contexto religioso transformado en sacrílego, con recurrencias a escenas de canibalismo en algunos de ellos, como por ejemplo "Las reliquias", "La casa de reposo", "El álbum", "Dulces del convento", "Las manos de la fundadora", "La novicia rebelde", el cual citamos como ejemplo:

La Madre Superiora miraba a la novicia con los ojos inyectados en sangre, porque había sido descubierta tratando de comunicarse con los fieles que rezaban en la capilla del convento.  
—Usted ha violado su promesa de clausura, hermana.  
—¡Pero si estamos muertas, madre! ¡Dios nos ha olvidado!  
—¿Y quién le ha dicho que servimos a Dios, hermana? (IWASAKI, 2009, p. 129).

El efecto sorpresivo y cómico para el lector proviene de la pregunta final de la Madre Superiora. Al revelarle a la novicia que no sirven a Dios se desestabilizan las creencias del lector, el cual supone que las monjas por ser monjas sirven a Dios. Asimismo el título, que alude a la traducción en el ámbito hispanoamericano de la famosa película *The Sound of Music* (1965), propone que una novicia que se subleva es la causa de que un misterio sea desvelado, disipando así su creencia inocente.

Aún podemos citar el uso de la intertextualidad de la forma por medio de microrrelatos escritos como textos bíblicos o sagrados, partes de diccionarios y bestiarios, como "Del apócrifo evangelio de San Pedro (IV, 1-3)" en el cual se refieren sumariamente episodios bíblicos arreglados conforme otra lógica, como la de suponer que Lázaro fue el artífice de la entrega de Jesús, valiéndose de Judas a quien pagó treinta monedas, como venganza porque Jesús lo había resucitado (IWASAKI, 2009, p. 46); microrrelatos que enfocan el mundo onírico, los que enfocan el cuerpo deteriorado por la muerte, microrrelatos que enfocan el asesinato, como muchos de los anteriormente citados, todos apoyados en el humor negro, la intertextualidad y la parodia.

Como sostiene Andres-Suárez respecto a los rasgos distintivos del microrrelato hispánico en general, podemos observar que la intertextualidad temática y formal es el eje que sostiene *Ajuar funerario*, lo cual conduce a la concisión textual, pues los microrrelatos que componen el libro se resuelven en media o una sola página en su mayor parte, además de algunos de hasta página y media. Los cien microrrelatos se apoyan en el repertorio clásico de la literatura fantástica, de la tradición oral y del cine de terror, con sus vampiros, monstruos, fantasmas, casas embrujadas; notamos recurrencias a los cuentos infantiles, a las creencias y supersticiones que tienen sus raíces en una interpretación popular de las verdades de la fe cristiana. También es perceptible la utilización de las relaciones familiares como propicias para el surgimiento del horror risible, con las abuelas de ultratumba, las madres monstruos y los hermanitos difuntos tan molestos, como queda patente en los ejemplos anteriormente citados.

Una de las estrategias de composición más utilizadas en el conjunto de microrrelatos se apoya en la focalización centrada en el personaje infantil. Por medio de la mirada "inocente" del narrador el lector se encuentra ante una situación que solamente al final se revela en toda su crueldad y horror, lo cual acaba desvelando el aspecto cómico que no se creía posible existir en tal situación. Como ejemplo de ello tenemos el microrrelato "Hambre". En las primeras líneas el narrador de primera persona refiere lo que parece ser una comida familiar llevada a cabo en un parque solo, pues los demás niños han regresado a casa. La madre sirve y el padre come ferozmente. Tras una breve descripción de los alimentos: "huesos", "pescuezos", "vísceras", "pata", el narrador dice que ya le han salido los dientes y ya puede comer lo que quiera, como su padre, que chupa los huesos hasta limpiarlos. Pero observa que "mamá dice que cuando sea capaz de cazar mis propios niños podré comer lo que me dé la gana" (IWASAKI, 2009, p. 114) y termina diciendo que al día siguiente intentará cazar al niño rubito cuya niñera estará distraída con el novio. El lector se percata al final de que ha asistido a una escena de canibalismo. Y el contraste entre la inocencia del narrador-personaje y el horror que refiere sin inmutarse desemboca en un final sorpresivo capaz de hacer reír al lector.

Concluimos con las palabras de Edmundo Paz Soldán expresadas en el artículo "Del lenguaje figurado al literal: *Ajuar funerario* de Fernando Iwasaki" acerca del volumen de microrrelatos en estudio:

Tragicómico es la palabra exacta para describir la cosmovisión de este escritor: no hay nada trágico que no sea capaz de transformarse en gracioso al pasar por su tamiz liberador. El resultado final produce la sensación incómoda de un ataque de risa en medio de un funeral (PAZ SOLDÁN, 2009, p. 2).

Esas palabras bosquejan lo que constituye la forma del microrrelato hispánico contemporáneo, que se ha transformado en uno de los géneros narrativos más expresivos y emblemáticos del mundo en que nos movemos.

HERRERA ALVAREZ, R. G. *Ajuar funerario* by Fernando Iwasaki: Considerations about the Short-short Story. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 6, n. 2, p. 13-21, 2014.

## Agradecimientos

Agradecimientos especiales al Prof. Dr. Juan Herrero Cecilia por su valiosa supervisión del proyecto de Posdoctorado que desarrollé en la UCLM en 2013-2014, parte de cuyos resultados relativos a la reflexión teórica acerca del microrrelato presento en este artículo, y a la FAPESP por haberme concedido la beca para realizar la investigación.

## Referencias

ANDRES-SUÁREZ, I. *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto, 2010.

IWASAKI, F. *Ajuar funerario*. Madrid: Páginas de Espuma, 2009.

\_\_\_\_\_. Hambre. In: \_\_\_\_\_. *Ajuar funerario*. Madrid: Páginas de Espuma, 2009. p. 114.

\_\_\_\_\_. Día de difuntos. In: \_\_\_\_\_. *Ajuar funerario*. Madrid: Páginas de Espuma, 2009. p. 13.

\_\_\_\_\_. El pasajero. In: \_\_\_\_\_. *Ajuar funerario*. Madrid: Páginas de Espuma, 2009. p. 113.

\_\_\_\_\_. Aire de familia. In: \_\_\_\_\_. *Ajuar funerario*. Madrid: Páginas de Espuma, 2009. p. 100.

\_\_\_\_\_. No hay como el baño de casa. In: \_\_\_\_\_. *Ajuar funerario*. Madrid: Páginas de Espuma, 2009. p. 111.

\_\_\_\_\_. La novicia rebelde. In: \_\_\_\_\_. *Ajuar funerario*. Madrid: Páginas de Espuma, 2009. p. 129.

\_\_\_\_\_. Del apócrifo evangelio de San Pedro (IV, 1-3). In: \_\_\_\_\_. *Ajuar funerario*. Madrid: Páginas de Espuma, 2009. p. 46.

LAGMANOVICH, D. *El microrrelato: Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006.

PAZ SOLDÁN, E. "Del lenguaje figurado al literal: *Ajuar funerario* de Fernando Iwasaki", 2009. En: Fernando Iwasaki Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/fernando\\_iwasaki/obra/del-lenguaje-figurado-al-literal-ajuar-funerario-de-fernando-iwasaki/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/fernando_iwasaki/obra/del-lenguaje-figurado-al-literal-ajuar-funerario-de-fernando-iwasaki/)>. Acceso en: 31 ago. 2014.

ROAS, D. Sobre la esquivada naturaleza del microrrelato. In: ROAS, D. (ed). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010b. p. 9-42.

Recebido em 15/set./2014. Aprovado em 23/out./2014.

# A CONSTRUÇÃO DO HERÓI FEMININO NA SÉRIE “PERCY JACKSON E OS OLIMPIANOS”, DE RICK RIORDAN

Guilherme Augusto Louzada Ferreira de Moraes\*

Maria Celeste Tommasello Ramos\*\*

## Resumo

O objetivo do presente artigo é demonstrar como viviam e conviviam socialmente as mulheres na antiguidade, na Grécia, com a finalidade de analisar a construção da heroína no terceiro livro da série “Percy Jackson e os Olimpianos”, de Rick Riordan, visto que se percebe claramente que a mulher torna-se, também, heroína, carregando consigo os mesmos atributos que os heróis Clássicos, o que, antigamente, era mais raro. Daí depreendemos que as personagens femininas de Riordan no *corpus* estudado são tão capazes de serem heroínas quanto os homens são capazes de serem heróis, de forma a evidenciar a condição atual participativa e igualitária das mulheres na sociedade.

## Palavras-chave

Heroína; Literatura Clássica; Percy Jackson.

## Abstract

The purpose of this article is to demonstrate how women lived socially in antiquity, in Greece, in order to analyze the construction of the heroin in the third book of the series “Percy Jackson and the Olympians”, by Rick Riordan, seeing that the woman also becomes heroine, which that was unusual, carrying the same attributes as the Classic heroes. We concluded that in the studied corpus the female characters of Riordan are so capable of being heroines as men are capable of being heroes, in order to highlight the participatory and egalitarian current condition of women in society.

## Keywords

Classic Literature; Heroine; Percy Jackson.

---

\* Graduando em Licenciatura em Letras, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista – IBILCE/UNESP – 15054-000 – São José do Rio Preto – São Paulo – Brasil. E-mail: gui\_amorais@hotmail.com. Bolsista de Iniciação Científica FAPESP (Proc. FAPESP nº 2013/00926-0).

\*\* Docente, Livre-Docente em Literatura Italiana, Professor Adjunto MS5-2, Departamento de Letras Modernas do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista – IBILCE/UNESP – 15054-000 – São José do Rio Preto – São Paulo – Brasil. E-mail: mceleste@unesp.ibilce.br

É sabido que modelo heroico é protagonizado, desde os tempos antigos, por personagens masculinas, e isso pode ser explicado pela “superioridade física, pela situação social da mulher até uma época recente, pelas características de sua vida sexual e por suas maternidades” (BRUNEL, 1998, p. 472), como exemplo podemos citar o fato de que a mulher brasileira obteve o direito ao voto somente na década de 1930. Desde a Grécia antiga, enquanto o homem partia para a guerra, cabia à mulher permanecer em casa, cuidando dos filhos e dos bens do marido. A figura feminina, portanto, não tinha espaço na sociedade grega senão como dona de casa; não participava das atividades político-sociais, não tinha o poder da palavra e, conseqüentemente, não comparecia nas histórias heroicas contadas pelos aedos ou rapsodos oralmente, para entreter as pessoas, e depois escritas, nos primeiros registros literários daqueles tempos, nas epopeias e poesias antigas de Homero, Hesíodo, etc. Enfim, a mulher não desempenhava papel de destaque na vida social e não era vista como heroína nas histórias antigas. Destacamos, assim, que

a divisão entre homens e mulheres foi importante para estabelecer a ordem hierárquica em sociedades. Há diversas versões destinadas à explicação do surgimento da divisão dos sexos e dos papéis sociais exercidos, além de justificar a inferioridade feminina. Têm-se como exemplo algumas crenças: religiosa, segundo a qual Adão e Eva foram criados; biológica, do sexo frágil, pois não desenvolve, fisicamente, funções que exigem força com o mesmo desempenho masculino; psicológica, que discute a inferioridade intelectual da mulher, dentre outras (CHATAGNIER, 2013, p. 11).

De acordo com Tokita (2002, p. 18), e em harmonia com Chatagnier (2013), citada anteriormente,

desde a antiguidade grega, e provavelmente muito antes disso, a posição feminina naquela sociedade era similar a dos escravos. Tendo como função primordial a reprodução, sua vida se resumia em criar os filhos e produzir o necessário para a subsistência de seu marido e família. Mesmo dentro de casa, sua palavra não tinha força, pois seu papel existia a partir da subordinação a seu marido, pai ou irmão. Dentro desta divisão de trabalhos, a mulher era responsável pela casa enquanto o homem se ocupava com questões de “maior importância” – como o comércio, a educação, filosofia, política entre outras.

Jaeger (1986, p. 814) afirma que Platão não partilhava a opinião geral de seu país, “segundo a qual a mulher é destinada por natureza exclusivamente a conceber e criar filhos e a governar a casa”. Porém, ele nos lembra que Platão prevê todos os efeitos, inclusive os ruins, que a inserção da mulher nas atividades ditas masculinas pode provocar e que a inovação representada por inseri-la poderia ameaçar a base canônica de que apenas o homem pode ter função ativa na sociedade e ir à guerra. A “intrusão” da mulher na sociedade antiga, segundo o autor, entra em contradição com o princípio do próprio Platão, segundo o qual os indivíduos de naturezas diferentes não devem desempenhar as mesmas funções. Para Jaeger (1986), tanto a mulher quanto o homem possuem evidentes diferenças, o que não interfere na aptidão profissional.

Coligimos, assim, que a mulher não tinha lugar na sociedade porque a tradição não lhe permitia, pois sabemos “que na antiga Atenas a mulher vivia quase sempre num estado de incultura física e espiritual, inteiramente dedicada às lides da casa” (JAEGER, 1986, p. 818). Com o tempo, porém, a participação feminina na sociedade foi ganhando espaço, por isso, “considerar a mulher como sexo frágil muitas vezes não convence mais” (CHATAGNIER, 2013, p. 10). A estudiosa ressalta, ainda, que “é sabido que a mulher ficou presa a uma tradição machista. Dessa posição submissa, surgiram vários estereótipos como *rainha do lar* e *dona de casa*, dentre outros adjetivos pejorativos” (CHATAGNIER, 2013, p. 24). O passar dos séculos nos mostra que a mulher passou a ter uma posição

mais ativa na sociedade: obteve o direito ao voto, saiu dos domínios do lar para trabalhar, contudo, foi só no século mais recente que a mulher ocupou cargos antes ocupados por homens, pois, precedentemente, haviam surgido mulheres “operárias, secretárias, etc.: todos os ofícios que não exigem muito e que são, de certa forma, extensões dos serviços feitos no lar” (CHATAGNIER, 2013, p. 25).

Vemos, com isso, que o fazer ativo feminino, o participar da mulher na História era muito raro antigamente e se tornou mais comum no último século somente. Assim, concordamos com Tokita (2012, p. 17) que afirma que a “narrativa Histórica da vida feminina trata-se de um terreno recente”, comparando-a com a História dos Homens. Podemos dizer, com base nisso, que heróis do sexo feminino, na Literatura ou Cinema, só surgiram abundantemente em tempos mais recentes, pois a mulher ainda era vista como “moça indefesa que precisa ser resgatada pelo herói”. Diferentemente, Riordan, em sua série, e, principalmente em *A maldição do titã*, dá posição de herói à mulher: suas personagens possuem coragem, força, inteligência, entre muitos outros atributos, assim como seus heróis: Annabeth possui grande inteligência, Clarisse, filha de Ares, é brava e corajosa, etc. Podemos, assim, contemplar as aventuras dessas personagens e, ao mesmo tempo, compará-las tanto aos feitos heroicos masculinos quanto às mulheres da Literatura Clássica.

No primeiro livro da série, *O ladrão de raios*, as personagens femininas de Riordan nos são apresentadas como heroínas, inteligentes e vigorosas, e filhas de um deus (assim como os heróis Clássicos); no entanto, desempenham papel de ajudantes de herói e, apenas a partir do segundo livro, veremos que elas realizarão atos singularmente heroicos. Para sermos mais específicos, utilizaremos como corpus *A maldição do titã*, terceiro livro da série, a fim de verificar especificamente nele como, efetivamente, elas exercem papel de heroínas.

O enredo é o seguinte: no início da narrativa, Percy, Thalia, Annabeth e Grover visitam uma escola militar, Westover Hall, pois, no local, encontram-se dois semideuses e o grupo de amigos intenciona recrutá-los para o Acampamento Meio-Sangue. Porém, o Dr. Espinheiro, na realidade uma Mantícora, animal com “corpo de leão, rosto humano e cauda rija e pontiaguda que dispara espinhos mortais” (RIORDAN, 2012, p. 105), busca interceptar o resgate dos irmãos Di Angelo. Dr. Espinheiro, ao capturar Percy, Bianca e Nico di Angelo, leva-os para uma clareira, na beira de um precipício; Annabeth e Thalia procuram salvar Percy e os dois semideuses:

o movimento de Annabeth foi brilhante. Usando seu boné de invisibilidade, ela atingiu os di Angelos e a mim, atirando-nos ao chão. Por uma fração de segundos, o Dr. Espinheiro, pego de surpresa, ficou desorientado, assim sua primeira saraivada de mísseis zuniu inofensiva acima de nossas cabeças. Isso deu a Thalia e a Grover a chance de avançar por trás – Thalia brandindo seu escudo mágico, Aegis.

Se você nunca viu Thalia entrando em uma batalha, nunca sentiu medo de verdade. Ela usa uma lança imensa, que se expande de uma lata de spray paralisante que carrega no bolso, mas essa não é a parte assustadora. Seu escudo foi modelado a partir de um que seu pai, Zeus, usa – também chamado Aegis –, um presente de Atena. O escudo tem a cabeça de Medusa moldada no bronze, e, embora não possa transformá-lo em pedra, é tão horrível que a maioria das pessoas entra em pânico e corre à sua visão (RIORDAN, 2009b, 30-31).

Podemos perceber, com a leitura do excerto, que tanto Annabeth quanto Thalia agem como heroínas, pois estão armadas para tal com artefatos mitológicos. No entanto, Percy ocupa uma posição passível, visto que nada pode fazer para impedir a Mantícora. Assim, as duas semideusas são impulsionadas a agir como heróis e ambas possuem destreza, força e objetos auxiliares mágicos para tanto: Annabeth, com seu boné de invisibilidade, abre caminho e impede que os mísseis



(espinhos) do monstro atinjam Percy, Nico e Bianca; já Thalia, munida de escudo e lança, entra em um combate acirrado com Dr. Espinheiro.

Quando Dr. Espinheiro deixa sua forma humana e se transforma, efetivamente, em uma Mantícora, aparentemente, nada pode derrotá-lo. Porém, Ártemis e suas caçadoras aparecem e enfrentam o monstro mitológico:

– Malditos sejam vocês! – gritou Espinheiro, lançando seus espinhos, dezenas deles de uma só vez, na direção da floresta, de onde a flecha viera, mas, igualmente rápido, flechas de prata foram disparadas em resposta. Era quase como se as flechas interceptassem os espinhos em pleno ar, dividindo-os em dois – mais isso deviam ser meus olhos me pregando peças. Ninguém, nem mesmo os filhos de Apolo no acampamento, era capaz de atirar com aquela precisão.

[...]

Então os arqueiros vieram do bosque. Eram garotas, cerca de uma dúzia delas. A mais nova devia ter uns dez anos. A mais velha, cerca de quatorze, como eu. Elas usavam parcas de esqui prateadas e jeans, e todas estavam armadas com arcos. Avançaram contra o mantícore com expressão determinada.

– As Caçadoras! – gritou Annabeth (RIORDAN, 2009b, p. 33-34).

É importante relembrarmos que Ártemis é a deusa da caça que permaneceu eternamente jovem, renunciando qualquer relação com o sexo masculino e, conseqüentemente, suas caçadoras, em voto de fidelidade, receberam a imortalidade ao renunciarem, também, ao “amor romântico para sempre [...], de nunca crescer, nunca se casar” (RIORDAN, 2009b, p. 49), pois alegam que o homem as inferioriza e se espelham, talvez, nas próprias Amazonas, pois “considerava-se Ártemis como a protetora das Amazonas, como ela guerreiras e caçadoras e, também, libertas do jugo do homem” (GRIMAL, 2005, p.48). Além disso, podemos ressaltar o fato de que, diferentemente dos demais deuses, Ártemis não tem filhos ou filhas, mas sim, seguidoras, garotas que dispõem suas vidas em favor da deusa; esse aspecto também a difere das Amazonas, pois estas se relacionavam com homens apenas com o objetivo de procriação, no entanto, a deidade não age assim, abstendo-se de qualquer intimidade com o sexo masculino.

A Mantícora, irritada pela intervenção das Caçadoras, ataca diretamente Percy e Thalia, porém, Annabeth, em um último ato de heroísmo, ataca o monstro e ambos caem precipício adentro. Percebemos que toda a luta contra o monstro foi empreendida por mulheres: Annabeth, Thalia e as Caçadoras de Ártemis. Presenciamos, assim, que nenhuma delas se ateu à posição passiva que a mulher clássica ocupava, muito menos manifestaram inferioridade em relação ao sexo masculino, pois, como alega Costa (2003, p. 15), “o gênero feminino na cultura grega sempre foi relegado ao segundo plano, como se fosse uma deformação do gênero masculino”, pelo contrário, demonstraram coragem e destreza para enfrentar o monstro, ocupando o primeiro plano de ação na narrativa.

Com o desaparecimento de Annabeth, Ártemis propõe partir em uma missão para encontrá-la, mas, regressando ao acampamento, os campistas e as caçadoras tomam conhecimento de que a deusa desaparecera igualmente. Conseqüentemente, é necessário formar um grupo a fim de resgatar tanto Annabeth quanto Artemis. Partem, então, Thalia Grace, Bianca di Angelo, Zoë Nightshade e Grover Underwood. Percy, como já sabemos, não foi incluído na missão (o que o deixa revoltado). Infringido a ordem de não participar da missão, ele segue, secretamente, os colegas que integram a comissão. Nesse ponto, é interessante tomarmos nota do porquê de o semideus não foi incluído na missão: Zoë, líder das Caçadoras de Ártemis, recusou-se a deixar que um garoto partisse para uma missão da qual as seguidoras da deusa fariam parte; Ártemis e suas Caçadoras não se permitem ter nenhum tipo de relação com homens e foi por isso que o garoto não pôde participar da missão: “– Ele não pode – disse Zoë. – É um

garoto. As Caçadoras não vão viajar com um garoto” (RIORDAN, 2009b, p. 108). Podemos dizer que a caçadora Zoë impôs sua voz, como mulher, e não deixou que um homem interferisse nos princípios estabelecidos para sua linhagem. Em seu percurso narrativo a personagem de Riordan não ocupa uma posição passiva, não se cala, pelo contrário, se impõe e o garoto termina por seguir na missão escondido, insubordinando-se aos desígnios dela.

No percurso narrativo de heróis e heroínas, o primeiro obstáculo que enfrentam, no Smithsonian, em Washington, é combater o Leão de Nemeia. Reside aí clara referência ao primeiro dos doze trabalhos executados pelo herói Mitológico Hércules<sup>1</sup>, do qual já se falava, nas histórias dos rapsodos ou nos antigos textos literários gregos, desde o séc. VI a.C. Na trama atualizada de Riordan, o enorme felino aparece no salão e Percy, agora integrante da missão, precisa enfrentá-lo ao lado de seus amigos. A princípio, Zoë se demonstra irritada com a aparição do garoto, pois, como já foi dito anteriormente, ela não permitira que o filho de Poseidon fizesse parte da busca de Ártemis e Annabeth. Com o surgimento do leão, a Caçadora se vê em um impasse: aceitar ou recusar a ajuda de Percy.

O semideus sabia, no entanto, que precisava ajudar seus amigos e, por isso, empunhou sua espada, Contracorrente, e enfrentou o monstro. O leão avançou sobre ele e Percy, num átimo de segundo, percebeu que seria possível derrotá-lo atirando em sua boca, já que sua pele era invulnerável. Mas, sem a ajuda de Zoë, Percy não teria obtido sucesso contra o grande animal. Percy, agindo por meio de sua inteligência, entrou na loja de suvenires do museu e pegou inúmeros pacotes de suprimentos de astronautas que, quando em contato com a saliva do leão, aumentaram as proporções e forçaram o leão a manter a bocarra aberta, permitindo a Zoë que a acertasse:

Os olhos do leão se arregalaram e ele engasgou como um gato com um bolo de pelos.

Eu não podia culpá-lo. Lembrava-me de ter sentido a mesma coisa quanto tentei comer comida espacial quando era garoto. O negócio era simplesmente abominável.

– Zoë, prepare-se! – gritei.

Às minhas costas, podia ouvir as pessoas gritando. Grover tocava outra canção horrível em sua flauta.

Fugi, às pressas, do leão. Ele conseguiu engolir o pacote de comida espacial e me olhava com puro ódio.

– Hora do lanche! – gritei.

Ele cometeu o erro de rugir para mim, e eu lancei um sanduíche de sorvete em sua garganta. Felizmente, eu sempre fora um arremessador bastante bom, ainda que o beisebol não fosse meu jogo. Antes que o leão se desengasgasse, disparei dois outros sabores de sorvete e uma refeição congelada de espaguete. Os olhos do leão se esbugalharam. Ele arreganhou a boca e ergueu-se nas patas traseiras, tentando fugir de mim.

– Agora! – gritei.

Imediatamente, as flechas perfuraram a boca do leão – duas, quatro, seis. A fera debateu-se com violência, girou e caiu para trás. E então ficou imóvel (RIORDAN, 2009b, p. 152-153).

Percebemos, assim, que Zoë, antes irredutível na decisão de deixar Percy participar da missão, mostrou-se flexível ao auxiliar o então Hércules de Riordan

<sup>1</sup> Nome grego do herói conhecido pelos romanos como Hércules, ou também de Alcides, por ser neto de Alceu. Segundo Brandão (1991, vol. I, p. 515), “os mitos, que lhe compõem a figura, evoluíram ininterruptamente, desde a época pré-helênica até o fim da Antigüidade greco-latina” e são inúmeros a ponto de ficar difícil expor, de forma ordenada, em quantas narrativas mitológicas ele aparece e quais peripécias realiza em todas elas. Certo é, porém, que a principal e mais contada narrativa que protagoniza é aquela que narra seus trabalhos: “Os doze trabalhos de Hércules”. Hamilton (1992, p. 233) elenca como principais arquetipos dos mitemas (parte mínima do enredo da história mitológica) que lhe compõem o mito (entendido como narrativa mitológica registrada na antiguidade) aqueles textos não somente escritos por Homero, mas também por Ovídio, Eurípides, Sófocles, Teócrito, Píndaro e Apolodoro.

(Percy Jackson) a combater o leão, colaborando com a ação desempenhada pelo representante do sexo masculino, como na história mitológica grega antiga fez o sobrinho de Hércules, Iolau, que o auxiliou no combate a outro monstro – a Hidra de Lerna (nas versões do texto-fonte, no primeiro trabalho, Hércules não teve auxiliar, sozinho lutou corporalmente e venceu o leão sufocando-o, visto que tinha couro invulnerável às suas flechadas).

Na intriga de Riordan, aliados, o Semideus com sua inteligência e a Caçadora com sua destreza, enfrentaram a fera; herói e heroína se juntaram e derrotaram um monstro que, caso não fosse abatido, teria impedido a missão. É importante ressaltar que Zoë não deixou seus princípios (de nunca se juntar a um homem), mas percebeu que, com a ajuda dele, o resgate de Annabeth e de sua Mestra, a deusa Ártemis, teria mais chances de ser bem sucedida. Comparado este percurso de ação de *A maldição do titã*, presente no longo percurso narrativo de heróis e heroínas do nível narrativo do texto literário, ao percurso de ação do conhecido segundo trabalho de Hércules (combater a Hidra), podemos notar que, na recriação estilizada de Riordan, o herói Percy recebe o auxílio de uma heroína, inserindo, assim, uma mulher (Zoë) no papel de auxiliar heroico desempenhado por um homem (Iolau) nas versões do texto-fonte.

Na sequência do percurso de ação na trama contemporânea de Riordan, Percy, outrora banido, passa a integrar o grupo que realiza a busca para o resgate das preciosas mulheres Anabeth e Ártemis. Ao final da narrativa, para resgatá-las, o grupo necessita “atravessar o Jardim das Hespérides para chegar ao monte Ótris – base para os titãs, substituído, no livro, para o Monte Tamalpais, na Califórnia” (MORAIS, 2013, p. 52). Para tanto, Percy conta novamente com a ajuda da heroína Zoë, pois esta havia sido uma das Hespérides, mas por ter ajudado Hércules a conseguir um dos pomos de ouro em um de seus doze trabalhos, foi banida do Jardim. Novamente a referência a um dos doze trabalhos do fortíssimo herói grego, modelo de força física e conduta corrigida por meio da realização de trabalhos em forma de resgate de faltas anteriores e aprendizagem de uso da força por intermédio da razão – uma espécie de *paideia* grega.

Aqui lembramos que Jaeger (1986, p. 19) aponta Homero, com suas epopéias, como um dos maiores realizadores da *paidéia* na Grécia antiga, pois, segundo ele, “o ideal de Homem ganha forma nos poemas homéricos e como a sua estreita esfera de validade originária se alarga e se converte em força de formação de muito maior amplitude”. Homero é, então, conforme Jaeger, o primeiro e maior criador e modelador da humanidade grega. Platão, na *República* (1973), já dizia que Homero foi o educador de toda a Grécia, pois as epopéias a ele atribuídas carregavam as histórias, tradições e valores válidos para aquela população e criavam o sentido da *paidéia*, que em grego corresponde ao substantivo feminino de origem latina *educatio* (*educatio/onis*), traduzido por criar, instruir, cuidar, nutrir, produzir e tratar. Mas o vocábulo grego implica também um outro termo: *país*, *paidós*, ou seja, crianças. Como possui o mesmo radical do verbo *paideúo*, é o verbo ensinar, instruir ou formar. No pensamento antigo, significava, acima de tudo, formar um homem no sentido integral como “Homem genérico na sua validade universal e normativa”, realizando uma “modelagem dos indivíduos pela norma da comunidade” (JAEGER, 1986, p. 10).

O “Hino homérico a Hércules”, em seus versos 1 a 8, resume assim o destino completo do herói incomparável:

É a Hércules, filho de Zeus, que vou cantar,  
ele que é de longe o maior dentre os que habitam a terra.  
Aquele a quem Alcmena, na Tebas de belos coros,  
deu à luz, após unir-se ao Crônida de sombrias nuvens.  
Errou e sofreu, primeiro, sobre a terra e no mar imensos;

em seguida triunfou, graças à sua bravura,  
e, sozinho, executou tarefas audaciosas e inimitáveis.  
Agora, habita feliz a bela mansão do Olimpo nevoso  
e tem por esposa a Hebe de lindos tornozelos.  
(*apud* BRANDÃO, 1991, vol. I, p. 516, grifo nosso).

Destacamos, no fragmento citado, “Errou e sofreu” porque Homero se refere a todos os trabalhos a que Hércules se submeteu para que pudesse “evoluir” suas capacidades intelectuais, psicológicas e sentimentais, domando, assim, sua força física descomunal, já que fora capaz de, num ataque de fúria e demência (enviadas por Hera), matar os filhos.

Recuperado do ataque, dirigiu-se ao Oráculo de Delfos e pediu ao deus Apolo que lhe indicasse meios para purificar-se do “morticínio involuntário” (BRANDÃO, 1991, vol. I, p. 519). A resposta do Oráculo foi que deveria colocar-se a serviço de seu primo Euristeu, rei de Micenas, durante doze anos. Assim o fez e foi obrigado a executar doze trabalhos impossíveis para homens comuns, mas realizados por ele como forma de evolução. Segundo Brandão, para “as religiões de mistérios, na Hélade, os sofrimentos de Hércules configuram as provas por que tem que passar a psiqué, que se libera paulatina, mas progressivamente, dos liames do cárcere do corpo” (BRANDÃO, 1991, p. 519), ou seja, o ser aprende a dosar força e sabedoria para libertar seu espírito e evoluir.

Na trama contemporânea de Riordan, ela assume duas funções, é Caçadora de Ártemis e Hespéride exilada, como ela própria explica:

- Sua mãe era uma deusa das águas? – perguntei.
- Sim, Pleione. Ela teve cinco filhas. Minhas irmãs e eu. As Hespérides.
- Essas foram as garotas que viviam num jardim nos confins do Ocidente. Com a macieira de ouro e um dragão que a guardava.
- Sim – disse Zoë, melancólica. – Ládon.
- Mas não eram só quatro irmãs?
- Agora são. Eu fui exilada. Esquecida. Apagada como se nunca tivesse existido.
- Por quê?
- [...]
- Porque traí minha família e ajudei um herói. Você também não vai encontrar isso na lenda. Ele nunca falou de mim. Depois que seu ataque a Ládon fracassou, eu lhe dei a ideia de como roubar as maçãs, como enganar meus pais, mas *e/le* levou todo o crédito (RIORDAN, 2009b, p. 211-212).

O leitor mais atento, que conhece a história mitológica do herói grego que executou os doze trabalhos, pode inferir, assim, que houve uma estilização do mito no novo texto que, a nosso ver, representa um dos graus máximos de inovação de elementos de um texto na criação de outro, num diálogo intertextual. De fato, se recorrermos a Grimal (2005, p. 226), tomaremos conhecimento de que, em relação à quantidade de Hespérides que havia no jardim, “os autores não estão de acordo. Geralmente, eles nomeiam três: Egle, Erítia e Hesperetusa. O nome desta, contudo, é por vezes dividido em dois e aplicado a duas Hespérides distintas: Hespéria e Aretusa”, ou seja, quatro ninfas. Ainda de acordo com Grimal (2005, p. 213), a quinta ninfa não é mencionada no décimo primeiro trabalho, pelo contrário, quem ajuda Hércules a roubar o pomo de ouro é, na verdade, o titã Atlas, que amparava os céus nos ombros junto ao jardim das Hésperides.

Esse preâmbulo colabora para que o leitor entenda o motivo que influenciou Zoë a renunciar aos homens e a se juntar à deusa Ártemis. No entanto, ela ajuda Percy Jackson, distraindo o enorme dragão, a atravessar o jardim, assim como ajudou Hércules<sup>2</sup>, na versão de Riordan. Percebemos que a heroína deixou de lado qualquer *remorso* que a impedia de oferecer ajuda ao garoto, pois precisava,

<sup>2</sup> Nos textos-fonte da antiguidade, Hércules contou com a ajuda de Atlas para roubar os pomos de ouro.

também, resgatar sua mestra. Se considerarmos apenas a versão atualizada de Riordan, perceberemos que Zoë possibilitou ao herói moderno, Percy Jackson, completar sua missão, ou seja, resgatar Annabeth. A Caçadora, assim, atuou como ajudante de herói em ambas as histórias, demonstrando inteligência e habilidade ao enfrentar o dragão. No final da narrativa, Zoë morre devido a um ataque de seu pai, o titã Atlas, e Ártemis, como recompensa por seus atos heroicos e por sua fidelidade, transforma sua seguidora em uma constelação chamada "A Caçadora", da mesma forma que o herói mitológico Hércules obteve uma apoteose ao final de seu percurso de peripécias (morto fisicamente por traição de um Centauro inimigo, foi queimado numa pira e a fumaça elevou seu ser etéreo até o Olimpo, local no qual foi recebido pela Deusa Hebe, com a qual se casou e com quem permanece). Tanto Hércules quanto Zoë receberam a recompensa de serem elevados aos céus pelos seus atos heroicos, semideuses elevados a deuses (que vivem nas alturas) por seus atos heróicos.

No plano narrativo de *A maldição do titã*, o grupo de heróis, depois de atravessar o Jardim das Hespérides, deparara-se com uma cena inusitada: Annabeth está ao lado de Luke, algemada; Ártemis ampara os céus nos ombros, no lugar de Atlas, o General; e inúmeros monstros montam guarda no local. Percy, a princípio, enfrenta Atlas, mas reconhece sua incapacidade perante as forças do titã e, por isso, "tomou os céus de seus ombros. Ártemis, libertada pelo herói, lutou freneticamente com o titã e, surpreendentemente, conseguiu empurrá-lo de volta para debaixo dos céus" (MORAIS, 2013, p. 52).

Atlas avançava, coagindo Ártemis. Ela era rápida, mas a força dele era indestrutível. Sua lança bateu na terra em que Ártemis pisava uma fração de segundo antes e abriu uma fissura na pedra. Ele saltou sobre a fenda e continuou a persegui-la. Ela o estava trazendo de volta para onde eu estava.

*Prepare-se*, ela falou em minha mente.

[...]

Tão rápida quanto o pensamento, Ártemis agarrou a haste da arma, que atingiu o solo bem ao lado dela. A deusa a puxou para trás, usando-a como uma alavanca, chutando o Titã e mandando-o pelos ares acima dela. Eu vi que ele vinha caindo na minha direção e percebi o que iria acontecer. Afrouxei a força em meus braços, e quando Atlas desabou sobre mim, não tentei me segurar. Deixei-me ser empurrado e rolei para longe.

O peso do céu caiu sobre as costas de Atlas, quase esmagando-o até ele conseguir se colocar de joelhos, lutando para sair do peso esmagador do céu. Mas era tarde demais (RIORDAN, 2009b, p. 275-276).

No excerto acima transcrito, podemos vislumbrar ação de Ártemis como heroína, pois, apesar de não possuir força física que se igualasse àquela do titã que a ameaçava, vence-o pela inteligência, agilidade e destreza, que é compreendida pelo herói Percy, seu auxiliar final. Juntos, os dois realizam a última peripécia de subjugar Atlas e colocá-lo em seu verdadeiro lugar, aquele de segurar o peso dos céus nos próprios ombros, como nos textos da Antiguidade. No percurso de ação final, o herói masculino transforma-se em coadjuvante de uma das heroínas e a peripécia que na história mitológica fonte havia sido realizada por Hércules, modelo de homem na *Paidéia* grega, na história de Riordan é realizada por uma mulher, uma heroína, portanto, pois leva à situação final de equilíbrio e vitória do grupo que luta pelos valores positivos de educação e moral.

Assim, inferimos que, na série *Percy Jackson e os Olimpianos* que trata de uma cadeia de peripécias realizadas por um mesmo herói e seus acompanhantes, e exemplificamos neste ensaio mais especificamente no terceiro livro, a mulher ganha espaço, ao lado do homem, e assume o papel da heroína. E não se trata de uma só mulher, são muitas, entre elas Annabeth, Zoë e Ártemis. Elas possuem todos os atributos necessários que caracterizam o homem como herói e nascem,

também, de “pais ilustres: seu pai ou mãe é de natureza divina” (BRUNEL, 1998, p. 468); são marcadas igualmente poder ideais nobres (como liberdade, fraternidade, sacrifício); recebem treinamento do mentor do Acampamento Meio-Sangue, Quíron, o mesmo centauro que, nos textos literários da antiguidade, treinou Hércules e Aquiles; possuem auxiliares de herói ou são elas mesmas auxiliares de um herói; e, acima de tudo, são corajosas, inteligentes e fortes. São idênticas aos heróis e, por conseguinte, inferimos que os heróis e as heroínas de Riordan ocupam o mesmo patamar, um não é melhor que o outro, não há diferença nem inferioridade em relação ao sexo.

Se remontarmos à Era Clássica, perceberemos, diferentemente, que os relatos de semideusas, ou seja, mulheres filhas de algum deus são mínimos e, conseqüentemente, não temos tantas heroínas. Podemos citar, por exemplo, Atalanta, mulher considerada heroína, tendo como patrona, a deusa Ártemis, que “não quis se casar, mas permaneceu virgem [...]. Os centauros Reco e Hileu tentaram violá-la, mas ela matou-os com as suas flechas” (GRIMAL, 2005, p. 51). Destacamos, também, Helena, mulher de Menelau, por quem os Gregos muito combateram. De acordo com a epopeia homérica, ela é filha de Zeus e de Leda, sendo que “a tradição que faz de Leda mãe de Helena contava [...] que Zeus se lhe unira sob forma de cisne e que ela pusera um ovo donde saíra sua filha” (GRIMAL, 2005, p. 197), o que faz dela uma efetiva semideusa, filha do deus dos raios. No entanto, não é narrada nenhuma peripécia por ela realizada, somente as disputas por ela geradas pela paixão que provocava nos homens, e Helena acaba comparecendo nas histórias como joguete ou vítima do destino, como na *Ilíada*, na qual, conscientemente, é raptada por Páris, levada a Tróia, termina por se transformar no estopim da Guerra contra a cidade do amante raptor e leva a família real e toda a população à desgraça da derrota sangrenta, após anos de luta contra os príncipes gregos (entre eles Ulisses) que buscavam a vingança em nome do marido traído Menelau, o mesmo que, após invadir a Tróia vencida, encontra Helena e a perdoa, levando-a consigo de volta para casa.

Independente de na Era Clássica termos ou não heroínas filhas de uma divindade, Riordan considerou o sexo feminino com os “olhos” destes nossos anos de igualdade e fez das mulheres heroínas capazes de enfrentar monstros e de serem tão fortes quanto os heróis. É importante ressaltar, no entanto, que durante as narrativas da série, como se pôde exemplificar em *A maldição do titã*, os leitores confirmam oscilações de posições: ora o homem é herói e a mulher auxiliar de herói, ora vice-versa. Fato que apenas reconfirma a igualdade, ou então, o nivelamento entre as personagens da série, pois o autor não inferioriza suas personagens femininas em relação às personagens masculinas, pelo contrário, ele as nivela de forma a atuarem ora como herói, ora como auxiliar: Annabeth ajudou Percy contra Medusa, Percy ajudou Ártemis contra Atlas, Zoë auxiliou Percy no combate à Hidra, etc.

As heroínas são construídas por Riordan de forma que a imaginação do autor não as representa “[...] como virgens inalcançáveis, magras, afiladas” (BRUNEL, 1998, p. 472), pelo contrário, são garotas normais que possuem características provenientes de sua ascendência divina, assim como os garotos. Contudo, todas elas possuem coragem o suficiente para enfrentar os empecilhos que lhes são impostos durante as missões e vencer todos os obstáculos.

Depreendemos, portanto, que as mulheres de Riordan são tão capazes de serem heroínas quanto os homens são capazes de serem heróis. Elas estão aptas de atravessarem qualquer obstáculo, enfrentarem qualquer monstro (seja ele mítico ou metafórico); elas impõem suas vozes, suas forças e deixam a posição passiva que, na antiguidade, sempre lhes foi destinada; Annabeth, Thalia, Zoë, Bianca, etc., não precisam ser salvas do enorme dragão da torre mais alta do

castelo, pois, agora, elas próprias enfrentam o dragão e são capazes de salvar outros, sejam homens ou mulheres, pois são heroínas, confirmando, elas mesmas, os modelos a serem seguidos, numa espécie de *paidéia* contemporânea.

MORAIS, G. A. L. F.; RAMOS, M. C. T. The Female Hero Construction in "Percy Jackson and the Olympians", by Rick Riordan. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 6, n. 2, p. 22–31, 2014.

## Referências

BRANDÃO, J. S. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis, Vozes, 1991. 2v.

BRUNEL, P. Heroísmo (o modelo – da imaginação). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 467-473.

CHATAGNIER, J. C. *O gênero em questão: crítica e formação nos Bildungsromane The secret Life of Bees, de Sue Monk Kidd e Sapato de salto, de Lygia Bojunga*. 2013. 186f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2013. Disponível em: <<http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/cathedra/16-03-2015/000813195.pdf>>. Acesso em: 09 out. 2014.

COSTA, E. B. *A poética de Aristóteles e a personagem feminina na tragédia grega*. 2003 .93f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2003.

GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

JAEGER, W. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

MORAIS, G. A. L. F. A releitura dos Mitos Clássicos na série *Percy Jackson e os Olimpianos: A maldição do Titã*. *Mosaico*. São José do Rio Preto, v. 12, n. 1, p. 41-58, 2013.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

RIORDAN, R. *O ladrão de Raios*. Trad. Ricardo Gouveia. 2. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009 (Série "Percy Jackson e Os Olimpianos", Livro Um).

\_\_\_\_\_. *A maldição do Titã*. Trad. Raquel Zampil. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009 (Série "Percy Jackson e Os Olimpianos", Livro Três).

TOKITA, J. F. *A mulher na mitologia e dramaturgia irlandesa: o feminismo no mito de Deirdre, em peças de John M. Synge e Vincent Woods*. 2012. 221f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2012.

Recebido em 21/dez./2014. Aprovado em 27/jan./2015.

**DOSSIÊ: LITERATURA, CINEMA E DIDÁTICA**



# MELANCOLIA E DESALENTO: MACABÉA, MACAMBÚZIO E MELANCÓLICO EXISTIR

Augusto Sarmiento-Pantoja\*

## Resumo

A melancolia pode ser considerada o mal da pós-modernidade, por isso ganha bastante espaço entre os conflitos do final do século XX e início do XXI, no Brasil temos o romance *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, como um dos primeiros textos a tomar o conflito do desalento urbano como representação do estado melancólico que toma conta da América Latina, motivado pela instalação de diversos regimes ditatoriais. A personagem Macabéa expressa em sua composição psíquica o desalento melancólico. Neste ensaio, apontamos como a melancolia no romance salienta as tensões presentes na sociedade pós-moderna, que no Brasil toma o discurso da sobrevivência e da de-sobrevivência por conta da condição subdesenvolvida demarcada pela impossibilidade da revolução das minorias, gerando o sentimento de derrota do povo brasileiro. O caráter melancólico, observado em Macabéa, espelha a melancolia atribuída ao narrador Rodrigo S. M., como forma de resignificação do desalento.

## Palavras-chave

*A Hora da Estrela*; Ditadura; Melancolia; Modernidade; Sobrevivência.

## Abstract

Melancholy can be considered the evil of postmodernity, therefore it gets plenty of room between the conflicts in the end of 20th century and the early 21<sup>st</sup>. In Brazil we have the novel *The Hour of the Star* (1977), Clarice Lispector, as one of the first works to take the urban despair conflict as a representation of the melancholic state that takes over all Latin America driven by the settlement of various dictatorial systems. The character Macabéa permits the reader to see in her psychic constitution a melancholic gloom. In this paper, it is showed how the novel melancholy emphasizes the current tensions in the post-modern society, which, in Brazil, gathers the survival and non-survival discourses due to the underdeveloped condition marked by the incapability of revolution by the minorities, leading to the defeat the Brazilian people. The melancholic tone displayed in Macabéa reflects the melancholy attributed to the narrator Rodrigo SM, as a way of giving another meaning to gloom.

## Keywords

*A Hora da Estrela*; Dictatorship; Melancholy; Modernity; Survival.

---

\* Mestre em Letras pela Universidade Federal do Pará – UFPA. Doutorando da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP – Campinas/SP – Brasil. Professor Assistente de Literatura Vernácula na Universidade Federal do Pará – UFPA. E-mail: augustos@ufpa.br

## Olhar fixo: melancólica Macabéa

*Aqui, em meu país*  
irremediavelmente nordestino e miserável,  
à luz elétrica de meu século,  
sob todos os alfabetos do medo e da fome;

aqui,  
entre o homem e o homem  
(como dois sistemas totais  
num universo de águas inacabado),  
aqui vivo.

Age de Carvalho<sup>1</sup>

O projeto estético de Clarice Lispector destaca o romance *A Hora da Estrela*, como uma obra em que se entrecruzam três histórias: uma do narrador Rodrigo S. M. responsável pela voz e a vida da nordestina Macabéa, descrita pela necessidade e a sobrevivência em uma metrópole que ao mesmo tempo a hostiliza por ser migrante e a marginaliza por ser sonhadora; na outra, encontramos o narrador refletindo sobre sua vida espelhada na de Macabéa, em um discurso autor-personagem; por fim “a própria narrativa em si, ou seja, as peripécias da narração” (SOUSA, 2011, p. 70), que leva a impossibilidade de felicidade diante do estado melancólico da sociedade.

Sobre a obra de Clarice Lispector encontramos diversos trabalhos que a consideram uma autora que escreve sob duas égides “a primeira, enquanto uma escritura em palimpsesto e a segunda, enquanto uma escritura em fragmento” (NOLASCO, 1998, p. 116). Seja em palimpsesto ou fragmento a escrita de Clarice rompe com a forma literária desde *Perto do coração selvagem*, até *A hora da estrela*. Os trabalhos se multiplicam na extensa crítica clariceana<sup>2</sup> e cada vez mais nos depararemos com quase tudo sobre os textos de Clarice. Mas, o que ainda pode ser destacado em sua obra? No estudo em questão colaboramos com a crítica contemporânea no sentido de apresentar no romance de 1977 o debate sobre a presença da melancolia na personagem Macabéa, movida pelo desalento em relação à realidade política brasileira e à condição humana de uma sociedade disposta no limiar entre a certeza da revolta e a destruição dos sonhos, já que a revolução não seria possível.

Essa proposição já se faz possível logo nas primeiras linhas de *A hora da estrela*, que apresentam o desalento e a melancolia que povoará a obra, como na DEDICATÓRIA DO AUTOR, quando Clarice desabafa:

Dedico esta coisa ai ao amigo Schumann e sua doce Clara que são hoje ossos, ai de nós. Dedico-me a cor rubra e escarlata como o meu sangue de homem em plena idade e portanto dedico-me a meu sangue. [...] Dedico-me a saudade de minha antiga pobreza quando era mais sóbrio e digno [...] a todos esses que em mim atingiram zonas assustadoramente inesperadas, todos esses profetas do presente e que a mim me vaticinaram a mim mesmo a ponto de eu neste instante explodir em: eu. Esse eu que vós por não ser apenas mim, preciso dos outros para me manter em pé, tão tonto que sou, eu enviesado, enfim o que é que se há de fazer se não meditar para cair naquele vazio pleno que só se atinge com a meditação (LISPECTOR, 1995, p. 19).

Observemos que a obra será chamada de “essa coisa”, o estorvo de uma vida, que se transformou em livro, tracejado pelos sons, cores, sensações escarlates,

<sup>1</sup> CARVALHO, A. *Arquitetura dos ossos*. Belém: Falangola, 1980. p. 46.

<sup>2</sup> Entre os pesquisadores de Clarice destacamos as teses de: Emília Amaral (2001), Sônia Oliveira do Amparo (1997), Angélica de Oliveira Castilho (2006), Leopoldo Comitti (1993), Gláucia Eneida Davino (1993), Nádia Battela Gotlib (1993), Mayara Ribeiro Guimarães (2004), Sonia Maria Lanza (1996), Ana Augusta Wanderley Rodrigues de Miranda (2000), Aparecida Maria Nunes (1997), Yudith Rosenbaum (1997), Igor Rossoni (1993), Edgar Cezar Nolasco dos Santos (2003), Jeana Laura da Cunha Santos (1997), Rosália de Angelo Scorsi (1999), Ana Aparecida Arguelho de Souza (2003), Cesar Mota Teixeira (2007).

do sangue que se incrusta no final da narrativa e é redimensionado pelo desalento da derrota, não somente na vida nordestina de Macabéa, personagem central do romance, mas também da própria impossibilidade de mudar aquela sociedade, que desde o narrador, Rodrigo SM, que se criou no nordeste, incorpora o cenário melancólico de uma sociedade que precisa "meditar para cair no vazio pleno", o qual ironicamente só seria possível quando esta sociedade passasse a olhar fixamente sobre sua realidade para perceber que "aqui,/entre o homem e o homem/ (como dois sistemas totais / num universo de águas inacabado),/ aqui vivo", como destaca o poema de Age de Carvalho.

Temos a figura do nordestino, em especial do retirante, como uma metáfora da pobreza, isso porque "quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito" (LISPECTOR, 1995, p. 21). Nesse sentido, é preciso ir em busca do seu interior, de sua consciência sobre, para que assim a sociedade possa perceber que vive em uma "história em estado de emergência e de calamidade pública. Trata-se de livro inacabado porque lhe falta resposta. Resposta esta que alguém no mundo ma dê" (LISPECTOR, 1995, p. 20). Vivemos todos sem respostas diante do estado de emergência e calamidade social, dando condições para que o narrador correlacione o momento melancólico da sociedade com a impossibilidade de fazer uma obra acabada, capaz de responder aos seus anseios, isso porque estamos imersos em uma nuvem alheia aos acontecimentos da década de 70. O estado de exceção produzido pela ditadura civil-militar brasileira dinamiza o desalento que impregna a obra de Clarice, tanto que o narrador de *A hora da estrela* resignifica sua escrita e quase implora que algum leitor possa lhe dar o caminho (a resposta) para tal calamidade.

A narrativa de *A hora da estrela* não recupera o tempo, nem o tema da ditadura brasileira, mas é responsável por inscrever nas linhas de sua narrativa a atmosfera da sociedade que não tem condições de mudar sua realidade, ora por conta dos próprios impedimentos legais do estado de emergência, ora porque "meu coração se esvaziou de todo desejo e reduz-se ao próprio último e primeiro pulsar" (LISPECTOR, 1995, p. 20). Esvaziado o sentido, como destacam os estudos sobre melancolia iniciados por Sigmund Freud, quando associa a sua manifestação, aos efeitos da cultura sobre a subjetividade humana. Para ele:

Os traços mentais distintivos da melancolia são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-entulhamento, culminando numa expectativa delirante de punição (FREUD, 1989, vol. XIV, p. 146).

A expectativa de punição natural ao melancólico será observada amplamente em *A hora da estrela* pautada nos elementos referentes ao perfil melancólico observado, não apenas na personagem central do romance, mas também no discurso do narrador quando se refere àquela moça, uma vez que é através do olhar atento de Rodrigo SM que se configura a melancolia dentro da obra *A hora da estrela*. Macabéa se encontra em um estágio de sofrimento, no qual ela própria não tem consciência do seu estado letárgico.

Na análise, buscamos identificar algumas tensões que desvelam a melancolia em *A hora da estrela* e a relação dessas mesmas tensões com o perfil do indivíduo desde a concepção de melancolia na antiguidade até a sua insistência na modernidade. Daí, esclarecer os mistérios que supostamente estão camuflados nas entrelinhas da obra por meio da melancolia da personagem Macabéa. Vale frisar que, contrário de outras personagens criadas por Clarice, Macabéa é um ser excepcional. Ela é um ser que poucas vezes se enuncia na obra, a moça apresenta

uma enorme dificuldade em se pronunciar, sendo assim, para os objetivos propostos nesse trabalho, no que concernem às características da melancolia manifestas através da linguagem, consideramos mais apropriado o discurso do narrador Rodrigo SM, que, ao descrever a moça e suas atitudes, acaba expondo a aura melancólica que envolve Macabéa.

## Escrita do corpo

Como é que num corpo cariado como o dela cabia tanta lascívia, sem que ela soubesse que tinha?  
(LISPECTOR, 1989, p. 78)

No debate da crítica sobre a obra de Clarice Lispector, Benedito Nunes (1989) considera que é possível identificarmos na escrita clariceana, desde *Perto do coração selvagem* a *O livro dos prazeres*, uma nítida linha de continuidade temática que configuram a concepção de mundo da autora. Desse modo:

Autoconhecimento e expressão, existência e liberdade, contemplação e ação, linguagem e realidade, o *eu* e o mundo, conhecimento das coisas e relações intersubjetivas, humanidade e animalidade, tais são os pontos de referência do horizonte de pensamento que se descortina na ficção de Clarice Lispector (NUNES, 1989, p. 99).

Tais pontos de referência que demandam a escrita da autora se evidenciam nas obras através de uma investigação profunda que busca atingir as camadas intrínsecas da mente humana. As personagens claricianas estão atravessadas pela dimensão psicológica, em que se destaca uma espécie de pensamento inquiridor,. Como o narrador Rodrigo SM destaca: “Ela me incomoda tanto que fiquei oco. [...]. Como me vingar? Ou melhor, como me compensar? [...]. Por que ela não reage? Cadê um pouco de fibra?” (LISPECTOR, 1989, p. 27). O diálogo, consigo e com o leitor, leva o narrador à busca de uma resposta para a passividade da moça diante da vida, de modo que a vida de Macabéa acaba sendo refletida na vida do narrador, como ocorre no início e vai se prolongando até o final do romance:

Macabéa me matou.  
Ela estava enfim livre de si e de nós. Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça. Desculpai-me esta morte. É que não pude evitá-la, a gente aceita tudo porque já beijou a parede. Mas eis que de repente sinto o meu último esgar de revolta e uivo: o morticínio dos pombos!!! Viver é luxo (LISPECTOR, 1989, p. 105).

A morte de Macabéa é a morte de Rodrigo SM e, ironicamente, transfigura-se na morte de Clarice, que, por coincidência, ocorre no ano de lançamento de *A hora de estrela* (1977). Conjugam-se as estrelas e a morte, no susto do narrador-personagem: “Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas - mas eu também?!” (LISPECTOR, 1989, p. 106).

Clarice considera que sua obra contará uma “história exterior e explícita” (LISPECTOR, 1989, p. 27) que, para Scliar (2003), representa o contrário da trajetória da autora, considerada pela crítica como intimista e implícita. O estilo narrativo de Clarice se distingue dos poetas engajados, que defendem projetos políticos, morais, sociais, entre outros. Ao mesmo tempo, revela uma consciência crítica da humanidade, sem as bandeiras do engajamento, por isso, ela afirma: “Tem gente que cose para fora, eu coso para dentro” (LISPECTOR, 1989, p. 5). Assim, por meio da linguagem, ela resiste, questiona e problematiza a sociedade, mesmo quando estamos sob as malhas de um estado repressor, margeado pelos diversos instrumentos de censura, como destaca Tânia Pellegrini:

A censura, na verdade, não foi apenas uma força geradora das 'narrativas de resistência' à opressão do regime - que efetivamente se configuraram, sobretudo com temas e soluções formais específicas -, mas um elemento a mais, compondo, juntamente com outros, um novo horizonte de produção. Isso porque o Estado utilizou a censura como uma faca de dois gumes: de um lado, ele impediu um tipo de orientação, o de conteúdo político de esquerda, mas, de outro, incentivou aquele que reafirmava o *status quo* (PELLEGRINI, 2002, p. 358-359).

A escrita de Clarice resiste, subverte. Não como uma escrita temática, mas como uma escrita imanente, como destaca Alfredo Bosi, ao considerar que na obra de Lispector: "a narrativa oscila entre o confidencial e o metafísico. O tempo do relógio é suspenso e a imaginação se projeta e se desdobra em um espaço fluido e sem margens" (BOSI, 2002, p. 130). A análise em questão se refere à *A paixão segundo GH*, mas se aplica muito bem a *A hora da estrela*, como analisa Clarisse Fukelman:

Os sonhos deixam fluir "a penumbra atormentada" - atormentada porque toca na verdade, que "é sempre um contato interior e inexplicável". A aventura paradoxal dessa ficção consiste em pôr às claras algo que se caracteriza pela obscuridade. Para conseguir a integração entre palavra e sentido trata a primeira como um corpo a ser trabalhado e põe à frente o seu próprio corpo a captar os sinais ocultos do ser: "Eu não sou um intelectual escrevo com o corpo" (LISPECTOR, 1989, p. 15).

A escrita do corpo, com o corpo de Clarice, produz o sentido de fluidez do tempo no romance, amálgama da presença e ausência de corpos que, apesar de existirem, não conseguem se ver existentes, pois não são reconhecidos como gente; não são ouvidos como regentes de suas próprias vidas. Vejamos como Rodrigo SM analisa sua Macabéa diante da relação com a vida e o seu corpo:

Tornara-se como o tempo apenas matéria vivente em sua forma primária. Talvez fosse assim para se defender da grande tentação de ser infeliz de uma vez e ter pena de si. (Quando penso que poderia ter nascido ela - e porque não? - estremeço. E parece-me covarde fuga ao fato de eu não a ser, sinto culpa como disse num dos títulos) (LISPECTOR, 1989, p. 54).

A pena de si, a certeza de sua infelicidade inunda o cotidiano de nossa heroína e das angústias do narrador. Essas são algumas referências para a percepção do desalento vivido pela sociedade endurecida pela repressão da ditadura civil-militar brasileira. Deste modo, no romance, salienta Clarisse Fukelman, "existe algo de novo para além do insólito prefácio, em forma de dedicatória" (LISPECTOR, 1989, p. 6), já que a trama engendra um embate entre o escritor brasileiro moderno e a condição indigente da população brasileira. A intimidade com que o choque social é apresentado, a agudeza na investigação da natureza e psicologia humana são algumas das peculiaridades do romance. O que faz com que compreendamos que Clarice extrapola os limites da própria linguagem e vai além da sondagem interior, principalmente quando traz o narrador Rodrigo SM a se confundir ora com a escritora, ora com a heroína, em circunstâncias diversas, pois não se contém em apenas contar a vida da nordestina Macabéa e questionar não somente o ser humano em sua existência, mais, a própria realidade a partir de indagações sobre a linguagem e sobre o seu papel como escritor mediante a condição da moça. Com isso, encontramos o narrador Rodrigo navegando pelo inconsciente da nordestina, revelando suas angústias e seu desalento, sentimentos que, na verdade, salientam a própria vida da escritora no momento em que escreveu a referida obra e de uma realidade que, no final da década de 1970, representa o estado da própria

intelectualidade, soterrada pela derrota dos movimentos de resistência à ditadura brasileira, mesmo que Clarice não tenha relações diretas com a luta pelo fim da ditadura.

Jaime Ginzburg (2003) caracteriza a obras de Clarice como detentoras de problemas formais que apontam para tensões da sociedade brasileira em que “uma das mediações consiste em que uma constituição problemática do sujeito está associada à construção de personagens e vozes narrativas de acordo com princípios estéticos que suspendem a objetividade do realismo tradicional.” (GINZBURG, 2003, p. 87). Por isso, a obra clariciana gera uma ruptura com a tradição, questionando a temporalidade e a causalidade clássica, fazendo com que:

De Joana a Macabéa, as principais personagens de Clarice Lispector estão fora do campo de exercício de poder constitutivo da sociedade brasileira, o patriarcado. Muitas delas se mostram com dificuldades de interagir com a realidade, por despreparo, desamparo ou fragilidade. Várias demonstram dificuldade em adequar sua experiência e seus valores às contingências externas (GINZBURG, 2003, p. 86).

Em meio a essas primeiras impressões a respeito da escrita clariceana, sobretudo do projeto literário desenvolvido na obra *A hora da estrela*, acredita-se que um dos aspectos que merece ser investigado no referido romance é o comportamento da personagem Macabéa, que nos remete a um perfil melancólico, bem como a um discurso engendrado pelo narrador Rodrigo SM que reforça tal estado melancólico.

### **Melancolia: um sentimento...**

Se a moça soubesse que minha alegria também vem de minha mais profunda tristeza e que tristeza era uma alegria falhada.  
(LISPECTOR, 1989, p. 50)

Ironicamente a alegria é uma tristeza, nas palavras do narrador de *A hora da estrela*, justamente como acontece há milhares de anos, pois a melancolia não é um sentimento do modernismo ou do pós-modernismo, ela é uma “antiga acompanhante da humanidade, e assim como esta última, também possui uma história cheia de inconstâncias, e que pode ser acompanhada de inúmeras manifestações” (JAREK, 2006, p. 9).

Moacyr Scliar destaca, em *Saturnos nos trópicos*, que na antiguidade clássica a medicina de Hipócrates atribuía o desequilíbrio humano aos quatro humores básicos do corpo: o sangue, a linfa, a bÍlis amarela e a bÍlis negra. Estes humores eram responsáveis pelas doenças e temperamentos humanos. Sendo assim, Hipócrates sintetizou suas observações afirmando que a melancolia “é a perda do amor pela vida, uma situação na qual a pessoa aspira à morte como se fosse uma bênção”. (SCLIAR, 2003, p. 81). De outro modo, Aristóteles considera que a melancolia era ao mesmo tempo um comportamento inconstante e fascinante relacionado à genialidade humana, percebida nos homens que se destacaram na filosofia, na ciência do Estado, na poesia ou nas artes. Assim, a melancolia passa de uma patologia a uma característica de genialidade.

O conflito antigo vai se mantendo na medida em que os filósofos helenistas e o médico Galeno de Pérgamo (129 a 200 d.C.) consideravam necessário para o equilíbrio do corpo a conjugação de elementos opostos, como “ao demasiadamente quente indica-se o frio e ao demasiadamente libertino sugere-se o estoicismo” (JAREK, 2006, p. 10). O conflito entre os opostos, como “tristeza” e “alegria”, destacado em *A hora da estrela*, revela o perfil do estado melancólico que povoa

nossa sociedade.

Scliar associa a melancolia à astrologia e considera que os humores relacionam-se aos planetas, por isso, a melancolia passou a ser compreendida nesse sistema, como um signo de planeta distante e de lenta evolução: Saturno. Por isso, "até hoje o qualitativo soturno, corruptela de Saturno, é sinônimo de melancólico" (SCLIAR, 2003, p. 74). Assim, a distância da vida e do mundo que o cerca torna-se marcante na relação de Macabéa e de Rodrigo no romance, como vemos:

O definível está me cansando um pouco. Prefiro a verdade que há no prenúncio. Quando eu me livrar dessa história, voltarei ao domínio mais irresponsável de apenas ter leves prenúncios. Eu não inventei essa moça. Ela forçou dentro de mim a sua existência. Ela não era nem de longe débil mental, era à mercê e crente como uma idiota. A moça que pelo menos comida não mendigava, havia toda uma subclasse de gente mais perdida e com fome. Só eu a amo (LISPECTOR, 1989, p. 45).

Rodrigo sabe da debilidade de Macabéa e tem consciência de sua debilidade, ao ponto de perceber que o fim do romance poderia ser sua liberdade, mas não positiva, pois, apesar de levá-lo a perceber seu encantamento e amor por ela, o destrói. Mas como seria possível amá-la:

(Mas quem sou eu para censurar os culpados? O pior é que preciso perdoá-los. É necessário chegar a tal nada que indiferentemente se ame ou não se ame o criminoso que nos mata. Mas não estou seguro de mim mesmo: preciso perguntar, embora não saiba a quem, se devo mesmo amar aquele que me trucidou e perguntar quem de vós me trucidou. E minha vida, mais forte do que eu, responde que quer porque quer vingança e responde que devo lutar como quem se afoga, mesmo que eu morra depois. Se assim é; que assim seja) (LISPECTOR, 1989, p. 100).

A melancolia aqui se aproxima da percebida no Antigo Testamento, nas passagens bíblicas sobre os reis israelitas, descritos como personalidades complexas, ambíguas e portadoras de clarividências. Rodrigo SM é clarividente, vai do prenúncio à certeza de que sua amada é sua desgraça, a ama e a odeia, mas antes de tudo enxerga nela a sua impossibilidade, diante do caos produzido pela sociedade melancólica, que, apesar do discurso de desenvolvimento, vive uma crise que é existencial.

Mas a Igreja católica, durante a Idade Média, associa a melancolia ao pecado da acídia, desse modo, ser melancólico representa estar acometido de um espírito maligno, fomentador da solidão e das tentações da carne. O indivíduo acometido pela acídia se mostra desgostoso, inquieto e sonolento, perde o gosto pela vida, abrindo espaço para que o corpo e a vida sejam desprezados, dando espaço para o florescimento do desejo de morte e a separação do homem de Deus. Como destaca Rodrigo: "Só uma coisa eu sei: não preciso ter piedade de Deus. Ou preciso?" (LISPECTOR, 1989, p. 103), essa posição fere o estatuto medieval da busca pela santidade.

No Renascimento, a melancolia passa a representar "o protótipo de uma subjetividade que denuncia o surgimento do sujeito moderno" (KEHL, 2009, p. 68). Que neste momento faz com que o homem se veja diante de um mundo de inovação e de conhecimento, produzindo uma mudança no valor da melancolia, pois

a melancolia renascentista adquire, assim, um prestígio muito diferente do abatimento da vontade característico da acedia medieval. O melancólico do humanismo, convocado a buscar em si mesmo a medida de suas escolhas, reúne vontade de saber, consciência de si, busca de sentido, angústia diante da escolha (KEHL, 2009, p. 69).

A consciência de si dentro do romance está marcada pela impossibilidade de transformação, gerando assim o desalento, pois “logo eu que constato que a pobreza é feia e promíscua. Por isso não sei se minha história vai ser - ser o quê? Não sei de nada, ainda não me animei a escrevê-la. Terá acontecimentos? Terá. Mas quais? Também não sei” (LISPECTOR, 1989, p. 36). Por isso, cabe ao homem escolher o que quer ser. Entretanto, percebendo sua insignificância em relação ao mundo, restam-lhe a angústia e o sofrimento. Ser melancólico representa um estado de espírito diferente, já que gera uma apatia diante dos novos recursos investigativos racionais e diante do avanço da ciência de seu tempo.

Maria Rita Kehl destaca que o sujeito moderno nunca mais deixaria de se sentir vacilante em razão da perda de um saber, que a ciência não é capaz de reconstituir, e lhe impõe a incerteza do Outro. Assim, nos primeiros séculos da modernidade, o desejo do Outro se torna mais inacessível aos sujeitos, cujo desamparo se manifestava por meio da melancolia: o homem estava em desacordo com o mundo que o cercava. Vejamos como Clarice nos apresenta esse desacordo em *A hora da estrela*, para ela: “Então eu canto alto agudo uma melodia sincopada e estridente - é a minha própria dor, eu que carrego o mundo e há falta de felicidade. Felicidade? Nunca vi palavra mais doida, inventada pelas nordestinas que andam por aí aos montes” (LISPECTOR, 1989, p. 25). Neste caminho, discutindo a melancolia na modernidade, Maria Rita Kehl destaca como o poeta símbolo da melancolia moderna, Charles Baudelaire, concebe a melancolia:

Na grande Paris, capital do século XIX, a condição melancólica do sujeito moderno é representada pelo poeta *flâneur*, que vagueia em busca de fragmentos do passado (recalcado?) na contramão da multidão urbana composta de operários, mendigos, velhos, bêbados, prostitutas e todos os desgarrados [...] Em Baudelaire, a forma subjetiva do indivíduo já se completou: ele se vê isolado entre seus semelhantes (KEHL, 2009, p. 21).

Em desacordo com o mundo que o cerca, o melancólico moderno sofre o *spleen*, forma moderna da acídia, que em Baudelaire é próximo do tédio. Segundo este poeta, o *spleen* seria uma manifestação da indolência natural dos inspirados, próximo ao que ocorre com Macabéa, quando considera que “Acho que nunca fui tão contente na vida, pensou. Não devia nada a ninguém e ninguém lhe devia nada. Até deu-se ao luxo de ter tédio - um tédio até muito distinto” (LISPECTOR, 1989, 57).

Encontramos também o desencanto e a falta de vontade do melancólico diretamente relacionado ao efeito de um desajuste ou mesmo de uma recusa das condições simbólicas do laço social. Nesse sentido, Walter Benjamin interpreta o Romantismo tardio de Baudelaire como uma tentativa de superação do desencanto melancólico produzido pelo fracasso das revoluções, pelo desalento do indivíduo diante de um tempo brutal, cunhado pelo capitalismo. Vejamos como esse capitalismo se apresenta no contato de Macabéa com Carlota:

- Não tenha medo de mim, sua coisinha engraadinha. Porque quem está ao meu lado, está no mesmo instante ao lado de Jesus. E apontou o quadro colorido onde havia exposto em vermelho e dourado o coração de Cristo.  
- Eu sou fã de Jesus. Sou doidinha por Ele. Ele sempre me ajudou. Olha, quando eu era mais moça tinha bastante categoria para levar vida fácil de mulher. E era fácil mesmo, graças a Deus. Depois, quando eu já não valia muito no mercado, Jesus sem mais nem menos arranjou um jeito de eu fazer sociedade com uma coleguinha e abrimos uma casa de mulheres. Aí eu ganhei dinheiro e pude comprar este apartamentozinho térreo. Larguei a casa de mulheres porque era difícil tomar conta de tantas moças que só faziam era querer me roubar. Você está interessada no que eu digo? (LISPECTOR, 1989, p. 91).



A relação entre elas reflete o desinteresse de Macabéa pela história de vida daquela prostituta, pois o mercado, que um dia foi valoroso e dava condições de sobreviver de seu corpo, mudou e se transformou no espaço de sofrimento. Porém há uma ascense, pois ela conseguiu sair da condição subalterna de explorada e passou a exploradora. Mas como é possível explorar sem deixar de ser explorada? Por isso, a prostituta teve que deixar de ser sócia em "uma casa de mulheres", pois, mesmo sendo patroa continuava a ser explorada, elas "só faziam querer me roubar".

O melancólico está preso em um tempo morto, em que o Outro deveria ter comparecido, mas não compareceu. Mas não podemos confundir com o tempo do depressivo, pois o que temos na melancolia é o refúgio contra a urgência das demandas do gozo do Outro. "Se o melancólico representa a si mesmo como alguém sem futuro, o depressivo recua de todo movimento adiante na tentativa de adiar ao máximo o encontro com um Outro excessivamente voraz" (KEHL, 2009, p. 21).

Freud já chamava atenção sobre isso em sua obra *Luto e melancolia*, em que, como já vimos, nos mostra que a distinção entre melancolia e depressão só foi possível quando Freud resgata para o terreno da psicanálise o entendimento das chamadas psicoses maníaco-depressivo, utilizando o termo "melancolia" para diferenciar a psicanálise da psiquiatria do século XIX e início do século XX, embora Freud tenha usado doze termos para se referir a esse estado de sofrimento, tais como: "depressão, depressão periódica, depressão periódica branda, afetos depressivos, melancolia, melancolia senil, melancolia genuína aguda" (MOREIRA, 2007, p. 37). Desse modo, os estudos de Freud sobre a melancolia tanto ampliaram o campo da intervenção da clínica psicanalítica, quanto romperam a longa tradição ocidental para a qual o melancólico era entendido "como um sujeito que ocupava uma posição excepcional ou excêntrica no laço social" (KEHL, 2009, p. 21).

O indivíduo melancólico traz em si a marca de uma perda que não consegue repor. Assim, a perda do objeto estimado é transformada numa perda refletida no próprio Ego. Daí o indivíduo entrar em estado de desânimo, perde a capacidade de amar, busca a autopunição, e mostra desinteresse pelo mundo externo, traços estes percebidos na obra *A hora da estrela*, de Clarice Lispector.

## **Macabéa, Rodrigo e Clarice: ecos melancólicos**

Assustou-se tanto que parou completamente de pensar.  
Mas eu; que não chego a ser ela, sinto que vivo para nada.  
(LISPECTOR, 1989, p. 75)

O sentido se perdeu! Parou de pensar! Assustou-se com sua realidade ou com sua ficção, ou com a necessidade de mostrar um desalento em relação à vida melancólica que vivemos nos anos de chumbo. Parece-nos que o romance *A hora da estrela* gera um eco do estado melancólico não só da personagem Macabéa, nem só do narrador Rodrigo SM, nem mesmo só da autora Clarice. Temos o romance que quebra os paradigmas, pois revela que a sociedade foi engolida pela melancolia, um perda, uma ausência, uma falta, que não tem como ser medida. O desejo pelo *happy end* se transforma em frustração por saber que a felicidade é clandestina. Não estamos embarcados nos finais felizes, pelo contrário, estamos embarcados na incerteza de um futuro, que na atualidade da escrita de *A hora da estrela*, estrela a decepção em relação à revolução que não aconteceu.

Desse modo, o comportamento melancólico pode ser verificado tanto pelas atitudes das personagens quanto por elementos textuais, como: a ambiguidade,

antíteses, sinestésias, paradoxos, entre outros, que certamente não se restringem ao romance, estão interpostos no dia-a-dia do estado repressor, pois o povo não conseguiu, representativamente, entrar nos conflitos e lutar pela queda da ditadura.

Moacyr Scliar (2003), ao analisar a personagem Macabéa, considera que ela não era uma pessoa triste, porque nem triste ela conseguia ser. Tristeza "era coisa para rico, era para quem podia, para quem não tinha o que fazer. Tristeza era luxo" (LISPECTOR, 1989, p. 79). Parece-nos que ao pobre resta a tristeza, não aquela de ter perdido a guerra, mas a de nunca ter encarado o fronte, pois como seria possível ser herói ou heroína se o pobre não sabe o porquê de estar vivo:

Tristeza é, pois, o equivalente da melancolia. Macabéa é "crônica". "Vazia, vazia", ela não consegue sequer sofrer. Não se trata de fome, não se trata de doença. Trata-se de uma forma extrema de alienação. Macabéa não vai, como Macunaíma, transformar-se em constelação — quem é ela para isso? A hora da estrela é para ela "a hora de nossa morte, amém". (SCLIAR, 2003, p. 241).

Como bem evidenciou o autor, tristeza é uma das características manifestadas pelo ser melancólico, e desse aspecto de tristeza emerge a figura de Macabéa e a norteia em *A hora da estrela*, já que a presença da melancolia se dá também pelo cenário conturbado que cerca o romance, mesmo que não tenhamos nenhuma passagem que destaque os tempos sombrios da ditadura. Pois as tensões presentes na sociedade pós-moderna, no Brasil, serão emolduradas pelo discurso da sobrevivência e da tal de-sobrevivência, pelo fato de a melancolia gerar uma impossibilidade de sobreviver, por conta da condição subdesenvolvida, demarcada pela impossibilidade de realização da revolução das minorias. Isto produz um fluido sentimento de derrota de nossa sociedade.

Ainda sobre a melancolia nos romances de Clarice, Daniel da Silva Portugal (2007) considera a melancolia um elemento constituinte de processos internos de suas personagens, pois a atmosfera melancólica se manifesta por meio de um movimento ambíguo e contraditório. Para o autor, as obras de Clarice se constroem através de uma escrita fragmentária que prima pelo discurso indireto livre na tentativa de captar os pensamentos mais íntimos das personagens-protagonistas, que vivem na constante busca de sua identidade, entre a memória da infância e os impasses da vida adulta, caso parecido encontramos na narração de Rodrigo SM, quando escreve que

às vezes lembrava-se de uma assustadora canção desafinada de meninas brincando de roda de mãos dadas - ela só ouvia sem participar porque a tia a queria para varrer o chão. As meninas de cabelos ondulados com laço de fita cor-de-rosa. "Quero uma de vossas filhas de marré-marré-deci." "Escolhei a qual quiser de marré." A música era um fantasma pálido como uma rosa que é louca de beleza mas mortal: pálida e mortal a moça era hoje o fantasma suave e terrificante de uma infância sem bola nem boneca. Então costumava fingir que corria pelos corredores de boneca na mão atrás de uma bola e rindo muito. A gargalhada era aterrorizadora porque acontecia no passado e só a imaginação maléfica a trazia para o presente; saudade do que poderia ter sido e não foi. (Eu bem avisei que era literatura de cordel embora eu me recuse a ter qualquer piedade) (LISPECTOR, 1989, p. 48).

O passado também é motivo para gerar o terror de uma vida sem direitos e sem valor. Desse modo, "o mundo moderno é o mundo do fragmentado, da impossibilidade de uma unidade coerente, mundo em ruptura e em constante processo de reconstrução" (PORTUGAL, 2007, p. 16). É assim que se desenvolve o discurso nas obras de Clarice Lispector, as quais exploram a solidão e a incomunicabilidade humana, apontando para uma visão crítica dentro da sociedade moderna sem que seja necessário falar explicitamente de uma história política, mas, sim, destacando uma política histórica da melancolia e dos traumas humanos.

Desse modo, Clarice Lispector da mesma forma que inicia o romance o finaliza: diz sim, mas um sim à "insignificância" dos pobres que não têm como lutar, e cuja história precisa ser narrada.

SARMENTO-PANTOJA, A. Melancholy and Dismay: Macabéa, Gloomy and Melancholic Existence. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 6, n. 2, p. 33-44, 2014.

## Referências

FREUD, S. Luto e melancolia. In: \_\_\_\_\_. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud - Vol XIV*. Rio de Janeiro: Imago, 1989, p. 146.

FUKELMAN, C. Escrever estrelas (ora, direis). In: LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989. p. 06.

GINZBURG, J. Clarice Lispector e a razão antagônica. In: SCHMIDT, R. T. (Org.). *A ficção de Clarice: nas fronteiras do (im)possível*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2003.

GOTLIB, N. B. Clarice: uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995.

KEHL, M. R. *O tempo e o cão: ensaio sobre as atualidades das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

JAREK, M. *Entre a hesitação e a ação: a melancolia, o barroco e a literatura em Walter Benjamin*. 2006. 101f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2006.

MOREIRA, M. G. *Linguagem e melancolia em Laços de Família: histórias feitas de muitas histórias*. 2007. 87f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

NOLASCO, E. C. Clarice Lispector e o mal-estar na literatura. *Em tese*, Belo Horizonte, v. 2, n. 1, p. 115-123, dez. 1998.

NUNES, B. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.

PELLEGRINI, T. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. *Revista de Filología Románica*, Madrid, n. 19, p. 355-370, 2002.

PORTUGAL, D. S. *A vária máscara de Joana: a melancolia em Perto do coração selvagem*. 2007. 114f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007.

SCLIAR, M. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUSA, R. M. O sujeito deslocado em *A hora da estrela*. Revista Letras, Brasília, v. 4, n. 2, p. 69-78, dez. 2011.

Recebido em 18/dez./2014. Aprovado em 21/fev./2015.

# MATO ELES?: UMA ANTROPOLOGIA ÀS AVESSAS

César Takemoto\*  
Edu Teruki Otsuka\*\*

## Resumo

*Mato Eles?* (1982), reconhecidamente um clássico do documentário brasileiro, introduz na obra de Sergio Bianchi muitos – talvez mesmo a maioria – dos procedimentos e obsessões cinematográficos que acompanharão seu trabalho dali por diante. O texto que se arma a seguir visa discutir não só algumas balizas do campo do cinema documentário, mas a maneira heterodoxa como Bianchi se utilizará de algumas das tradições desse campo, fundando a sua própria forma de fazer ficção a partir dessa experiência. De passagem, o artigo visa dar algumas indicações de como tanto a categoria da resistência estético-política quanto da etnografia – muito enraizada em certa tradição do cinema documentário – são reperspectivadas pelo trabalho do diretor, nesse filme em especial.

## Palavras-chave

Cinema brasileiro; Cinema documentário; Etnografia compartilhada; Resistência estético-política; Sergio Bianchi.

## Abstract

*Mato Eles?* (1982), a classic in the Brazilian documentary tradition, inaugurates, in the work of Sergio Bianchi, many – if not most – of the cinematic procedures and obsessions that would be present in his work onwards. The present article aims at discussing not only some of the questions belonging to the documentary field, but also the unorthodox way in which Bianchi uses some of its traditions in his own personal way, mostly in fictional cinema. Meanwhile, this article brings to discussion how the aesthetic and political category of resistance, as well the ethnography one, present in the documentary tradition, are shifted and twisted by the work of the director, and specifically in *Mato Eles?*.

## Keywords

Aesthetic and Political Resistance; Brazilian cinema; Documentary Cinema; Sergio Bianchi; Shared Ethnography.

---

\* Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo – USP – São Paulo – Brasil. Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo – USP. E-mail: cesartakem@hotmail.com

\*\* Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo – USP – São Paulo – Brasil. Professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP. E-mail: eduotsuka@uol.com.br

*Mato Eles?* (1982) é um filme cujo título parece figurar como a verdadeira pergunta que se põe por detrás da assim chamada Questão Indígena no Brasil. A pergunta aponta, por assim dizer, para o lado obscuro dessa Questão, explicitando, pelo seu suposto sujeito da enunciação, o quanto ela é mais propriamente Branca do que Indígena. É a pergunta obscena que a “civilização” brasileira se põe, e talvez sempre tenha se posto, do que fazer com a população nativa do território americano incorporado no processo histórico de expansão dos mercados mundiais. Pergunta crucial, ainda que obscena, pois revela em si mesma, como possibilidade sempre renovada, a matriz genocida da formação do nosso estado nacional. É dessa pergunta que parece partir o filme de Sergio Bianchi, mas ela continuará a ecoar na película até o fim.

Como já havia notado, quando de suas primeiras exposições públicas, *Avellar* (2004), o filme pelo próprio título parece se reservar um outro papel que o de certa tradição hegemônica do documentário, a tradição do documentário informativo ou expositivo<sup>1</sup>, esta cujo gesto fundamental consiste em responder às inquietações e perguntas nem mesmo formuladas pelo espectador, cujo lugar é ocupado pela voz *over* e sua bateria de perguntas (retóricas?) e respostas. A ideia e o argumento, que se expressam aqui a propósito de *La Chine* de Antonioni, são de Pascal Bonitzer:

Porque se a voz sabe, ela sabe forçosamente por alguém, que não falará. Por alguém quer dizer ao mesmo tempo *para alguém e em seu lugar*. Esse alguém é o espectador, mas não somente ele: assim, na sequência citada de *La Chine*, Antonioni (a voz) fala no lugar dos camponeses chineses e *para* os espectadores ocidentais: é no lugar do Outro que fala a voz, e isso se deve também compreender duplamente; porque ela não se encarrega de manifestar esse Outro em sua heterogeneidade radical mas, ao contrário, de o dominar e suprimir ao mesmo que o conserva, que o sabe. O poder da voz é um poder velado, uma usurpação (BONITZER, 1975, p. 26, tradução nossa)<sup>2</sup>.

O componente didático da tradição do cinema documentário troca, em *Mato Eles?*, de polo: da “aula expositiva” para o da “pergunta do aluno”. Um aluno, como se verá no desenrolar da obra do diretor, bem “espírito de porco”. A começar pela enunciação direta, pelo título, dessa pergunta obscena, que, se tem a desvantagem de apresentar um resultado crítico como um *a priori*, ao menos possui a vantagem de pôr todas as outras perguntas – serão várias, como veremos – em relação à sua radicalidade mesma.

Há, contudo, algo de uma hesitação nessa pergunta, como se o sujeito que a enunciava não soubesse ao certo como proceder num dado momento – num dado momento crítico – e precisasse do aval de uma autoridade para completar o seu gesto homicida. Não é, talvez, à toa então que o plano de abertura nos introduz a uma tal figura, no caso uma autoridade eclesiástica brasileira – no plano da representação evidentemente, pois sabemos tratar-se de um ator –, num plano americano filmado em *contre-plongée* numa escadaria de um espaço fechado, e apresentada pela voz do cineasta em *off*: “Dom Albano Cavallin”. O espectador talvez espere uma pergunta, mas o que vem em seguida não é propriamente uma: “Não querendo ser chato, dizem que nos primeiros navios que chegaram

<sup>1</sup> Tradição cujos gestos criadores – clássicos da escola inglesa como *Housing Problems*, *Night Mail* e *Coal Face* – podem contudo não se resumir ao esquematismo da historiografia crítica. Considere-se, por exemplo, os usos pioneiros da entrevista e do som em *Housing Problems* e *Night Mail*, respectivamente, que incorporam de modo renovado a voz do outro. Para uma abordagem um tanto pessoal sobre o seu impacto de época, ver SUS (1975).

<sup>2</sup> No original: “Car, si la voix sait, c’est forcément pour quelqu’un, qui ne parlera pas. Pour quelqu’un, c’est-à-dire à la fois à son adresse et à sa place. Ce quelqu’un est le spectateur, mais pas seulement lui: ainsi, dans la séquence citée de *La Chine*, Antonioni (la voix) parle à la place des paysans chinois et à l’adresse des spectateurs occidentaux: c’est à la place de l’Autre que parle la voix, et cela aussi doit s’entendre doublement; puisque l’Autre, elle n’est pas chargée de le manifester dans son hétérogénéité radicale, mais au contraire de le maîtriser, de le supprimer en le conservant, de le savoir. Le pouvoir de la voix est un pouvoir volé, une usurpation” (BONITZER, 1975, p. 26).

aqui, vinham padres também. E esses padres ajoelhavam os índios e davam uma Bíblia para eles lerem. Se os índio [sic] entendessem o que queria dizer, tudo bem. Se não entendessem, cortavam a cabeça na hora deles” (MATO ELES?, 1982). Atentemos, em primeiro lugar, a esse “não querendo ser chato”, como que a antecipar a usual percepção de enfado na discussão de fatos históricos. O que se segue é um relato muito simples de algo que é posto (“dizem”) como fato histórico, dito como que para a apreciação da autoridade eclesiástica – implicada historicamente na formação da colônia. Mais do que discutir a veracidade factual dessa prática, vale notar que a anedota vem inscrever o tema do filme através de uma imagem não projetada, mas enunciada do espaço vazio da voz *off*: a diferença cultural fundamental entre dois povos, que justifica o extermínio de um pelo silêncio do outro. (Não é a toa que os dois planos sobrepostos a essa cena são, primeiro, um *close-up* de um rosto indígena no qual não vemos uma parte da face esquerda nem a boca e, segundo, um *close-up* da boca fechada do mesmo rosto). O que teria a autoridade eclesiástica a dizer a respeito disso? O discurso de Dom Cavallin se condensa numa imagem materna: “A Igreja é uma mãe”. Como uma mãe, ela pode ter cometido alguns erros educacionais, mas, no geral, na história de seus grandes nomes (Anchieta, Nóbrega, Vieira) e mesmo na prática contemporânea (“os padres que estão morrendo no momento em determinadas reservas indígenas”) a Igreja se apresenta – e isso quer dizer, aqui, gosta de se ver – como estando do lado dos índios.

A pergunta que atravessa *Mato Eles?* pode ser referida a dois momentos projetados pelo filme. O primeiro diz respeito à matança atual que, no filme, se cristaliza na (provável) emboscada ao cacique Kaingang Ângelo Cretã. O segundo momento é projetivo, e diz respeito à hora em que, considerando o avanço da dilapidação da floresta de araucárias onde os povos indígenas remanescentes estão, não existindo mais a mata original, pergunta-se o que farão esses povos, ou o que sobrou deles. O título do filme, nesse sentido, passa a ideia de ser uma pergunta retórica, pois parece dar como certa a sua extinção. Mas será possível então conceber *Mato Eles?* como um filme que opera simplesmente documentando essa extinção? Como um assim chamado filme-denúncia? A resposta não só aqui, como em praticamente toda a obra de Bianchi, deve ser *não*. Não se trata aqui de denunciar a maneira como os índios são forçados a abandonar qualquer perspectiva de se manter na terra, tornando-se (com sorte) trabalhadores miseráveis para o latifúndio predatório. Bianchi entende que tal perspectiva, a despeito da contundência que se possa ter uma demonstração da tragédia humana em curso, só se articularia no plano do enunciado, enquanto a experiência fílmica que leva em conta de forma radical o campo documentário deve saber inscrever-se no próprio plano da enunciação<sup>3</sup>. Nesse sentido, um filme documentário que se ativesse à perspectiva denunciante de uma realidade atroz permaneceria, formalmente falando, tão autocomplacente como aquela juventude que ele havia implodido no castelinho de *Maldita Coincidência* (1979), seu primeiro longa-metragem. A verdade daquele filme se abre após a implosão do casarão, na cena do “suicídio revolucionário” de Mamberti. Esta não figura apenas uma alternativa histórica a uma experiência libertária de certa juventude dos anos 60-70, no caso a luta armada, mas envolve a montagem de um dispositivo formal que desestabiliza qualquer tentativa simples de formalização de um “retrato de época”<sup>4</sup>. Assim, no primeiro longa do diretor, o “retrato de época” é articulado não só no plano do conteúdo, mas aparece como diferentes possibilidades de enunciação: cenas improvisadas pelos próprio atores/

<sup>3</sup> Opero aqui, evidentemente, com a distinção lacaniana entre sujeito do enunciado e sujeito da enunciação. Cf. Lacan (1966).

<sup>4</sup> A análise, de resto pioneira, de Bernardet (2004) tem a limitação de ler *Maldita Coincidência* como um retrato de época.

amigos do diretor, incluindo ensaios de enunciação do próprio Bianchi como *persona* artístico-biográfica; um roteiro puramente operacional, abrigando radicalmente a contingência de uma situação de filmagem limitada, o que o aproxima do campo documentário. Estaria já aqui em operação, ao menos em germe, aquilo que o próprio diretor chamará de um “estilo da possibilidade”, de produzir um material, de explorar as suas possibilidades como material, trabalhando-o e fazendo-o render contra a previsibilidade, para depois trabalhar a sua forma final na mesa de montagem<sup>5</sup>.

Em *Mato Eles?* a situação inicial da qual parte o diretor e a “equipe” (uma técnica de som, o fotógrafo Pedro Farkas e mais duas pessoas) são um cheque – possibilidade material mínima – e uma carta de apresentação conseguidos com o governo do Paraná, o que lhes garantia acesso à reserva de Manguueirinha, a simples possibilidade de estar ali e poder conversar com as pessoas, incluindo as autoridades governamentais da FUNAI. Tendo conduzido as entrevistas, o que se observa na forma final do documentário não é uma simples imersão na realidade catastrófica, realidade que o espectador deve conhecer e com a qual deve se indignar, ocultando complacentemente a própria enunciação cinematográfica com a força do enunciado. O que ocorre é que a força da tragédia se inscreve retrospectivamente na própria montagem do documentário, e ela só o faz quando a própria perspectiva documental é posta em xeque. Assim, quando a voz *over* de Arnaldo Jabor narra, à maneira impessoal, anônima, do narrador neutro<sup>6</sup>, o conflito de terra na reserva em questão, acrescentando “possui 150.000 pés de pinheiro e mais 80.000 pés de madeira nobre”, a montagem sobrepõe ao plano geral, imóvel, da floresta cortada ao meio pela estrada, um valor monetário em dólares (U\$ 500.000.000). Simultaneamente, ouve-se o som de uma máquina registradora, a indicar o valor que se poderia conseguir com a exploração da floresta em questão. Ora, a sobreposição dessa soma legível no letreiro, juntamente com o som a sugerir um cálculo vulgar em máquina registradora, ao plano da “realidade” e à voz do narrador (ainda que esta possa ser reconhecida por alguns como sendo a de Jabor) que lhe narra, produz um ruído escarninho, como a apontar o dinheiro como denominador comum de todo aquele conflito, como a razão de ser não apenas da madeireira, como da própria FUNAI e da justiça entre ambas. Mas a famosa sequência final de diferentes depoimentos de índios, através da qual uma recapitulação histórica e uma análise da resistência indígena atual são feitas, fecha esse círculo de ironias ao incluir o próprio realizador: “O senhor precisou do dinheiro. Agora o senhor correu pra cá para ver se ganha um dinheiro para... para tomar café... nas costas do índio! E nós estamos aqui feito bobo, feito burro dos brancos! [...] E o senhor? Quanto o senhor ganha?”.

Penso haver algo do *cinéma-vérité* de Jean Rouch nessa cena. Neste, o objetivo da filmagem “não é fazer com que o entrevistado sinta-se confortável para que ele se revele honesta e diretamente para e através da câmera”, mas sim fazer um uso da própria disjunção causada pela câmera, de modo que “as pessoas vão agir, vão mentir, vão se sentir desconfortáveis, e é essa manifestação de si mesmas que é vista como uma revelação mais profunda do que uma ‘câmera cândida’ [*a candid camera*] ou um ‘cinema vivo’ [*living cinema*] poderiam revelar” (ROTHMAN, 1997, p. 86). Tudo leva a crer que é a presença perturbadora da câmera e do diretor que deflagram não só o deboche do entrevistado, mas o seu ódio. Ele

<sup>5</sup> Cf. “Segunda entrevista” de Bianchi por João Luiz Vieira (VIEIRA, 2004, p. 59-89).

<sup>6</sup> “Com efeito, que voz é essa que ‘retoma por sua própria conta e em sua linguagem’, etc.? ‘Por conta própria’: por conta de quem? Mas são justamente essas questões que são barradas, tornadas invisíveis pelo espaço *off*. Esse que fala é o *anonimato* do ‘serviço público’, da televisão, da informação em geral e, estendendo-se o círculo das conotações, talvez a Lei compassiva e desolada, a Democracia enunciando seus males, o Homem... É um pouco de tudo isso que, surdamente, fala no anonimato da voz *off*, que ali desenha vagamente o grande sujeito oculto e abstrato em nome do qual ela fala” (BONITZER, 1975, p. 26-27).



não apenas vira o jogo e começa a entrevistar o entrevistador, inquirindo sobre o seu interesse material na feitura do filme, como revela que as terras indígenas não foram concedidas beneficentemente pelo Estado, mas compradas pelos próprios índios:

Eles conseguiram e compraram essa terra a troco de flecha. Foi comprado não foi presente! Foi comprado! Meu avô comprou a troco de flecha. Flecha de ponta de ouro. Ele foi vender para Dom Pedro II. [...] Aquelas flechas ele foi lá pra vender, por 60 contos. Daí minha avó disse pra ele: 'Não, não venda a troco de dinheiro não! Vende a troco de terra! O dinheiro você vai gastando, vai gastando e de repente você não tem mais. Daqui a uns tempos você não tem mais dinheiro. Peça terra!' Daí que D. Pedro II deu essa terra... a troco de flecha. Foi [...], foi comprado, não foi dado (MATO ELES?, 1982).

A veemência da cena é a sua verdade. Ela faz desmoronar, junto com outras entrevistas, qualquer veleidade a respeito do índio como um ser intocado pelas relações monetárias. Ela demonstra, por mais mítica ou autoficcional que a história das "flechas de pontas de ouro" possa soar, que os grupos indígenas participam e são conscientes das trocas monetárias desde sempre, o que legitima o seu questionamento: o que vocês brancos querem faturar nas nossas costas dessa vez?

Tendo sido flagrado pela câmera ao enquadrar com o próprio corpo "o último xetá", ou quando entrevista um índio mais idoso nessa sequência final, Bianchi revela uma outra relação com o *cinéma-verité* de Jean Rouch:

Em uma entrevista, alguns anos depois de realizar *Crônica de um verão*, Rouch reafirmou sua convicção de que filmes tem o poder "de revelar, com dúvidas, uma parte ficcional de todos nós, o que para mim é a parte mais real de um indivíduo". A câmera é capaz de fazer com que as pessoas revelem aspectos de si mesmas que são ficcionais, que revelem a si mesmas como criaturas de imaginação, fantasia e mito que são: essa é a pedra de toque da prática que Rouch chamou de "*cinema-verdade*" (EATON, 1979 *apud* ROTHMAN, 1979, p. 51)<sup>7</sup>.

No entanto, o filme de Bianchi não se limita a provocar o ficcional ou a fantasia no entrevistado. Ele se permite aqui ser ele mesmo interpelado de volta pelo entrevistado, que se torna assim *sujeito* da entrevista. De modo que é em relação à própria interpelação do índio que Bianchi é levado a confrontar a sua própria autoficção como realizador, a ver o quanto de fantasia ou de ficção – e por outro lado de patológico, evidentemente no sentido kantiano do termo – havia em sua própria postura como artista. Porque mesmo que o questionamento do índio não tivesse procedência (que Bianchi, por exemplo, estaria fazendo esse filme para ganhar dinheiro), o questionamento fundamental do motivo pelo qual estava ali pode ser sentido em toda a extensão do filme como *enunciação*. Há 4 pontos fundamentais que dão a ver os contornos dessa enunciação:

1) Estaria ele ajudando os índios em sua resistência? Talvez, mas há ali um depoimento que diz que se há alguém que está resistindo à própria FUNAI são os próprios índios:

A FUNAI só queria cortar a madeira boa. Agora ela está começando a cortar a madeira desvitalizada porque os índios já estão revoltados. Eles estão deixando a madeira desvitalizada e cortando a madeira boa: pinheiro bom, árvores boas. E aquele que disser que eu estou mentindo, eu posso ir até mostrar os tocos dos pinheiros que foram cortados aí. Como foi cortado madeira boa. Inclusive até pinheiro carregado de pinha, de pinhão. Isso dá dó de se ver. Porque não foi assim que foi combinado. Isso custa a briga dos índios, da comunidade indígena, do cacique. Que vêm discutindo, impondo, protestando contra o regime da FUNAI.

<sup>7</sup> Trata-se de uma entrevista de Rouch, transcrita por Eaton (1979) *apud* Rothman (1979, p. 51).

Que diz ser tutor[a] dos índios, mas é um tutor ingrato, que vem prejudicando. É como um pai que prejudica, usa do que os filhos têm (MATO ELES?, 1982).

Vemos como é pela realidade suscitada pela câmera que temos, na montagem, uma resposta de um índio em contraponto ao discurso eclesiástico inicial. A FUNAI como figura institucional substitutiva da Igreja, ao invés de no lugar da mãe, em que se compraz em se colocar, é aqui reposicionada no lugar de um *pai perverso*.

2) Estaria ele celebrando a resistência do índio? Não necessariamente, e ao menos não sem levar em consideração a maneira como, do romantismo brasileiro à Hollywood, há uma intermitente celebração da figura do "bravo guerreiro", da coragem militar do índio. O melhor comentário, nesse sentido, é de João Luiz Vieira:

*Mato Eles?* também desconstrói o discurso "indianista" oficial predominante no Brasil a partir do romantismo do século XIX. Para poetas e escritores como José de Alencar e Gonçalves Dias, o índio sempre foi um elemento estimado de identidade nacional, símbolo de uma especificidade genuinamente brasileira. Os românticos, em especial, cultivavam a figura do "bravo guerreiro" conforme expresso numa célebre passagem de Gonçalves Dias ("Sou bravo, sou forte, sou filho do Norte"). Essa idealização hipócrita da coragem militar dos índios coincidiu historicamente com o processo em marcha de sua aniquilação física e cultural. Os tais guerreiros heroicos celebrados em inúmeras canções, poemas e romances, sugere o filme, encontram-se agora aprisionados num triste círculo de doença e impotência. Sérgio Bianchi questiona essa visão heroica do índio ao anunciar um filme-dentro-do-filme, aparentemente o que parece ser a abertura de um épico indianista intitulado, numa transparente citação de James Fenimore Cooper, *O último dos Xetás*, [...]. A música romântica da ópera de Carlos Gomes *O Guarani* soa celebratória na trilha sonora, criando expectativas de um espetáculo épico-heroico. As imagens que se seguem, contudo, rompem radicalmente com as pretensões épicas tanto do título quanto da abertura musical. O que vemos é apenas o único sobrevivente da tribo, literalmente o "último dos Xetás", apresentado numa série de fotografias (frontal, perfil esquerdo, perfil direito) que carrega reminiscências das fichas policiais. O bravo guerreiro do romantismo é agora o desprezado e manipulável objeto do discurso oficial das fotos de polícia que friamente registram o homicídio (VIEIRA, 2004, p. 103).

3) Será o filme feito para denunciar o uso que a própria FUNAI faz do trabalho dos índios? Mas não é verdade que essa denúncia em grande medida esbarra no cinismo do próprio público, ele mesmo minúsculo numericamente, que tem acesso a esse tipo de filme? E não é exatamente esse cinismo que é encenado pelos comentários da grã-fina, sentada de pernas cruzadas em seu sofá?

Eu acho que o que eles estão tentando é forçar um pouco a barra mesmo, não é? Ou seja, já que eles são minoria, eles tem é que se aculturar mesmo. Estão aí para isso, não é? Estavam bem antes, e agora vão ficar... ali... nem tem terra, nem tem lugar, não tem o que fazer. Não existe política de integração. Ou eles se aculturam ou morrem. E é o que está acontecendo: estão morrendo (MATO ELES?, 1982).

Cinismo que responde à sua maneira ao título do filme, e que, no entanto, aparece explicitado em sua posição fundamentalmente equivocada<sup>8</sup>. A ver. Que minoria é essa que correspondia a toda a ocupação humana no território americano? Que necessidade de aculturação é essa numa população mestiça já visivelmente aculturada? Posição cínica que, por detrás de certa gesticulação crítica ("não existe política de integração: ou eles se aculturam ou morrem."), não esconde a sua pressa em legitimar o sistema social que apropria terras, que subjuga uma população e a

<sup>8</sup> Como a ilustrar, mais uma vez, a tese lacaniana *les non-dupes errent* (LACAN, 2001).

destitui de qualquer direito ou autonomia, que a difama como ociosa e ao mesmo tempo explora o seu trabalho. O negativo desse cinismo está representado na cena anterior, onde uma velha senhora (índia?) luta contra o medo, a inibição e a debilidade para falar de um assassinato. A cena demonstra também como a questão indígena pode ser uma máscara ideológica para questão da gestão da pobreza, a questão da gestão de populações pobres.

4) Estará Bianchi fazendo então o filme para propor perguntas, ao invés de fornecer respostas para as inquietações que, como vimos no item 3) acima, esbarram no cinismo constitutivo daquele que está numa posição superior (aqui, no caso, reposto na diferença hierárquica entre os que detém os meios de produção cinematográfico e os que não)? Mas é justamente nesse ponto que o filme radicaliza o seu sarcasmo e insere, aqui e ali, as suas famosas e absurdas questões de múltipla escolha:

O documentário reflexivo de Bianchi é estruturado ao redor de uma série de questões de múltipla escolha aparentemente esquisitas, sob a forma de títulos brancos sobre a tela negra, endereçadas ao espectador a intervalos regulares. O brechtianismo dessas questões, no seu pedido implícito de colaboração do espectador e de consequente 'formulação de um veredito' é carregado de uma ironia mordaz, [uma] vez que nas questões e respostas propostas há sempre uma tendência à contradição e ao absurdo. [...] Questões e respostas criam um espaço bastante desconfortável para o espectador progressista e educado nos valores humanitários, ao confrontá-lo com a realidade do extermínio de uma maneira que, inicialmente, pode provocar um sorriso desconfiado e sem jeito mas que, em seguida, suscita a reflexão e o questionamento (VIEIRA, 2004, p. 102).

De acordo, mas, que reflexões? Qual questionamento? Penso que quando Bianchi pergunta a seus entrevistados, "mas o que o índio vai fazer depois de desmatada a floresta?", essa é uma pergunta que em grande medida ele faz a si mesmo. Assim como as questões de múltipla escolha espalhadas pelo filme, a pergunta não é de fato uma pergunta real, mas uma provocação em forma de pergunta. Porque em *Matos Eles?* é o próprio modelo das perguntas, suas formas *a priori*, que é posto em questão. Em consequência, é a própria forma da etnografia, seus vídeos e aulas, que é posto em questão. A proliferação de perguntas que inundam a tela e conduzem as entrevistas é a confissão do próprio filme de que ele não tem questões à altura daquele material, que ele não tem a força necessária para questionar aquela realidade. Pois é justamente o contrário que se dá. É a própria realidade de sua empreitada antropológica que o faz questionar seu lugar de cineasta.

Irei insistir um pouco mais na comparação com o projeto de etnocinematografia de Jean Rouch. De algum modo repetindo o procedimento de Flaherty de projetar os filmes para os próprios povos que neles estão representados<sup>9</sup>, o que ele vem a chamar de "antropologia compartilhada" apresenta, contudo, uma assimetria não confessada, uma assimetria que pode ser expressa por certa distância entre filosofia e antropologia:

do ponto de vista do observador, o "outro" permanece outro; a conversa sobre uma "antropologia compartilhada" é sobre o "outro", não sobre o observador. O observador vai em busca de conhecimento sobre o modo como o "outro" pensa e vive, enquanto o "outro" vai em busca de conhecimento sobre o seu próprio modo de pensar e viver. Aquilo que para Rouch é antropologia não é de forma alguma antropologia para os participantes dos povos Songhai e Dogon, mas uma busca de autoconhecimento próxima da filosofia. E o que é filosofia para eles não é de forma alguma filosofia para ele, mas uma busca de conhecimento antropológico, conhecimento do modo como os "outros" pensam e vivem

<sup>9</sup> Ver o documentado estudo de Gervaiseau (2012, p. 65-91).

(ROTHMAN, 1997, p. 105, tradução nossa)<sup>10</sup>.

O que, por um lado, aparece como um casamento entre antropologia e filosofia, aparece, por outro, como uma interdição, para os [povos do Mali] Songhai e os Dogon, da possibilidade de inverter o jogo e buscar, eles mesmos, um conhecimento da maneira como o próprio Rouch pensa e vive. O que é, da minha perspectiva, absolutamente crucial de se apontar em *Mato Eles?*, contudo, é que Bianchi parece conseguir realizar aqui essa inversão proibida da “antropologia compartilhada”: ainda que restrito a um momento privilegiado, é o próprio “outro” etnográfico que parece sair da moldura, da tela etnocinematográfica – em claro contraste com a própria cena de Bianchi enquadrando com os próprios braços “o último Xetá” – e inquirir ele mesmo, *como um igual*, o que pensa e como vive o cineasta.

Assim, é o próprio material de seu filme que impele o realizador a uma tomada de consciência em relação a sua prática artística. *Mato Eles?* marca esse ponto de inflexão através do qual Bianchi toma consciência da impotência do cinema para mudar a realidade<sup>11</sup>. À maneira do índio em seu filme, que leva os seus pares ao riso ao questionar o propósito do diretor, Bianchi passa a buscar o riso de seus pares – cada vez mais rarefeitos – por um método de sarcasmo progressivo, método que vai da realidade cinematográfica aos fantasmas do espectador. Proposta cinematográfica que, num crescendo, parecerá dizer ao espectador: “e você, o que você está fazendo assistindo a esse filme”? Como um dândi satânico baudelairiano, Bianchi, como olhar e como voz, impelir-nos-á a reconhecer o lado obscuro daquela mãe que, na última cena de *Maldita Coincidência*, nos encaminhava para o trabalho:

Aproveita cara. Aproveita que tá acabando. Escuta, se tiver parente do poder... vai lá e compra terra, meu, tira a madeira. Dá uma grana, uma grana ótima. Aproveita. Compra a terra. Não tem dono, cara. Reserva não tem dono, aproveita. Se você é da oposição, faz um livro de fotografia, vai lá e fo-to-gra-fa. Fotografa. Faz um filme, cara. Você faz um filme e viaja para a Europa inteira com o filme, cara. A Europa quer ver essas coisas. O genocídio tá acontecendo agora. Não tá acontecendo agora o genocídio? Vai lá e fatura. Negocia. Pega alguns objetos que eles fazem, aqueles mais estranhos, e monta uma loja no centro do Rio, em São Paulo. No Rio não tem ainda. São Paulo tem. Monta um loja. Vende. Turista europeu compra caro, cara. Olha, faz pesquisa. Tem pesquisa que pode ser feita. Linguística. Tem tribo com dois índios, cara. É uma puta transação para estudar. Faz pesquisa, pega uma bolsa de estudo e faz pós-graduação, meu. Outra forma é: você monta uma organização de defesa. Montando uma organização de defesa, você pega dinheiro da Holanda, da Bélgica e da Alemanha para proteger. Você viu quantos documentários tem, cara, sobre índio? Mas o problema é que tem que ir rápido, cara, ta acabando! Porra, negocia, meu (MATO ELES?, 1982)<sup>12</sup>.

## Considerações finais

À guisa de conclusão, faço uma breve recapitulação dessa tentativa de reconstrução de um debate dentro do qual seria mais proveitoso assistir a *Mato Eles?* de Sergio Bianchi.

Em primeiro lugar, deve-se apontar a maneira como o filme dialoga com

<sup>10</sup> No original: “from the point of view of the observer, the ‘other’ remains other; the conversation of ‘shared anthropology’ is about the ‘other’, not the observer. The observer pursues knowledge about the way the ‘other’ thinks and lives, while the ‘other’ pursues knowledge about his or her own way of thinking and living. What for Rouch is anthropology is not anthropology at all for the Songhai and Dogon participants, but, rather, a pursuit of self-knowledge akin to philosophy. And what is philosophy for them is for him no philosophy at all, but, rather, a pursuit of anthropological knowledge, knowledge of the way ‘others’ think and live” (ROTHMAN, 1997, p. 105).

<sup>11</sup> Em comparação à maneira como o Cinema Novo pensava e via a si mesmo. Cf. Oliveira (2006, p. 89-90).

<sup>12</sup> Transcrição de fala em *off* do próprio diretor ao final do filme *Mato eles?* (1982).

questões que aparecem em seu primeiro longa-metragem *Maldita Coincidência*. A adoção das formas do documentário, o exame de uma realidade indígena tanto vigiada quanto segregada parece surgir da implosão do lugar social no qual o filme anterior se desenrolava, no caso um casarão de São Paulo habitado por jovens decadentes de classe média. Bianchi parece virar as costas para esse que era, digamos, o seu *habitat* natural, o seu próprio meio social e discursivo, em busca de uma realidade externa que pudesse fornecer um material novo a sua arte. Nisso parece seguir certa normatividade ideal de trabalho postulada pela figura materna na cena final de *Maldita Coincidência*.

A maneira como *Mato Eles?* aparece em sua forma final, contudo, indica não só a impotência do cinema nacional face aos desafios que se apresentam na forma da questão indígena, como incorpora em sua própria forma de enunciação cinematográfica essa falência. Essa forma, contudo, pode ser melhor compreendida em sua radicalidade quando comparada à celebrada etnocinematografia de Jean Rouch, em relação à qual parece dar um passo adiante importante, em especial em relação à ideia de uma antropologia compartilhada. A maneira como o próprio "documentário" deixa-se abalar pela suposta realidade documentária evidencia-se de forma não óbvia e direta, tendo como um de seus momentos privilegiados a fala final do próprio diretor, na qual a normatividade ideal do trabalho postulada ao final de *Maldita Coincidência* encontra sua matriz obscena e inconfessável, tanto brasileira quanto global.

TAKEMOTO, C.; OTSUKA, E. T. *Mato eles?: An Upside-down Anthropology*. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 6, n. 2, p. 45–54, 2014.

## Referências

AVELLAR, J. C. "Mato Eles?" e "Chapeleiros" – A arte de fazer perguntas. In: VIEIRA, J. L. *Câmera-faca – O cinema de Sérgio Bianchi*. Santa Maria da Feira: Festival de Cinema Luso-brasileiro de Santa Maria da Feira, 2004. p. 105-109.

BERNARDET, J. C. "Maldita Coincidência" / "Eles não Usam Black-tie". In: VIEIRA, J. L. *Câmera-faca – O cinema de Sérgio Bianchi*. Santa Maria da Feira: Festival de Cinema Luso-brasileiro de Santa Maria da Feira, 2004. p. 113-115.

BONITZER, P. Les silences de la voix. *Cahiers du cinema*, Paris, n. 256, p. 26, fev./mar. 1975.

GERVAISEAU, H. A. *O abrigo do tempo*. São Paulo: Alameda, 2012.

LACAN, J. *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

\_\_\_\_\_. *Les non-dupes errent – Séminaire 1973-74*. Paris: Éditions de l'Association lacanienne internationale, 2001 (não comercializado em livro).

OLIVEIRA, N. H. C. *O cinema autoral de Sérgio Bianchi: uma visão crítica e irônica da realidade brasileira*. 2006. 213f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

ROTHMAN, W. *Documentary film classics*. Nova York: Cambridge University Press,

1997.

SUSSEX, E. *The rise and fall of British documentary*. Berkeley/Los Angeles/ London: University of California Press, 1975.

VIEIRA, J. L. *Câmera-faca – O cinema de Sérgio Bianchi*. Santa Maria da Feira: Festival de Cinema Luso-brasileiro de Santa Maria da Feira, 2004.

### **Filmes**

MALDITA coincidência. Direção: Sergio Bianchi. Produção: Jefferson de Albuquerque Jr., André Rosa, Ivan de Sá Pereira, André Klotzel e Micky Neo. São Paulo: Embrafilme/Sergio Bianchi Produções Cinematográficas, 1979. 82 minutos.

MATO eles?. Direção e produção: Sergio Bianchi. São Paulo: Sergio Bianchi Produções Cinematográficas, 1982. 34 minutos.

Recebido em 15/dez./2014. Aprovado em 18/fev./2015.

# DOCUMENTÁRIOS BRASILEIROS ROMPENDO SILÊNCIOS HISTÓRICOS E PESSOAIS

Eliane Vasconcelos Diógenes\*

Paulo Sérgio Souto Mota\*\*

## Resumo

Este trabalho debate o fenômeno comunicacional contemporâneo no qual o sujeito, sob efeito do sofrimento gerado pelo assassinato de um familiar militante contra a ditadura militar, busca recuperar memórias e questionar a versão oficial das suas mortes, através da realização de um documentário. Constatamos nos últimos anos uma crescente produção e aumento de prestígio deste tipo de documentário e escolhemos duas obras para analisar: *Diário de uma busca*, 2010, dirigido por Flávia Castro que focaliza a história do pai Celso Castro, e *Em busca de Iara*, 2013, em que Mariana Pamplona enfoca o percurso da tia Iara Iavelberg. A discussão se fundamenta na interface entre as pesquisas provenientes da área da comunicação sobre as tensões entre o público e o privado no cinema documentário subjetivo e a teoria psicanalítica, através do paradigma de Sigmund Freud e Jacques Lacan, sobre o mal estar do sujeito na cultura e a perspectiva da sublimação. Em ambos os documentários, a primeira parte evoca a militância corajosa e destemida dos familiares, no caso o pai e a tia; e a segunda parte investiga e confronta entrevistas com familiares, amigos, militantes, policiais e médicos legistas, refutando a versão oficial sobre as condições de suas mortes; denunciando as lacunas. Diante do trauma da morte em condições suspeitas, as documentaristas realizam os filmes, inscrevendo a concepção de assassinato na história, como forma de romper silêncios de foro íntimo e coletivo. A marca destes documentários em primeira pessoa consiste em articular experiências particulares com histórias e memórias coletivas, o que configura uma modificação importante do documentário "clássico" político. A potência dos mesmos emerge da possibilidade de se resgatar determinados aspectos de uma situação pública pelo viés da subjetividade, com seu discurso sem pudores e emocionado sobre a história brutal.

## Palavras-chave

Ditadura; Documentário; Psicanálise; Silêncio; Subjetividade.

## Abstract

This study discusses a contemporary communicational phenomenon in which the individual, under the effect of suffering created by the murder of a family militant member against the military dictatorship, tries to bring back memories, and also questions the official version of their deaths through the production of a documentary. We have noticed in the last few years an increasing production of this kind of documentary, as well an increase of the prestige of such works. Two works were selected to be analysed: "Diário de uma busca", 2010, directed by Flavia Castro, that focuses on the story of the father Celso Castro; and "Em busca de Iara", 2013, in which Mariana Pamplona focuses on the journey of her aunt Iara Iavelberg. The analyzes is based on the boundary of the researches that came from the communication area about the tension between the public and private, in the subjective documentary cinema and the psychoanalytic theory, through Sigmund Freud paradigm and Jacques Lacan, about the an individual malaise in his/her culture and the perspective of sublimation. In both documentaries, the first part evokes the brave and fearless combativeness of the relatives, in this case, the father and the aunt; and in the second part they investigate and confront interviews with relatives, friends, militants, policemen, coroners, contesting the official version on the conditions of their deaths; denouncing the gaps. Due to the trauma of deaths under suspicious conditions, the documentary producers make the films carving the concept of murder in the history, as a way to break the personal silence, as well as the collective one. The use of the first person, in these documentaries, consists in articulating individual experiences with historical and collective memories, what sets up an important change of the classical political documentary. The power of these works emerges from the possibility of rescuing certain aspects of a public situation through the subjective bias, with a thrilled speech without modesties by the brutal history.

## Keywords

Ditatorship; Documentary; Psychoanalysis; Silence; Subjectivity.

\* Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP – São Paulo – Brasil. Doutoranda em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP – São Paulo – Brasil. Professora do Curso de Psicologia e do Curso de Artes Visuais na Universidade de Fortaleza – UNIFOR – Fortaleza – Brasil. E-mail: elianevd@uol.com.br

\*\* Mestrando em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP – São Paulo – Brasil. E-mail: paulo.mota@me.com

## Introdução

Este artigo debate a significação do fenômeno comunicacional contemporâneo no qual o sujeito, sob efeito do sofrimento gerado pelo assassinato de um familiar militante contra a ditadura militar, busca recuperar memórias e questionar a versão oficial das suas mortes, através da realização de um documentário.

Constatamos nos últimos anos uma crescente produção e aumento de prestígio deste tipo de documentário e escolhemos duas obras para analisar: *Diário de uma busca*, 2010, dirigido por Flávia Castro, que focaliza a história do pai Celso Castro, e *Em busca de Iara*, 2013, de Flávio Frederico e Mariana Pamplona, em que Mariana enfoca o percurso da tia Iara Iavelberg.

A discussão se fundamenta na interface entre as pesquisas provenientes da área da comunicação sobre as tensões entre o público e o privado no cinema documentário subjetivo e a teoria psicanalítica, através do paradigma de Sigmund Freud e Jacques Lacan, sobre o mal estar do sujeito na cultura e a perspectiva da sublimação.

## Sobre o documentário subjetivo

O documentário subjetivo é uma produção documental essencialmente marcada pelo ponto de vista do documentarista. Ao invés de filmar o "outro", mantendo uma certa distância, aspecto fundamental da tradição do documentário, a questão para estes cineastas é registrar o que lhes é intensamente familiar. Assim, seu corpo, seus sentimentos e suas impressões se expõem sem reservas no filme. O documentário subjetivo também é nomeado como documentário em "primeira pessoa", autobiográfico, diário filmado, ensaio. Trata-se de uma tendência cada vez mais observável no circuito de exibição de documentários (LINS, 2004; LINS; MESQUITA, 2008).

No cinema contemporâneo, os documentários em primeira pessoa arcam sem pudor com a subjetividade de seu discurso. Fernão Ramos (2008) argumenta que se trata de uma "ética modesta", efeito do fim das ilusões das grandes ideologias na pós-modernidade. As condições históricas atuais possibilitam o surgimento do documentário cujo "eu" do realizador deseja focar nuances da sua própria vida e família.

Estes documentários denunciam o desejo do sujeito de escrever a própria história numa linguagem audiovisual. Anteriormente, estas narrativas autobiográficas se restringiam às produções escritas de diários, livros. Flagramos a metamorfose da escrita em produções audiovisuais. Aquelas fotografias guardadas nos mofados álbuns de família juntamente com os vídeos domésticos mantidos nas gavetas passam a significar um material valioso da narrativa fílmica. Deste modo, a auto-representação se instaura no documentário (LINS; MESQUITA, 2008; LINS; BLANK, 2012).

No *Festival Internacional de Documentário - É Tudo Verdade*, 2013, um dos destaques foi o documentarista norte-americano Alan Berliner, que já realizou documentários sobre seu pai, avô, primo. Memória, família e identidade são marcas fundamentais da sua obra. Na competição brasileira do mesmo festival, o filme *Mataram meu irmão*, 2013, de Cristiano Burlan, que revela a sua tragédia familiar, ganhou o prêmio da crítica e do júri oficial de melhor documentário; e o filme *Em busca de Iara* recebeu a menção honrosa do júri (RIZZO, 2013).

A partir da década de 60, o movimento Cinema Verdade se forma a partir dos trabalhos documentais dos cineastas do Cinema Novo. Nesse repertório de documentários, são produzidos enredos biográficos, em que a escolha dos



protagonistas se justifica pela relevância no âmbito social (TEIXEIRA, 2004), enquanto, que nos documentários subjetivos, a escolha do protagonista se funda em laços afetivos, no foro da intimidade, da particularidade.

Deste modo, assistimos à busca emocionada do documentarista por recuperar, ressaltar, expor inúmeros fragmentos da história de alguém da sua família: casa, objetos da infância, lembranças do pai, mãe, irmãos, amigos, vídeos domésticos da convivência em família, cartas, fotografias... O olhar amoroso e a dor da saudade perpassam a película, atravessando despididamente o enredo (MACHADO, 2008).

### **Articulações entre as esferas públicas e privadas no documentário subjetivo**

Consuelo Lins (2004) discute a questão da exposição da intimidade nos documentários. Algo da ordem da vida privada ganha espaço na realidade midiática, passando a transitar na órbita da vida pública. Reflete como uma cena extremamente cotidiana e trivial migra para as telas, transformando-se num enredo público e interessante.

Este fenômeno emergente na história do documentário se distingue da perspectiva de exibição da intimidade na televisão, pois o enredo dos filmes se distancia da lógica exibicionista e confessional, que cada vez mais povoa o território dos canais televisivos. A realização dos documentários não almeja saciar a curiosidade do outro através do tom de revelações, além disso, recusa a configuração de uma história familiar harmoniosa, ideal, espetacular, digna de ser contemplada, reverenciada, cultuada. Muito pelo contrário, a condição trágica perpassa o enredo do filme; lacunas, fraturas, impossibilidades são apresentadas. Ao escapar da reprodução dos clichês dominantes, eles provocam reflexões.

Consuelo Lins (2004) destaca uma marca de alguns documentários em primeira pessoa, que consiste em articular experiências pessoais com memórias coletivas, o que desencadeia uma modificação importante quanto ao documentário clássico político. Não há mais a ambição, obstinação em narrar a "verdadeira história" de tal acontecimento político, mas em contar a minha história, a história do meu pai, da minha tia. Este cinema promove um fluxo intenso entre aspectos do domínio privado e do domínio público, o que reverte a história particular em bem comum. É importante salientar que esses documentários não têm como missão transmitir uma mensagem específica, uma revelação especial. Portanto, nasce um outro tipo de filme político.

Em 2014, a Caixa Cultural São Paulo apresenta *Silêncios históricos e pessoais*, uma mostra de documentários latino-americanos recentes (17 obras), que refletem as tensões entre o familiar e o social, o íntimo e o coletivo. Foram exibidos os filmes brasileiros: *Diário de uma busca*, *Em busca de Iara* e *Os dias com ele*, 2013, de Maria Clara Escobar. Este documentário expõe as tentativas da diretora de realizar entrevistas com seu pai, Carlos Henrique Escobar, intelectual de esquerda perseguido pela ditadura, na tentativa de conhecê-lo melhor, já que a relação dos dois foi profundamente marcada pela distância, ausência, silêncio.

Se na Argentina e no Chile, a produção deste tipo de documentário é significativa, no Brasil, há uma certa expectativa de intensificação, visto que o atual momento político é propício ao rompimento dos silêncios.

No filme *Diário de uma busca*, 2010, Flávia de Castro apresenta a vida audaciosa, destemida do seu pai Celso Afonso Gay de Castro, militante político de esquerda na época da repressão militar. Expõe como, após o retorno do exílio, a sua vida perde progressivamente sentido, culminando em um forte processo de

depressão. Ele morreu em circunstâncias misteriosas na presença da polícia, no ano de 1984.

No documentário *Em busca de Iara*, 2013, Mariana Pamplona reconstrói a travessia de luta e a morte da sua tia Iara Iavelberg. Na época da ditadura militar brasileira, Iara era militante política e companheira do capitão Carlos Lamarca. A morte de Iara foi classificada pela Polícia Militar da Bahia como suicídio.

Nestes filmes, Flávia de Castro e Mariana Pamplona são também personagens. A imagem das documentaristas é intensamente exibida; elas são filmadas no processo de fazer as entrevistas, de procurar e sondar os lugares por onde o pai e a tia trafegaram durante as fugas, deslocamentos, exílios e, por fim, morreram. A presença delas é sentida através dos enquadramentos, do ponto de vista. Elas emprestam também as suas vozes para narrar o texto que entrelaça a biografia dos parentes com suas autobiografias.

Estes documentários assumem a perspectiva biográfica, o enredo se aventura na construção da história do outro tão familiar, mas também exploram as interferências do contexto político militar na sua trajetória, explicitando as intervenções determinantes das condições sociais opressivas no seu percurso. Além disso, as documentaristas expõem as repercussões do movimento de vida do seu pai e da sua tia nas suas próprias infâncias e adolescências, evidenciando as intersecções entre biografias e autobiografias.

As dimensões trágicas das suas vidas são expressas na narrativa. O filme expõe histórias de fugas, partidas urgentes, abandonos, desaparecimentos de pessoas queridas, extravios de sonhos, perdas de casas e de objetos carregados de afetos.

No caso do filme *Diário de uma busca*, 2010, este entrelaçamento entre o sujeito da narrativa e o outro é profundamente significativo. Flávia Castro pontua o quanto a sua infância e adolescência foram marcadas pelos caminhos tortuosos do pai, consequência dos rumos violentos da política na América Latina. As suas memórias resgatam rompimentos de amizades e perdas de casas por causa das diversas fugas, distâncias da convivência com os avós, tios e primos, tensões para não revelar em público o seu verdadeiro nome e dos seus pais e irmão; mas ela também se lembra com certo humor das suas brincadeiras com o irmão de fazer reuniões, desdobramento do que acontecia na sala com os pais e outros militantes.

Em comparação com o anterior, o filme *Em busca de Iara* demonstra o entrelaçamento entre biografia e autobiografia de maneira mais tímida, porém aborda delicados detalhes. Mariana revela que o seu nome foi escolhido pela mãe porque se tratava de um dos codinomes da sua tia Iara, que acabara de morrer quando ela nasceu. Além disso, ela não recebeu o seu sobrenome por medo da represália da polícia. São lembradas as visitas ao cemitério na infância, os ruídos angustiantes da história da sua tia nas conversas em família.

## **Revisão da história oficial do Brasil**

Estes documentários subjetivos possuem um forte teor testemunhal, o que injeta um valor importante à sua produção, já que são desveladas certas nuances preciosas do contexto político, coletivo, que geralmente ficam apagadas em investigações científicas na área da História. Muitas vezes, só uma narrativa de foro íntimo, carregada de afetos pode denunciar, com tamanha riqueza de detalhes, alguns aspectos relevantes do acontecimento histórico.

Os dois documentários começam a narrativa mostrando as circunstâncias da morte do pai e da tia. Apresentam a versão oficial da história, mas problematizam-na, denunciando as fragilidades dos laudos, contradições, lacunas. Deste modo,

através da realização do documentário, elas exigem a revisão do processo, investigando e confrontando entrevistas com familiares, amigos, militantes, testemunhas, policiais e médicos legistas. A perspectiva de refutação da versão oficial, que garante o parecer indicando suicídio nos dois casos, persegue uma boa parte da narrativa.

No documentário *Em busca de Iara*, Mariana Pamplona averigua, examina, devassa e chega a fortes indícios de que Iara Iavelberg foi assassinada pela polícia Militar da Bahia. Essa constatação possibilita uma ação judicial que ordena que o corpo da sua tia seja removido da seção destinada aos suicidas do Cemitério Israelita de São Paulo para finalmente ser enterrado dignamente.

Quanto ao filme *Diário de uma busca*, Flávia de Castro não logra êxito na conquista de certezas para se contrapor à versão oficial, porém desestabiliza, tumultua, desmancha a fachada de veracidade, autenticidade, exatidão da perícia policial. A potência do documentário se fundamenta exatamente nessa tentativa de incomodar, perturbar, desmanchar a solidez arrogante da versão oficial.

## **O efeito traumático da morte e o documentário**

A psicanalista Maria Rita Kehl (1998) nos mostra, a partir de uma perspectiva lacaniana, como a morte com seu caráter catastrófico, fora do alcance da representação, impulsiona o sujeito a cercá-la com palavras e imagens na tentativa de algumas significações. A morte opera na ordem do irrepresentável, do impossível, do real. Ora, daquilo que não se pode falar é do que mais o sujeito fala sem parar.

Para compreendermos esta tese, devemos retomar o pensamento de Freud sobre o processo do luto. Freud (2010a) fundamenta teoricamente o luto e o distingue da melancolia. O luto é uma reação à perda de alguém ou de algo valioso para o sujeito, trata-se de um afeto doloroso desencadeado por esta perda. O luto implica a perspectiva de o sujeito elaborar esta perda, de cicatrização, o que significa possibilidades de ele prosseguir na caminhada da vida. Embora esteja presente a sensação de um certo empobrecimento do mundo, o sujeito sai à procura de substitutos que ocupem o lugar do que foi perdido. E, ainda que a reação dolorosa tenda a ser superada com o tempo, o trabalho de elaboração pode ser bem ou malsucedido. Um luto bem elaborado indica a volta à disponibilidade para amar, investir no mundo.

Segundo Freud, a perda do outro pode suscitar luto ou melancolia. A melancolia é uma profunda tristeza marcada pela suspensão do interesse pelo mundo externo acompanhada de uma dilacerante autopunição, já que o sujeito se culpa pela perda. A inibição se instaura de tal maneira que o sujeito perde a sua capacidade de amar os objetos que o cercam. A apatia, o desinteresse, a anestesia, o empobrecimento de entusiasmo toma conta do sujeito, porque ele se identifica com o objeto perdido, ficando na sombra deste objeto, nadificado. Parece que a excitação pela vida se esvai, escorrendo pelo furo do vazio. Enquanto o luto se situa na estrutura da neurose, a melancolia é uma operação da psicose.

No luto, a perda de objetos desejados lança o sujeito à condição de sofrimento, efeito traumático, afinal, ele é confrontado com sua castração, seu limite narcísico. A morte de uma pessoa querida nos remete à finitude, ao golpe da solidão. O sujeito reluta, resiste à ideia de afastar-se do objeto amado que perdeu. Ou seja, o processo de elaboração do luto dá trabalho; o desligamento ocorre gradativamente. As lembranças, fotografias, vídeos, músicas, palavras, imagens referentes ao objeto perdido são superinvestidas, e é através desta operação que se estabelece uma forma de se despedir do objeto. Já que o sujeito não pode possuir o objeto,

ele investe libido, amor nas suas representações, substitutos.

Os documentários em primeira pessoa, que buscam a vida do outro da família, se constroem a partir de restos de lembranças, rastros de uma convivência, fragmentos de imagens, resíduos de cenas, pedaços de frases, fotografias manchadas, vídeos domésticos danificados pelo tempo, ruínas. Apesar do seu tecido esgarçado, essas memórias edificam belos documentários. Memórias que viram histórias. Histórias que ficam. Nas últimas duas décadas, imagens amadoras e registros familiares ganham gradativamente mais relevância nos documentários na medida em que a subjetividade se posiciona como tendência forte na história do documentário. Imagens domésticas esquecidas, deterioradas, dispersas, fragmentadas são ressignificadas no documentário a partir do processo de apropriação, deslocamento e recontextualização. Esta operação de trabalhar com imagens já fabricadas se define como um gesto muito peculiar do cinema contemporâneo, que se constrói, inventando novas memórias (LINS; BLANK, 2012).

Esta discussão nos possibilita pensar a realização do documentário como uma perspectiva de elaboração do luto, afinal de contas, são filmes de busca como a própria nomeação já indica: *Em busca de Iara* ou *Diário de uma busca*.

É evidente a busca perseverante, apaixonada, obstinada pelas memórias, imagens, relatos referentes ao outro que morreu. As documentaristas fazem uma série de entrevistas com parentes, amigos, militantes na busca de palavras, recordações, significações para lidar com o efeito traumático da morte. Impressionam-nos as suas expressões faciais de encantamento ao escutarem algumas memórias durante as entrevistas; algumas vezes, a emoção se precipita de maneira violenta, explosiva.

É interessante sublinhar que o luto é um processo, exigindo um trabalho, que, neste caso, se constitui numa produção documental.

## **O documentário como processo de sublimação**

Freud (2010b) explica que o mecanismo da sublimação consiste no desvio da direção das pulsões, isto é, em vez de se destinarem às finalidades sexuais, o alvo são os objetivos valorizados socialmente: as realizações artísticas e culturais, por exemplo. A sublimação é concebida como efeito das exigências civilizatórias, o que lhe dá um caráter nobre, elevado, belo, até apaziguador, um certo afastamento do sofrimento psíquico.

Lacan (1988) problematiza o conceito de sublimação de Freud, nos prevenindo da óptica otimista deste. Para Lacan, o processo sublimatório também nos traz uma boa dosagem de sofrimento psíquico. Ao retomar o conceito de a Coisa em Freud, o objeto perdido de uma satisfação mítica, Lacan designa-a como um mal radical que está inscrito na cultura. A Coisa se transforma em objetos sublimes (formas culturais do belo), que ambicionam se distanciar do mal, da destruição humana, ou seja, as imagens, as palavras poéticas têm a finalidade de velar a sua verdade original, portanto, de proteger o sujeito. Diante da Coisa, do impossível, cabe à criação artística bordejar o furo de maneira "belíssima", obtendo desse processo alguma satisfação. Mas nesse encaminhamento, a falta de sentido escapa, vaza, conduzindo o sujeito ao ponto do estranhamento, da dor, das aproximações com o horror, o real, o que desencadeia a combinação entre prazer e dor: o gozo.

Estes argumentos nos instigam a refletir sobre o entrelaçamento entre a beleza do documentário e o sofrimento psíquico das documentaristas. As dores do luto transpassam, invadem, se infiltram nas frestas das imagens, palavras, silêncios, fotografias, vídeos, transbordando uma intensa carga sentimental na tela. A estética do filme se entrecruza com o tom dramático do enredo.

Nos filmes em discussão, a voz aparentemente embriagada de saudade das documentaristas e a música pungente atravessando certas imagens do outro podem ser indícios dessa encruzilhada entre beleza e dor, prazer e sofrimento, rimando amor com dor, poesia com angústia.

Podemos reconhecer o mesmo no processo de realização de Flávia de Castro e Mariana Pamplona. Os documentários não revelam encarceramento, paralisia, aprisionamento do sujeito nas garras do ressentimento, na demanda de vingança. As documentaristas transformam o ódio em produção artística, escrevendo um texto poético, montando as imagens de maneira estética. Os documentários podem ser surpreendentemente bonitos, atraentes, sedutores. Embora a indignação e a revolta se manifestem na exigência da revisão dos laudos policiais, os fios destas narrativas não se reduzem a este aspecto; os encontros amorosos com as memórias e histórias prevalecem.

### Considerações finais

Numa realidade midiática, em que circulam uma profusão de produções imagéticas e simbólicas, ostentando a exibição narcísica do “eu espetacular”, o documentário subjetivo se torna cada vez mais relevante na cultura contemporânea, porque o documentarista, ao expor suas histórias íntimas e trágicas na trama entre memória, fantasia e estética, possibilita uma identificação do outro, o receptor se reconhece naquela história particular.

Portanto, a singularidade e a potência desta prática comunicativa se fundamentam na força da transmissão audiovisual poética de certas nuances dramáticas da nossa existência: a impossibilidade do encontro com o outro por causa da violência social, política, do mal-estar na cultura. As histórias já não são mais exclusivamente íntimas e particulares, mas públicas e universais.

Diante do trauma da morte em condições suspeitas, as documentaristas realizam os filmes, inscrevendo a concepção de assassinato na história, como forma de romper silêncios de foro íntimo e coletivo. A marca destes documentários em primeira pessoa consiste em articular experiências particulares com histórias e memórias coletivas, o que configura uma modificação importante do documentário “clássico” político.

A potência dos mesmos emerge da possibilidade de se resgatarem determinados aspectos de uma situação pública pelo viés da subjetividade, com seu discurso sem pudores e emocionado sobre a história brutal.

DIÓGENES, E. V.; MOTA, P. S. S. Brazilian Documentaries Breaking Historical and Personal Silences. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 6, n. 2, p. 55–62, 2014.

### Referências

MOSTRA SILÊNCIOS HISTÓRICOS E PESSOAIS, 2014, São Paulo. *Catálogo silêncios históricos e pessoais*. São Paulo: CAIXA Cultural, 2014. Disponível em: <<http://doctela.com.br/mostrashp/catalogoshp.pdf>>. Acesso em: 28 abr. 2014.

FREUD, S. Luto e melancolia. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a. (v. 12)

\_\_\_\_\_. O mal-estar na civilização (1930). In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Trad.

Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b. (v. 18)

KEHL, M. R. O irrepresentável existe?. **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre**: psicanálise e literatura, ano VIII, n. 15, p. 66-74, nov. 1998.

LACAN, J. *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise (1959-1960)*. Trad. Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LINS, C. Um passaporte húngaro, de Sandra Kogut: cinema político e intimidade. *Revista Galáxia*, São Paulo, v. 4, n. 7, p. 75-84, abr. 2004. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1363>>. Acesso em: 19 jun. 2014.

\_\_\_\_\_; MESQUITA, C. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

\_\_\_\_\_; BLANK, T. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. *Significação*, São Paulo, ano 39, n. 37, p. 52-74, 2012. Disponível em: <[http://www.usp.br/significacao/pdf/37\\_apresentacao.pdf](http://www.usp.br/significacao/pdf/37_apresentacao.pdf)>. Acesso em: 12 jun. 2014.

MACHADO, P. F. M. Arquivos íntimos na tela: os filmes de família no documentário Person. *Doc On-line*, n. 5, p. 36-49, dez. 2008. Disponível em: <<http://www.doc.ubi.pt/>>. Acesso em: 17 jul. 2014.

RAMOS, F. P. *Mas, afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

RIZZO, S. Sombras privadas em lugares públicos. *Cult*, n. 179, maio 2013. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2013/09/sombras-privadas-em-lugares-publicos/>>. Acesso em: 23 maio 2014.

TEIXEIRA, F. E. (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. 2. ed. São Paulo: Summus, 2004.

## Filmografia

DIÁRIO de uma busca. Direção e roteiro: Flávia Castro. Produção: Flavio Ramos Tambellini, Estelle Fialon, Flávia Castro. Edição: Flávia Castro e Jordana Berg. Som: Valéria Ferro. Brasil/França: Tambellini Filmes, Les Films du Poisson, VideoFilmes, 2010. DVD (105 min)

EM BUSCA de Iara. Direção: Flávio Frederico. Roteiro: Mariana Pamplona. Produção: Flávio Frederico e Mariana Pamplona. Edição: Vítor Alves Lopes e Flávio Frederico. Música: Jonas Tati. Brasil: Kinoscópio Cinematográfica, 2013. DVD (91 min)

Recebido em 18/dez./2014. Aprovado em 23/fev./2015.

# A RECONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA DA CABANAGEM EM *LEALDADE*, DE MÁRCIO SOUZA E DA GUERRA CIVIL EM MOÇAMBIQUE, EM *AS DUAS SOMBRAS DO RIO*, DE JOÃO PAULO BORGES COELHO

Liliane Batista Barros\*

## Resumo

Pretendemos analisar a revisitação histórica da guerra civil em Moçambique e da Cabanagem no Brasil nos romances *As duas sombras do rio* de João Paulo Borges Coelho e *Lealdade*, de Márcio Souza. Verificaremos como as memórias são articuladas nas duas produções e a contribuição desta para a revisão histórica de fatos que se encontravam esquecidos.

## Palavras-chaves

Guerra; Literatura Brasileira; Literatura Comparada; Literatura Moçambicana; Relações entre História e Literatura.

## Abstract

This work aims a comparative analysis by revisiting historical facts of Civil Wars of both Mozambique and Cabanagem in Brazil, displayed in the novels *As duas sombras do rio*, by João Paulo Borges Coelho, and *Lealdade*, by Márcio Souza. The premises of this research is based on the attention given to the literary setting; and how the authors cover the remembrances in their works, and in which way they add to the historical review of the facts forgotten.

## Keywords

Brazilian Literature; Comparative Literature; History and Literature; Mozambican Literature; War.

---

\* Doutora em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará – UFPA. Professora de Literatura Portuguesa do Curso de Letras Língua Portuguesa na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará – UNIFESSPA.

## Considerações iniciais

Este estudo procurará seguir dois caminhos que julgamos inéditos. O primeiro é o diálogo entre as obras de João Paulo Borges Coelho e Márcio Souza, que ainda não tinha sido realizado. O segundo diz respeito ao estudo comparativo dos conflitos bélicos ocorridos no período pós-Independência na região Norte desses dois países (região considerada periférica).

Tanto João Paulo Borges Coelho quanto Márcio Souza constroem suas obras repensando as escritas da história em que estes assuntos não são tratados, com o intuito de apontar as lacunas e os silêncios das principais vítimas das guerras. Márcio Souza recria a Independência do Grão Pará que poderia ter ocorrido, não se concretizou e não há possibilidade de acontecer. João Paulo Borges Coelho escreve sobre o país que se desejou no período da guerra de libertação e que não se concretizou, mas que ainda é possível de ser realizado.

A base da nossa reflexão tem como suporte a literatura comparada, no pressuposto do comparativismo da solidariedade proposto por Benjamin Abdala Júnior (2003), que tem como objetivo buscar o diálogo entre os países hispano-americanos e entre os de língua oficial portuguesa, permitindo a circulação de produções literárias entre esses e abrindo espaço nas universidades para pesquisas e produções acadêmicas que possibilitem o acesso dessas obras a um público maior pela facilidade de entrada no mercado editorial que algumas produções acadêmicas potencializam.

Em relação a nossa proposta de estudo, pretendemos usar o pós-colonial como teoria que avalia os mecanismos de encontros/confrontos coloniais, ou seja, o impacto da colonização europeia em suas antigas colônias, no nosso caso, o impacto do império português sobre as suas antigas colônias, em especial, Brasil e Moçambique, e como as práticas coloniais ainda persistem nesses dois países, mais especificamente na oposição entre o Norte e o Sul, construída na colonização que continuou após a Independência, sendo o Norte a periferia onde ocorreram as revoltas mais sangrentas. No Pará, Norte do Brasil, houve a Cabanagem no período posterior à Independência, e na região do Zumbo, Norte de Moçambique, temos a guerra civil na sua face mais cruel. Pretendemos verificar como os dois romances escolhidos para análise tratam este assunto por ser uma das funções da Literatura não permitir o apagamento de fatos históricos importantes.

Entre as várias discussões da reescrita da história está Walter Benjamin, na sua teoria da história a contrapelo, como sendo a definição mais pertinente para a leitura dos dois romances, pois tanto Borges Coelho como Márcio Souza reinventam um passado "saturado de agoras" das histórias de seus respectivos países. Conforme o filósofo alemão, há motivos para que um dado instante do passado seja motivo das revisitações do presente, e o pensador aponta aí uma espécie de chama redentora vinculada ao passado. No início do ensaio "Sobre o conceito de História", ele afirma que "o passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existe, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?" (BENJANIN, 1984, p. 37). Essa ideia de redenção vincula-se à formação judaica do autor e, como bem aponta Lövy, ela seria a possibilidade de dar a voz aos que morreram por uma causa e ficaram esquecidos. E ao dar a voz a esses marginalizados pela história, seria possível impedir o retorno das agruras do passado.

Na concepção do filósofo, é impossível recuperar um fato em si na sua totalidade, uma vez que o passado "só se deixa fixar como imagem que relampeja" e, portanto, é irrecuperável, o que não permite que um fato seja trazido do passado tal como foi. Não há, assim, um retorno linear ao passado em uma leitura crítica da história. O que está em foco é "explodir o *continuum* da história" que está sujeita



ao processo da ação do tempo. Para Benjamin, o passado só é “pinçado” num “momento de perigo”. E assim, o passado transforma-se num presente recriado.

Tzvetan Todorov, que também trata das questões da memória resultantes de traumas vividos pela violência no livro *Memória do mal, tentação do bem* (2002), chama a atenção para o risco que se corre, ao revisitar o passado histórico, de sacralizar ou banalizar a memória, conforme o interesse dos governantes. A sacralização torna um acontecimento único, específico, que não permite relacioná-lo a outro, dado o grau superlativo que se dá a esse evento. No outro extremo, está a banalização, que seria a transformação de um mal em arma retórica, como ocorre na guerra de libertação em Moçambique, utilizada como arma retórica pelo governo como exemplo de união do povo moçambicano que permitiu a libertação do jugo colonial; e, em relação à Cabanagem, ela era retomada em alguns discursos de candidatos ao governo estadual, por exemplo, que se intitulavam “novos cabanos”, no mais, o evento se reduz às salas de aula, onde o assunto é tratado superficialmente, inclusive nos livros didáticos. A manipulação dos processos da memória e do esquecimento, articulada por interesses políticos ou econômicos, é manejada pela supressão dos vestígios indesejáveis a quem é de interesse que estes vestígios sejam apagados ou usados a seu favor. Todorov alerta sobre o perigo que esse processo pode representar:

A sacralização do passado o priva de toda eficácia no presente; mas a assimilação pura e simples do passado ao presente nos deixa cegos diante dos dois, e por sua vez provoca a injustiça. Pode parecer estreito o caminho entre sacralização e banalização do passado, entre servir ao seu próprio interesse e fazer exortações morais aos outros; e no entanto ele existe (TODOROV, 2002, p. 207).

As obras de Borges Coelho e Márcio Souza não sacralizam os eventos que são abordados nos romances, apresentam, sim, a revisitação crítica das versões históricas desses fatos e, ao recriarem o passado, vão na contramão da manipulação futura desses episódios da história. Os dois autores, ao se voltarem para o passado próximo ou episódios distantes, partem da necessidade de observação crítica do presente ao revisitarem as imagens sacralizadas do passado, permitindo que o presente e suas necessidades sejam repensados, a partir do aproveitamento dos vestígios históricos.

### ***As duas sombras do rio: reconstrução histórica da guerra civil moçambicana pelo testemunho de várias vozes***

Em *As duas sombras do rio*, a guerra civil moçambicana é mostrada na região onde ela foi mais sangrenta, revelando um país que, mal saído das lutas de libertação de Portugal, vê-se perdido em uma guerra interna, ao longo de 16 anos, por motivos políticos que abalaram suas estruturas. Nesse romance, a reescrita da guerra é narrada a contrapelo da versão oficial a partir das experiências vivenciadas pelas personagens que padecerão, de alguma forma, nesse conflito, seja pelo exílio obrigatório, seja pela demência, seja pelas perdas familiares, seja pela violência. O espaço romanesco é localizado na Região do Zumbo que faz fronteira entre Moçambique, Zâmbia e Zimbábue demarcadas pelos rios Aruângua e Zambeze e, em um primeiro momento, essas fronteiras políticas são desfeitas pela convivência entre os vizinhos, porém, após o início do conflito armado em Moçambique, as fronteiras passam a ser demarcadas pelas atitudes políticas dos governos vizinhos.

A guerra civil moçambicana foi um conflito armado que teve início em 1976 entre o partido à época no poder, a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), e o de oposição, Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO), e terminou em

1992, quando foi assinado o Acordo Geral da Paz.

As revisitações históricas nesse romance são feitas a partir dos rios Aruângua e Zambeze, seja nos rastros deixados na paisagem, que são as construções feitas pelos colonizadores como, por exemplo, a missão de São Pedro de Cláver e Barragem Cahora Bassa, entre outros, seja pela violência dos guerrilheiros no ataque ao Zumbo que promovem nos moradores a lembrança da violência do período colonial, revisitada desde o início da colonização à Guerra de Libertação, e a violência do passado é posta em comparação com a violência do presente, que torna esse evento incompreensível para as vítimas.

Por ter sido o Rio Zambeze o meio de acesso ao interior do Norte de Moçambique no período colonial, e por ser por suas águas que os navios negreiros saíam em direção ao Brasil, este rio pode ser lido, então, como depositário de uma longa cadeia histórica de episódios sucessivos de violência na região. E é na Ilha de Cassecemo, localizada no meio do Zambeze, que o pescador Leónidas (nome latino que significa leão) Ntsato (significa jibóia na língua local) sofre a possessão de dois espíritos, o leão (protetor do sul) e a jiboia (protetora do Norte), assim, a personagem já traz dentro de si o conflito do sujeito que não sabe a qual margem pertence. Podemos ler este espaço da ilha como um centro espiritual primordial, onde o pescador tem a sua vida transformada pela possessão dos dois espíritos e também pela experiência que sofre ao sentir-se dividido entre os dois espaços de pertencimento.

As travessias dos rios Zambeze e Aruângua são promovidas pelos quatro ataques guerrilheiros à região e são por esses ataques que o enredo é organizado. Se pensarmos que o rio é fronteira em que se revela a zona de contato entre as duas margens, seja entre os moradores do Zumbo (Moçambique) e da Feira (Zâmbia), pelo rio Aruângua, seja entre os moradores do Norte e os do Sul de Moçambique, pelo rio Zambeze, após a possessão de Leónidas, essas fronteiras se movem, visto que a guerra revela a fronteira invisível da diferença e do medo. No caso do pescador, a entrada nos rios é interdita pela possessão dos dois espíritos, mas ele promove a travessia dos demais moradores por causa do *m'fite* apregoado por ele e, em consequência disso, transpõe a desordem do mundo que só ele via para todos os moradores do Zumbo. Após a travessia desesperada dos moradores para fugirem do primeiro ataque guerrilheiro, a fronteira, que era zona de contato entre os três países, passa a ser lugar limite, lugar de separação: os que optaram por fugir pelo rio Aruângua para alcançar a Feira (Zâmbia) passam da condição de vizinhos à condição de refugiados, e os que escolheram atravessar o Zambeze continuaram em terras moçambicanas e ficaram mais próximos do Zumbo sem, contudo, poderem voltar a ele pelo medo da presença de guerrilheiros.

A crise de Leónidas representa a divisão do país e a não consolidação do projeto de nação sonhado durante a Guerra de Libertação. A falência desse projeto somada à repetição das práticas coloniais de exploração do povo e ao desrespeito às tradições provocam a reação da população e o início da guerra civil. Além disso, a região Norte, que ficou esquecida durante o período colonial, continua a ser ignorada pelo governo posterior à Independência de Moçambique que não leva melhorias para este espaço, e ainda interfere negativamente com a conclusão da construção da represa Cahora Bassa, iniciada no período colonial, que faz a vida dessa população mais difícil pela escassez do peixe, principal alimento, além da perda da área de plantio, bem como a destruição de espaços sagrados. Assim, o estado do pescador (cindido em dois) pode ser lido como a herança colonial que dividiu o Norte e o Sul, já que os portugueses investiram mais no Sul pela sua proximidade com a África do Sul e essa divisão se perpetua no período pós-colonial, seja nas relações sociais, seja nas relações políticas do novo governo.

É pela voz do narrador que o leitor segue a trajetória dos exilados e deslocados,

além de seguir as personagens que cruzam o rio, ele também fica na região do Zumbo e observa Leónidas. É ele quem direciona o olhar do leitor ora aproximando, ora distanciando o foco, ora fazendo intervenções, ora descrevendo o espaço em constante movimento que não se restringe ao geográfico, mas também se movimenta entre o presente, o passado e o futuro, portanto ele está também em constante deslocamento sem, contudo, sair do espaço geográfico delimitado no mapa do início do livro.

Mais do que funcionar como um instrumento de organização temporal desde o início da trama, o narrador parece fazer questão de apontar para o seu lugar de fala, que, apesar de cindido, evidencia a preocupação de articular o leitor com os fatos narrados. E, ao apontar para aquilo que está por vir com a autoridade de quem conhece as histórias oficiais recontadas pelo povo, ele deixa claro que o tempo da sua fala está além do tempo narrado. Assim, a memória dos moradores reescreve os fatos do tempo colonial reconfigurados no presente, inclusive para justificar as entidades que estão agindo neste espaço.

O romance *As duas sombras do rio* faz o papel de perpetuar a guerra civil e, ao eleger um narrador que desliza entre estes dois discursos, abre espaço para a memória individual e coletiva, pois, além de buscar relatos do passado histórico pela via da memória que permite ligar os deslocados ao seu espaço de origem, o fato de o narrador permitir outros olhares sobre esse episódio dá amplitude às consequências que este conflito trouxe para o país. Apesar da experiência da guerra ser silenciante, fazendo voltar mudos os homens, sem experiência comunicável, conforme Benjamin, ela se transforma, no romance, por via do narrador, em uma experiência partilhável pela memória coletiva. As personagens, ao se deslocarem por vários espaços e pela memória, misturam o narrador viajante e o narrador sedentário de Benjamin. Além da viagem pelo espaço realizada pelos moradores do Zumbo, há a viagem pela memória tecida pelo entrelaçamento do fio da memória individual com os fios da memória coletiva.

### ***Lealdade: reconstrução histórica da cabanagem pelo relato de uma voz***

A Cabanagem foi um movimento que devastou a Amazônia por muitos anos e, para compreendê-la, é necessário buscar suas raízes. Podemos começar dizendo que na Província do Grão-Pará eram comuns as revoltas, insurreições e motins desde o início da colonização, motivados principalmente pela utilização da mão de obra indígena que resultou em muitos conflitos entre colonos e jesuítas. Com a intervenção de Pombal e a retirada dos jesuítas, esperava-se que a província prosperasse e tal era a expectativa do marquês que ele enviou seu irmão, Mendonça Furtado, como administrador dessa região. Mas tal progresso não ocorreu e no final do século XVIII a economia do Grão-Pará estava estagnada. Da mesma forma, ao iniciar o século XIX a economia estava em decadência, com uma sociedade dividida entre a minoria branca que oprimia a maioria mestiça e a administração desinteressada em fazer a província prosperar.

O enredo de *Lealdade* é, portanto, pautado nas viagens. O narrador e as outras personagens que viajam têm como objetivo buscar uma vida melhor. A primeira viagem narrada é a dos pais de Fernando que vêm ao Brasil em busca de novas oportunidades, depois o amigo do casal, o botânico Alexandre, casa-se no Brasil e volta a Portugal. Simone também viaja com a mãe para acompanhar o pai a Caiena e depois para Belém, onde o pai é feito prisioneiro do governo português. Os pais de Simone morrem em Belém e ela decide voltar à França com o pintor Jean-Pierre. O pintor também é um viajante que faz pinturas pelo interior da Guiana Francesa e vem para Belém para encontrar Simone, depois os dois voltam

para a França.

A primeira mudança que Fernando sofre ocorre em uma viagem a Oriximiná por decisão de seu pai, que quis levar a família para passar o Natal na fazenda de um parente e ali conhece Sofia, uma menina negra, órfã, que inicia o narrador na vida amorosa, e o aprendizado adquirido nesse período fez o narrador compreender que a divisão social que imperava em Belém era pela cor da pele.

A segunda viagem é para Portugal, com a finalidade de formar-se engenheiro militar. Fernando tinha a visão de que era um português e que, por acaso, nasceu no Pará, e esperava ser recebido em Portugal como tal, afinal a província era parte do reino. Porém, a sensação de ser estrangeiro e inferior ao ser confrontado com os portugueses o faz entender o que é ser colonizado. Essa experiência aliada à decepção de ver a realeza em fuga desordenada com a invasão francesa, modifica a sua visão. Após 8 anos, volta a Belém e o reencontro com Bernardo marcará o início de uma mudança com o encontro com Batista Campos, de quem o narrador vai tornar-se amigo e admirador.

Fernando é convocado para a invasão Caiena, terceira viagem do narrador, e Batista Campos pede a ele que entregue duas cartas a dois amigos que poderiam ajudá-lo em Caiena, e um deles é o pintor Jean-Pierre que, junto com o padre Zagalo, leva o narrador a conhecer a periferia de Caiena e, posteriormente, a fazenda onde escondiam a biblioteca revolucionária. Parece-nos que o cônego recomendou esta formação do jovem militar. O objetivo, entendemos, era a formação do tenente para atuar na revolução que pretendiam realizar e, portanto, Batista Campos prepara o caminho para a formação de Fernando nos ideais da Revolução Francesa. Outra mudança em Fernando ocorre após o encontro com Simone, que o tira dos eixos. Mas o narrador sente-se inferior por ser ela francesa e ele português. Essa oposição entre civilizado e bárbaro culmina num aborto do filho de ambos porque Simone não admite ter um filho de raça que considera inferior - como o português.

A partir das experiências vivenciadas em Caiena, bem como das leituras dos livros revolucionários, Fernando consegue decidir-se por sua identidade: ele deixa de ser português e passa a ser paraense. E consegue, por fim, compreender a diferença entre o conquistador arrogante que chegou gritando com os negros e os tapuias e o revolucionário apaixonado que volta para Belém. Outra diferença que Fernando, enfim, conseguiu ver foi a decadência e as desigualdades sociais, e é importante salientar que o Pará do século XIX tinha a maioria dos trabalhadores livres, eram poucos os escravos negros e indígenas, o que fazia essa província diferente do restante das colônias portuguesas, mas, mesmo assim, uma das bandeiras da Cabanagem foi o fim da escravidão. No retorno a Belém, Fernando também levou de Caiena livros para Batista Campos e prisioneiros, entre eles, o pai de Simone, o doutor Carpentier, que promoveu a viagem da filha e da esposa a Belém.

Após o Vintismo, as incertezas políticas juntam-se às incertezas amorosas e à Independência do Brasil, pois portugueses residentes no Grão-Pará pretendiam manter esta província vinculada a Portugal e separada do Brasil, enquanto os revolucionários paraenses pretendiam fazer a Independência do Grão-Pará. A forma como Márcio Souza trabalha esses eventos vinculados ao cotidiano de Fernando e do Pará descortina diante do leitor as mazelas vividas no Brasil como um todo.

A situação agrava-se com o ultimato apregoado por Greenfell, e o Grão-Pará encontrava-se em uma encruzilhada: ou ficava vinculado a Portugal ou ao Brasil. E entre o domínio português e o brasileiro, a população e os revolucionários acreditaram que seria melhor com os brasileiros, o que significaria o fim do colonialismo e a valorização dos brasileiros com os direitos assegurados e o fim da exploração dos comerciantes portugueses, que seriam enviados de volta a Portugal.

Assim, quando o mercenário inglês exige a adesão do Grão-Pará à Independência do Brasil e ela é acatada, o embuste do inglês pode ser lido em dois sentidos: não havia esquadra para bombardear Belém e tampouco a situação do Grão-Pará mudaria.

A fuga empreendida pelo narrador e o exílio forçado na Fazenda Promissão onde passará a viver em uma cabana nas margens do Rio Tocantins na companhia de dois índios adolescentes que o ignoram, o levam ao estado de desalento e descrença em mudança. Mas talvez essa experiência o ajude a sofrer uma nova mudança, já que vivenciar o cotidiano do cabano pode fazê-lo compreender a importância da revolta que será realizada pela população do interior que mora em cabanas semelhantes à que ele ocupa em seu exílio.

*Lealdade* é um livro de viagem sem a euforia de quem parte com a certeza do retorno. A última viagem de Fernando é com o improvável retorno. A luta do narrador é contra o esquecimento, pois ele tem a consciência de que é preciso deixar um relato, um testemunho dessa época, para que o olhar não pouse somente sobre a escrita do vencedor, mas que os vencidos também possam ter voz e narrar a história a contrapelo. Fernando cobra-se por não ter percebido os sinais das mudanças que se anunciavam, e talvez a grande falha do narrador tenha sido tentar compreender pela razão algo impossível de ser justificado.

## Considerações finais

A guerra civil em Moçambique foi mais cruel no Norte e especificamente nas fronteiras entre Moçambique, Zâmbia e Zimbábue houve o maior número de vítimas e as ações mais sangrentas. João Paulo Borges escreve para possibilitar a memória da guerra civil e impedir que esse evento se repita. A decisão de um escritor tem origem numa determinada realidade social e o fato de ele optar pela memória da guerra civil como arcabouço narrativo demonstra que se mostra comprometido com a realidade de seu país. Não podemos esquecer que João Paulo Borges Coelho, enquanto pesquisador naquela região, fez recolhidas de relatos dos moradores sobre a guerra civil e, em grande parte, os relatos desse livro se devem às histórias ouvidas por ele.

A Cabanagem foi uma guerra que deixou muitos mortos, além de presos e executados, para garantir a anexação dessa província ao Brasil, e há muitos fatos e nomes que precisam ser trazidos à luz para promover a redenção proposta por Benjamin, que é dar a voz aos que morreram por uma causa. E a decisão de Márcio Souza em escrever esses romances demonstra que é necessário tirar este episódio do esquecimento e não permitir que fique relegado a uma data do calendário e muito menos a nomes de ruas e prédios públicos, apesar de que até isso está sendo apagado na cidade de Belém.

João Paulo Borges Coelho reconstrói a história da guerra civil moçambicana sem trazer personagens históricas da guerra de Independência para dentro da narrativa. Em *As duas sombras do rio* a História aparece pela via do narrador, também atônito, e pelo testemunho dos moradores do Zumbo, da Bawa e da Feira, o que faz o livro assemelhar-se à composição de relatos. Mesmo buscando episódios históricos do passado na tentativa de entender o presente, a narrativa se centra na guerra civil localizada no Zumbo no Norte de Moçambique. As relações entre literatura e história com as demais áreas do conhecimento demonstram um novo fazer literário que, ao desfazer as fronteiras entre as áreas do saber, desvela novas fronteiras históricas, sociais e políticas.

Márcio Souza também tem a preocupação de buscar episódios históricos que antecederam à Cabanagem, visto que a narrativa de *Lealdade* centra-se na adesão

do Pará à Independência do Brasil. O autor demonstra, assim, que esse levante não foi uma simples revolução contra a Independência, mas sim, o resultado de práticas coloniais de exploração e extorsão. As relações entre literatura e história com as demais áreas do conhecimento, assim como a intertextualidade presente no romance, indicam a intenção do autor de trazer à luz o episódio trágico vivenciado pelos paraenses dando-lhe o espaço devido na memória e história do Brasil.

BARROS, L. B. (Re)Constructing Cabanagem History in *Lealdade*, by Márcio Souza, and Civil War History in Mozambique in *As duas sombras do rio*, by João Paulo Borges Coelho. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 6, n. 2, p. 63–70, 2014.

## Referências

ABDALA Jr., B. *Literatura, História e Política*. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. *De vôos e ilhas: literatura e comunitarismo*. Cotia: Ateliê Editora, 2003.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia, técnica, arte e política*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES COELHO, J. P. *As duas sombras do rio*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2003.

SOUZA, M. *Lealdade*. 2. ed. São Paulo: Marco Zero, 1997.

TODOROV, T. *Memória do mal, tentação do bem*. Trad. Joana Angélica D'Ávila Melo. São Paulo: ARX, 2002.

Recebido em 19/dez./2014. Aprovado em 17/fev./2015.

# SOBRE ARQUIVOS E FANTASMAS: MEMÓRIAS DA REPRESSÃO EM PORTUGAL

Lisa Carvalho Vasconcellos\*

## Resumo

No início dos anos noventa, os antigos arquivos da Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE), polícia política do regime salazarista, foram, depois de longo tempo, abertos para consulta pública. *Natureza Morta* (2005) da produtora e diretora portuguesa Susana de Sousa Dias é um filme que surgiu como consequência direta do contato com esse material até então interdito. Ele se propõe à delicada tarefa de narrar (e elaborar) de maneira complexa e enviesada a memória da repressão que vigorou no país durante o regime de exceção. A base do trabalho são os *mugshots*, retratos de registro de frente e lado, feitos para cada um dos indivíduos que foi apreendido e fichado pela PIDE. No filme, essas pequenas fotos são contrapostas a outras imagens de arquivo, a saber, aquelas que serviam de propaganda institucional ao próprio governo português. O filme põe em sequência imagens de eventos militares oficiais, festas religiosas, desfiles estudantis – intercaladas sempre por pequenas *mugshots*, nas quais o espectador surpreende, em rostos incrivelmente comuns, toda a repressão e violência dos anos de chumbo portugueses. Para a leitura proposta, conceitos como os de arquivo, fantasmagoria e sobrevivência das imagens – desenvolvidos, principalmente, por Jacques Derrida e Georges Didi-Huberman – serão as referências fundamentais deste trabalho.

## Palavras-chave

Arquivo; Filmografia portuguesa; Imagem; Salazarismo.

## Abstract

In the early 90's, the old PIDE (the political police kept by Salazar during his authoritative government) archives were open to public consultation. *Still life* (2005), by the Portuguese director Susana de Sousa Dias, is a film that works directly with this material. The film tries to narrate (and elaborate) in a complex and indirect way facts concerning Portugal's dictatorial system. The work is based on the filming the mugshots that were made for each individual that was apprehended and booked by PIDE. In *Still life*, those little pictures are contrasted with official governmental images used as propaganda by Salazar's regime. The film puts in sequence images of military events, religious festivals, student's parades – always intertwined by the small mugshots where the spectator sees in the prisoner's plain faces, all the violence and repression of Portugal's dictatorial ship. To analyze that film we will use the concepts of archive, phantasmagoria, and survival of images found in the works of Jacques Derrida e Georges Didi-Huberman.

## Keywords

Archive; Dictatorship; Image; Portuguese Filmography; Salazarism.

\* Doutora em Letras – Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo – USP – São Paulo – Brasil. Professora Voluntária da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Email: lisa.vasconcellos@gmail.com

O museu, o arquivo, e a obra de Freud são algumas das instâncias que o filósofo francês Jaques Derrida procura articular no magistral trabalho que recebeu o título de *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (1998). Baseado em uma conferência pronunciada em Londres, no Museu Freud, por ocasião de um congresso sobre memória e psicanálise, o trabalho se propõe a pensar essa instituição que nos permite organizar os documentos que compõem o saber e o passado humano. Derrida começa com uma reflexão sobre o próprio significado arcaico da palavra:

Arkhê, lembremos, designa ao mesmo tempo o começo e o comando. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: um princípio da natureza ou da história, ali onde as coisas começam – princípio físico, histórico ontológico – mas também o princípio da lei ali onde os homens e os deuses comandam, ali onde se exerce a autoridade, a ordem social, nesse lugar a partir do qual a ordem é dada – princípio nomológico (DERRIDA, 1998, p. 11).

Para Derrida, então, o arquivo é o lugar onde se exercem a lei, o comando, e a ordem social. De fato, os grandes arquivos da humanidade - as bibliotecas, os museus, os cartórios e registros públicos - na medida em que se propõem a organizar documentos, saberes e memórias, se instituem como lugar de autoridade<sup>1</sup>. Nenhum arquivo é infinito (isso contrariaria sua própria natureza) e as escolhas e critérios que determinam o que deve ser guardado e como isso deve ser feito implicam necessariamente em atribuição de valor aos diferentes bens do mundo. Os itens que se agrupam dentro do arquivo público, do museu ou da biblioteca formam os conjuntos daquilo que nós, como sociedade, elegemos como importante, canônico ou modelar: são os documentos que registram a nossa história, são as obras de arte que não devem ser deixadas de lado, são os livros que merecem ser lidos e relidos, são aquilo que temos de mais caro e precioso e que precisa, portanto, ser guardado (arquivado) com muito cuidado para que chegue às gerações futuras.

Nesse sentido o museu que se localiza na antiga casa de Freud e que hoje guarda seus bens e documentos pessoais suscita questões interessantes. Por um lado, ele se institui como um lugar de autoridade e saber sobre um assunto, como todo arquivo; por outro a própria matéria que ele tem por objeto – a saber, a psicanálise e sua abordagem do inconsciente humano – vem questionar a integridade das regras e critérios pelos quais guardamos nossos mais queridos documentos, que são as nossas memórias e afetos. Segundo Freud, a maneira pela qual organizamos nossa memória não se pauta pelos critérios claros e lógicos usados nas bibliotecas ou museus, mas, ao contrário, ela é regida pelos desejos, pelos recalques e interditos; pelos traumas que cindem conteúdos e afetos e fazem com que os sujeitos adoçam; pelos fantasmas, para dizer em uma só palavra.

É esse tipo de lógica arquivística que gostaríamos de convocar para analisar o trabalho da produtora e diretora portuguesa Susana de Sousa Dias, que há anos vem trabalhando na reelaboração da ditadura portuguesa por meio de um delicado trabalho com fotos e documentos históricos. Seu *corpus* é formado por documentos de registro da Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE)<sup>2</sup> que desde a década de noventa tem estado disponíveis para consulta pública, fazendo

<sup>1</sup> Se concordamos com Benjamin (1994) quando afirma que quem controla o passado controla também o presente (e o futuro), uma vez que a maneira como lembramos e organizamos nosso passado enforma nosso entendimento do presente e fornece as bases para nossa atuação futura, não podemos ignorar que os arquivos são também grandes veículos de controle e poder social.

<sup>2</sup> Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE) foi uma das instituições responsáveis pelo controle e repressão de dissidentes políticos durante os anos em que perdurou o Estado Novo Português. Criada em 1945, a partir da antiga Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE) vigorou até 1974, quando teve seu fim decretado com a Revolução dos Cravos. Ocupava-se, entre outras coisas, da vigilância de fronteiras e da monitoração de emigrantes, mas ficou conhecida principalmente pelos violentos meios que empregou contra a população civil tanto de Portugal quanto das colônias.



parte do Arquivo Nacional, localizado na Torre do Tombo, em Lisboa.

*Natureza Morta* (2005), o segundo filme da diretora, surge pelo contato direto com esse material e se propõe à complexa tarefa de narrar (e elaborar) por meio dele, a tragédia dos anos de chumbo em Portugal. A obra é de difícil classificação, usa técnicas do documentário, se aproxima do filme de arte e do ensaio, mas não se prende exclusivamente a nenhuma dessas rubricas. A película consiste na filmagem de antigas fotos de arquivo, que ganham movimento e sentido, através de um elaborado trabalho de montagem. O resultado, na tela, é uma sequência de imagens que ora se superpõem, ora se casam, ora se contradizem, e terminam por compor, não uma história coerente e coesa, mas um conjunto de efeitos estéticos com maior ou menor grau de narratividade, conforme quer o expectador.

Como foi dito, o filme busca seu material diretamente nos arquivos na PIDE, mais especificamente em um conjunto gigantesco de fotos de registro, tiradas dos mais diferentes tipos de pessoas no momento da sua prisão. Também conhecidas pelo nome de *mugshots*, esses pequenos retratos de frente e lado são um elemento comum no processo de documentação daqueles que, em algum momento da vida, adentraram o sistema prisional de um país. A esse *corpus* inicial Susana de Souza Dias contrapõe uma pluralidade de outros materiais visuais – fotos, vídeos, trechos de filmes e reportagens – recuperados, por sua vez, da imprensa da época. Segundo Susana de Souza Dias (2011), grande parte desse material tem origem nos arquivos do Departamento de Propaganda do Estado<sup>3</sup> e consiste em filmagens inéditas, feitas inicialmente para filmes e propagandas oficiais, que por uma ou outra razão, não chegaram a ser usados.



*Natureza morta* (2005). Susana de Sousa Dias.

*Natureza Morta* trabalha, portanto, com dois grupos de imagens distintos. No primeiro, acompanhamos desfiles estudantis, festas camponesas, eventos religiosos, ou simplesmente crianças negras a brincarem de roda em imagens que compõem um quadro feliz de integração racial e orgulho nacional. No segundo, homens e mulheres, negros e brancos, velhos, moços e crianças aparecem em poses de frente e lado segurando uma pequena placa, onde se registra o número

<sup>3</sup> Por esse nome ficou conhecido o veículo governamental de difusão ideológica mantido pelo regime fascista ao longo de seus muitos anos.

de sua inscrição na PIDE. As imagens oficiais recuperam em sua apresentação uma estratégia básica de composição cinematográfica – a de criar uma história (e um senso de cronologia) pela simples justaposição de imagens em sequência. Elas se desdobram diante de nossos olhos, portanto, como em um filme, no qual pode ser lido, em traços mais ou menos nítidos, a História do salazarismo português. As *mugshots*, entretanto, são apresentadas de modo bastante diverso: elas simplesmente surgem de tempos em tempos na tela, interrompendo o fluxo narrativo de maneira completamente descontextualizada e dando a ver uma realidade outra, alheia àquela transmitida pelos veículos de propaganda. O embate entre os dois grupos de fotos, que ao longo do filme continuam a ser sempre apresentados lado a lado, é a estratégia central em torno do qual se constrói *Natureza morta*<sup>4</sup>.



*Natureza morta* (2005). Susana de Sousa Dias.

É possível dizer que, com isso, o filme traz para cena a relação entre dois mecanismos importantes na manutenção de todo regime ditatorial, representados respectivamente pelas imagens oficiais e pelas *mugshots*, que são a propaganda e a repressão. Apesar de serem utilizados em paralelo, essas duas estratégias de controle e dominação têm, por conta de sua própria natureza, graus de visibilidade diametralmente opostos: enquanto um se apresenta como face pública, o outro é a face oculta do regime. Nesse sentido, *Natureza morta*, ao trazer para o primeiro plano os rostos (e a dor) dos prisioneiros, e apresentando-os ao lado das imagens oficiais, propõe uma inversão importante entre aquilo que se mostra e aquilo que se oculta. Entretanto, é importante ressaltar que, se cada grupo de fotos representa uma versão da História portuguesa, essas versões, colocadas em confronto, não procuram se anular ou mesmo se sobrepor uma a outra. Do obstinado enfrentamento que o filme põe em cena não surge um vencedor na forma de uma versão mais correta ou melhor da história. Também não seria o caso de dizer que as duas visões contrárias de mundo se fundem em uma terceira, como seria de esperar de uma a estrutura dialética. O que parece ser buscado por Susana de Sousa Dias, em *Natureza Morta*, não é uma nova unidade, por mais ambígua e complexa que esta possa ser, mas a multiplicidade de sentidos<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Uma palavra precisa ser dita a respeito do tratamento sonoro e visual dado aos dois conjuntos. Todo o acompanhamento sonoro do filme parece ser feito a partir da manipulação digital de sons conhecidos – a saber folhas levadas pelo vento, sapos que coxam, portas que rangem, batidas ritmadas etc. Com exceção da fala de Salazar que ouvimos em um de seus muitos discursos, não há vozes no filme; a sensação geral é de afastamento e desumanização. As imagens também estão sujeitas à mesma desnaturalização, sendo filmadas em closes, em câmera lenta, ou sob planos alternados geram um enorme estranhamento (cf. Chklovski, em “A obra de arte como procedimento”) e obrigam o espectador a lançar um olhar novo sobre um gênero já bem conhecido.

<sup>5</sup> Evitamos aqui propositadamente a palavra diálogo. Como o próprio nome diz – *diálogos*, no grego, significa passagem, movimento – há na palavra uma ideia de transitividade e deslocamento que não está no filme. Pessoas que dialogam ativamente trocam ideias e mudam (ou podem mudar) seu modo de pensar ou agir. Não é o que acontece aqui. As duas metades em que o filme se divide permanecem completamente estáticas, tanto em si

que surgem a partir da fricção entre duas realidades distintas que se assombrom, atraem e repelem.

A maneira como o filme explora a violência implícita que subjaz às fotos nos dá um bom modelo de como isso acontece. Detendo-nos com mais cuidado sobre as imagens que o filme nos apresenta, percebemos, por exemplo, que as pessoas que aparecem nas fotos de registro da polícia não trazem marcas visíveis de agressão. Estão vestidas, limpas e a pouca pele que mostram não tem qualquer mancha ou hematoma. Mas os traços de medo e sofrimento que ora surpreendemos em suas faces são suficientes para sugerir o mundo de terror e violência que terão de enfrentar como prisioneiros da ditadura. Nesse sentido, as fotos se instituem como um espaço vestibular: elas não nos mostram o sistema carcerário salazarista como um todo, nem acompanham as trajetórias das suas muitas vítimas na íntegra; elas simplesmente flagram o início, a antecâmara, de um percurso que o filme prefere não nos revelar. É a véspera do inferno. Também os prisioneiros, no momento em que as fotos foram tiradas, não sabiam exatamente onde desembocaria o túnel que ora adentravam, ou mesmo se dele haveria um retorno, o que nos coloca a todos, personagens e expectadores, em uma situação bastante parecida em termos de perspectiva. Mas se do túnel que agora miramos só não é possível ver os detalhes, é possível intuir muita coisa – sofrimento, tortura, solidão, injustiça. É como se dele proviessem sombras de horrores e violências não nomeados, afetos sem signo, que, sem encontrar representação adequada, se colam às demais imagens apresentadas por Susana Dias.

O resultado é um efeito de contaminação que se propaga pelo filme como um todo. Os fragmentos de propaganda oficial, que a princípio poderiam até ser olhados com alguma benevolência, vão adquirindo um tom cada vez mais cínico e cruel. É como se a violência que está implícita nas *mugshots* lançasse uma sombra sobre as demais imagens. O espectador passa então a entrever uma certa rigidez militar no andar dos estudantes que desfilam, descobre traços de sofrimento e cansaço no rosto dos camponeses que festejam, ou ainda, entrevê um olhar hipócrita no rosto do sacerdote que celebra a missa, e é assolado, por fim, pelas memórias da escravidão e da opressão colonial ao contemplar o brinquedo inocente das crianças negras. Fantasmas de dores e sofrimentos, espectros de violências ocultas e não nomeadas passam a habitar as imagens, dando a ver de forma distorcida, mas incontornável, o teor de repressão que perpassava todo o regime.

Mas a proximidade com as imagens oficiais também nos obriga a lançar um novo olhar sobre as *mugshots*. Contrapostas às imagens de propaganda, os sujeitos representados nas fotos de registro policial surpreendem, não pela sua diferença ou singularidade, mas pelo comum da sua aparência e expressão. Assim, se o espectador esperava ver nelas jovens de expressões carregadas de ódio ou idealismo, se esperava rostos singulares marcados pela sua diferença em relação ao corpo totalitário do Estado, o que ele encontra é exatamente o oposto. A sensação que a sequência das fotos nos transmite é a de um enorme desfile no qual se sucedem os tipos sociais mais banais: homens em uniformes de trabalho, velhinhas de touca na cabeça, moças de expressão séria que lembram as antigas professoras de escola pública ou senhores de ar venerável em terno e gravata, mães segurando crianças no colo. Um ar de antigo álbum de família paira sobre as imagens em preto e branco, onde vemos as roupas fora de moda e os rostos sérios dos prisioneiros – a sensação que temos é que dentre eles eventualmente iremos identificar um parente ou um velho amigo. O efeito de ironia é patente: se o Estado, por meio das imagens de propaganda, gostaria de dar aos espectadores um retrato da nação nas suas mais variadas formas e modelos, é nas *mugshots*

---

mesmas, como em relação uma à outra.

que acabamos por, inesperadamente, encontrá-lo.

A crítica de arte e intelectual americana Susan Sontag, em *A fotografia* nos explica que desde as suas origens, a técnica fotográfica foi associada a mecanismos de controle. Por ser entendida como uma forma realista e verdadeira de apreensão do real, a fotografia foi considerada, desde o início, como uma forma de testemunho ou prova irrefutável de dada realidade: “algo de que ouvimos falar, mas duvidamos, é provado quando nos mostram uma fotografia” (SONTAG, 2005, p. 3). Em finais do século XIX, a polícia de Paris já usava fotografias como forma de registrar e testemunhar cenas de crimes; hoje em dia, câmeras de vigilância se espalham pelas cidades em uma tentativa cada vez mais ampla de garantir segurança aos cidadãos por meio do controle de todos os seus atos. É preciso reconhecer também, continua Sontag, que captar os contornos, as formas ou a expressão de alguém é, em certo sentido, se apoderar de uma parte de sua pessoa, e isso nunca se dá sem algum nível de invasão. Não é sem razão que existem leis que protegem o direito de imagem das pessoas comuns; pelo mesmo motivo consideramos mal-educado tirar fotos de um indivíduo sem a sua permissão.

À luz das formulações de Sontag, podemos concluir que as *mugshots* concretizam em si alguns dos mais profundos níveis de violência que pode conter uma fotografia. Fazendo parte de um mecanismo de controle estatal extremo, tinham como objetivo não só capturar a imagem dos fotografados (sem que qualquer autorização lhes fosse pedida) mas também enquadrá-los como criminosos. O posterior arquivamento nos porões da PIDE permitiria, por sua vez, que os prisioneiros fossem reconhecidos e re-apreendidos no futuro, caso fosse necessário. É, então, contra uma dupla instância de poder – que institui o controle sobre pessoas, mas também o sobre a difusão de informações<sup>6</sup> – que Susana de Sousa Dias se opõe quando elege esse material arquivístico em particular como *corpus* de trabalho. Acreditamos que as deformações impostas às imagens de arquivo em *Natureza morta* são decorrentes então de um conflito mais profundo, a dificuldade em falar das vítimas através dos materiais, das linguagens, das mídias produzidas pelo discurso que as vitimou em primeiro lugar. Pois se Susana de Sousa Dias quer produzir um discurso sobre a repressão, ela vai buscar material em um lugar no mínimo ambíguo, a saber, aquele fabricado pelos repressores com o objetivo de reprimir. Como extrair de uma violência alguma informação não deformada sobre o violentado? Talvez a chave esteja na estrutura e organização do próprio arquivo.

Derrida nos faz ver que o inconsciente tem algo do arquivo, uma vez que é um lugar onde se guardam as memórias e os afetos de um indivíduo organizados por uma lógica outra, não racional, onde regem, não a ordem alfabética ou cronológica, mas os desejos, os recalques e os interditos. Mas *Mal de arquivo* nos ensina que a recíproca também é verdadeira, e que no caos<sup>7</sup> de todo arquivo há também algo da desordem do inconsciente. E é justamente esse conteúdo que Susana de

---

<sup>6</sup> Susana de Sousa Dias nos dá um importante depoimento nesse sentido. Segundo ela, apesar das imagens de prisioneiros serem parte de um registro público, ela mesma teve uma enorme dificuldade em utilizá-las no filme. As autoridades se recusaram a lhe dar acesso às fotografias e a filmá-las para o filme, alegavam que a divulgação e circulação das imagens deveria obedecer às restrições impostas pelos direitos de imagens dos próprios prisioneiros. Conhecendo a legislação portuguesa – que especifica que fatos ou de interesse público, ou que tenham alguma relação com as exigências de justiça, ou que sejam usados para fins didáticos ou culturais devem ser de circulação livre – só é possível concluir que o próprio arquivo não tinha interesse na divulgação das imagens e que distorceu e desvirtuou o uso do direito de imagem como estratégia para dificultar o acesso a um material que deveria ser livre. A única conclusão que se poder tirar desse caso pessoal é que, apesar da relativa abertura das instituições portuguesas com relação ao tema da ditadura, as estratégias de controle ainda estão vigorando no sentido de esconder e ocultar material considerado sensível.

<sup>7</sup> Em *A imagem sobrevivente*, Didi-Huberman (2013, p. 35) nos lembra que o arquivo (archivio) tem uma estrutura não hierárquica. E de fato, a ordem cronológica, alfabética ou temática pelas quais se pautam alguns arquivos só reforça o quão aleatório são os arranjos que utilizamos para ordenar minimamente o seu caos.

Sousa Dias parece buscar. Se o arquivo é um lugar de saber, e sua estruturação reflete isso, só uma mudança da organização poderia ser o suficiente para trazer à tona seus conteúdos recalçados, desfazendo as tramas do poder. *Natureza morta* não propõe um novo arquivo – o filme não nos apresenta novas imagens, sons ou conteúdos – mas uma subversão do arquivo que temos em mãos, disponíveis aos olhos. Para isso simplesmente nos obriga a olhar para as fotos arquivadas de maneira diversa, revelando a violência que habita a publicidade salazarista, e transferindo o comum e o cotidiano que as imagens de propaganda querem flagrar e elevar a *status* de virtude nacional para as fotos dos prisioneiros. O resultado é que se consegue trazer para as imagens com as quais trabalha afetos que elas a princípio se recusam a reconhecer. Manipuladas, as fotos não revelam o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido, o que tememos que aconteça – revelam o afeto, o terror e o fantasmas que jazem sob acontecimentos que insistem em ser pouco compreensíveis, mesmo quando explicados.

VASCONCELLOS, L. C. About Archives and Ghosts: Memories of Repression in Portugal. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 6, n. 2, p. 71–77, 2014.

### Referências bibliográficas

BENJAMIN, W. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D. (Org). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 39-56.

DIAS, S. Corpos estranhos ou (des) igualdades inscritas na película. In: Repositório. UL (acessado em 14 de agosto de 2014).

\_\_\_\_\_. *Susana de Sousa Dias conversa con Gonzalo de Pedro*. [maio 2011]. Entrevistador: Gonzalo de Pedro. Madrid. Matadero Madrid: Centro de Creación Contemporánea, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bUpwxwCjpXI>>. Acesso em: 5 ago. 2014.

DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2013.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia das Letras, 1983.

### Filmografia

NATUREZA morta - visões de uma ditadura. Direção: Susana de Sousa Dias. Portugal-França, 2005. DVD (72 min)

Recebido em 17/dez./2014. Aprovado em 05/fev./2015.

# AS ORIGENS DA GUERRA REVOLUCIONÁRIA E O USO DA TORTURA PELA ÓTICA DO DOCUMENTÁRIO *ESQUADRÕES DA MORTE: A ESCOLA FRANCESA* – A HISTÓRIA DE UM LEGADO

Luiz Guilherme dos Santos Júnior\*

## Resumo

O ensaio analisa o documentário *Esquadrões da Morte: a Escola francesa* (2003), da cineasta francesa Marie-Monique Robin. A proposta analítica volta-se para três questões fundamentais que serão desenvolvidas a partir da fundamentação teórica, metodologia e técnica de análise: as origens da guerra revolucionária, a tortura e o legado transmitido pela Escola militar francesa aos regimes totalitários constituídos na América Latina e interesses de guerra dos Estados Unidos. Teoricamente o ensaio ancora-se nos estudos sobre cinema e história; quanto à metodologia, seguem-se apontamentos fundamentados pela *Escola dos Annales* quanto à representação da imagem como fonte histórica; a técnica analítica está pautada na decupagem em diálogo com os agenciamentos produzidos pelas escolhas que constituem a montagem cinematográfica.

## Palavras-chave

Cinema; Documentário; Guerra revolucionária; História; Tortura.

## Abstract

This essay analyzes the documentary *Death Squads: the French School* (2003), by Marie-Monique Robin. The analytical proposal turns to three key issues that will be developed from the theoretical foundations, methodology and analysis technique: the origins of the revolutionary war, torture and the legacy broadcast on French military school to totalitarian systems established in Latin America and American interests about war. Theoretically this study is based on film studies and history; as to the methodology, there are notes based on the *Annales School* about the representation of the image as a historical source; the analytical technique is centered in the shooting script in dialogue with the assemblages produced by the choices that compose the film editing.

## Keywords

Cinema; Documentary; History; Revolutionary War; Torture.

---

\* Mestre em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará – UFPA. Doutorando em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS. Professor Assistente da Universidade Federal do Pará – UFPA. E-mail: lguilherme@ufpa.br

## Introdução

Os estudos a partir de arquivos de imagens como filmes, pinturas, fotografias, entre outras fontes não verbais se configuram como uma metodologia desenvolvida, sobretudo a partir do campo historiográfico. Burke (2004) chama de “testemunho das imagens” um novo campo de pesquisa que tem como objetivo ampliar a ideia de documento, e possibilitar outros caminhos metodológicos para compreender a história cultural das humanidades. Segundo o historiador, não se pode mais simplesmente usar imagens como ilustração, sem atentar para possíveis agenciamentos visuais que envolvem informações sobre o cotidiano, a cultura, a política entre outros eventos.

Nessa mudança de paradigmas documentais, o cinema como fonte de pesquisa histórica ganhou espaço a partir dos apontamentos teóricos de Marc Ferro (2010) sobre as relações entre cinema e história. Antes dessas mudanças quanto ao método de abordagem documental, fontes orais, cinematográficas, fotográficas, entre outras, não se configuravam como testemunhos históricos, apesar do trabalho com imagens estar presente em séculos posteriores (BURKE, 2004).

Ferro (2010) indica a década de 60 como um marco em relação ao estudo do cinema como fonte documental, assim como questionamentos sobre uma metodologia própria para essa abordagem, assim como debates sobre a relação o papel do historiador diante documento histórico. Ou seja, o próprio modo do historiador intervir nas fontes já estabelecia uma não neutralidade histórica. Desse modo, não se pode conceber que exista uma história intacta de influências ligadas a escolhas pessoais. Le Goff (1990, p. 272) confirma tal assertiva quando explica que a intervenção do historiador que escolhe o documento, extraíndo-o do conjunto dos dados do passado, preferindo-o a outros, atribuindo-lhe um valor de testemunho que, pelo menos em parte, depende da sua própria posição na sociedade da sua época e da sua organização mental, insere-se numa situação inicial que é ainda menos “neutra” do que a sua intervenção.

Longe de ideias positivistas, não é possível realizar um levantamento histórico sem que este já não tenha sido feito e ordenado de acordo com seu(s) elaborador(es). Nesse sentido, os próprios documentos são o resultado de escolhas, manipulações, de ordenações ou de “montagens”, pois, entende-se que “o documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente” (LE GOFF, 1990, p. 536). Por isso, as fontes documentais são erguidas como monumentos a serviço de um poder; representa uma imagem criada, e que pretende se impor como verdade histórica. Qual a estratégia do historiador frente a essa problemática, já que os documentos se instauram a partir de uma aparente “verdade-monumento”? Segundo Le Goff, “é preciso começar por ‘desmontar’, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos” (LE GOFF, 1990, p. 273).

Nesse propósito, Ferro (2010) radicaliza ao dizer que o cinema seria “uma contra-análise da sociedade”. Para ele, o filme se consolida como documento de época, capaz de evocar questões históricas que podem lançar um novo olhar sobre a chamada história oficial. Esta, segundo o estudioso, seria o resultado das articulações criadas pelos vencedores, enquanto que o cinema possibilitaria a formação de um “contradiscorso”. Porém, cabe destacar que o cinema, em seus primeiros momentos no século XX, era utilizado como um recurso importante para a propaganda militar e para a exaltação social e cultural das elites. Longe ainda de ser um mecanismo de resistência por meio da imagem dos “vencidos”, os governos

da Europa e dos Estados Unidos buscaram nesse meio uma forma de "blindagem" discursiva e uma espécie de afirmação bélica diante dos inimigos.

Desse modo, a maneira que o cinema se articulou ou não a determinadas formas de governo estabelece o alcance de seu poder ideológico. Um fato importante nessa discussão, destacado por Ferro (2010, p. 20), é como a recepção de um filme se dá em diferentes épocas que "pode ser lida de maneira diferente e mesmo inversa, em dois momentos de sua história". Por meio dessa lógica, é necessário entender de que forma o cinema se articula com uma dada história erguida como um "monumento", ou produz novos sentidos sobre determinada época. Isso não depende apenas do posicionamento ideológico do cineasta, mas de como o filme pode ser interpretado e manipulado por forças históricas.

O cinema, assim como o documento de arquivo citado por Le Goff (1990), é o resultado de uma "trama" discursiva e ideológica, pois é resultado de uma montagem, de escolhas que buscam dar evidência e legitimidade ao que é narrado, sobretudo no âmbito do filme documental. Além de ser uma representação possível da história, o filme se consolida a partir de uma estética visual e discursiva. Não se podem separar radicalmente tais dimensões, já que o cinema se "nutre" do real, mas pode, seguindo sua própria lógica e autonomia, desconstruí-lo. É importante ainda entender, por outro lado, que o cinema não é simplesmente um "produto", mas sendo obra de arte, pode engendrar a história e, como afirma Lagny (2009, p. 115), "pode desempenhar o papel de fonte para a pesquisa histórica".

## Desenvolvimento

O documentário *Esquadrões da Morte: a Escola Francesa* (2003) foi elaborado a partir de fontes de arquivo com base histórica: filmes, fotografias, documentos oficiais, etc. No âmbito da locução, a cineasta optou por duas formas que se alternam no decorrer de todo documentário: voz *off*, quando ela se propõe a narrar fatos históricos que pretendem, de certa maneira, comprovar o seu ponto de vista argumentativo; voz *over*, no momento das entrevistas em estúdio ou em visitas *in loco*. Quanto à montagem, o documentário segue uma linha histórica que tem como um dos pontos centrais de discussão a influência da escola militar francesa na configuração logística dos métodos e táticas utilizadas na consolidação do domínio colonial da Argélia, além de articulações políticas e militares com países como Argentina, Chile e Brasil. No entanto, as imagens de arquivo e a locução (voz) se agenciam a partir de cortes e alternância de planos num tom dinâmico, convergentes e divergentes. A trilha sonora se engendra através de "ritornelos" agudos que se intensificam, sobretudo nos momentos em que a locução apresenta fortes argumentos sobre a atuação repressiva dos militares franceses durante a ocupação da Argélia.

O documentário começa com imagens do golpe militar na Argentina, que levou ao poder em março de 1976, o general Jorge Rafael Videla. Filmes de arquivo mostram militares argentinos intervindo nas ruas e prendendo pessoas, seguindo a locução narrativa da própria cineasta. Cenas de tropas marchando alternam-se com notícias de jornais, lista de desaparecidos se confundem visualmente com imagens que mostram a força bélica e o autoritarismo de militares.

Noutro filme histórico, Augusto Pinochet, ditador chileno, aparece na companhia de Videla a frente do comando dos exércitos, o que representa a aliança entre as ditaduras no Cone Sul. No cruzamento das cenas iniciais que apresentam o tema do documentário, a imagem de um "condor", ave andina, planando em voo, sugere, metaforicamente, uma síntese que envolve o projeto de cooperação entre os governos militares, a referida *Operação Condor*. Em seguida, numa câmera



subjetiva, a sombra de um helicóptero sobrevoa um oceano em grande velocidade. O sentido desse sobrevoo vai se desnudando à medida em que o documentário fornece ao espectador pistas acerca do que alguns testemunhos chamam de “voo da morte”.

Para uma contextualização, o início do documentário mostra um filme em cores exibindo uma homenagem aos soldados que lutaram e morreram durante a batalha de Argel. A câmera ora em primeiro plano, ora numa panorâmica, revela um sentimento de luto dos presentes, enquanto uma voz em tom de lamentação refere-se à bravura daqueles que morreram durante a guerra de independência da Argélia francesa. Em plano detalhe, algumas pessoas seguram fotografias de combatentes, enquanto outras limpam lágrimas do rosto. Ironicamente, uma câmera em *contre-plongée* focaliza a estátua de uma Santa, como se de alguma forma a guerra fosse justificada por um dever patriótico e religioso. Entre os presentes está o coronel veterano de guerra Lacheroy, ex-combatente na guerra da Indochina e com 96 anos de idade. Essa homenagem fúnebre no documentário sugere não apenas a manutenção da guerra, mas a memória de um ressentimento histórico que permanece fortalecido por uma data cívica anual.

Depois de um corte na montagem, Marie-Monique explica que para entender o desenvolvimento da logística militar dos franceses, é necessário um retorno histórico às guerras coloniais da Indochina, onde eles foram derrotados pelo exército vietnamita de inspiração marxista. Em seguida, com o auxílio de filmes históricos, o documentário realiza um *flashback* para narrar os episódios que levaram à derrota da França e à atuação do coronel Lacheroy durante os combates.

Num estúdio, diante de uma câmera em plano médio, o referido militar narra alguns acontecimentos desse período. Nesse ínterim, uma tela aos fundos exhibe cenas do conflito e fotos do depoente quando ainda estava na ativa. Esse recurso do filme pode ser entendido como uma maneira de mostrar que, apesar do tempo que decorreu no tocante à guerra, o coronel mantém, no presente, as mesmas convicções sobre a necessidade vital da guerra. Durante a entrevista, o militar afirma que o *Livro Vermelho de Mao Tse Tung* o fez compreender que a retaguarda do exército inimigo, isto é, o povo, era mais forte para resistir aos ataques franceses. Segundo o militar, a resistência nacionalista na Indochina sabia utilizar o povo como arma de mobilização e informação. A partir desse momento, ele explica que foi necessário refletir sobre o que levou à derrota do exército francês diante das forças revolucionárias<sup>1</sup>.

Em seguida, a documentarista entrevista o ex-membro da resistência, o general Paul Aussaresses, militar condecorado e bastante polêmico em suas afirmações sobre os métodos de tortura usados nas guerras coloniais. A câmera, assim como aconteceu com o primeiro entrevistado, mostra de maneira simultânea seu depoimento e foto pessoal quando ele participou da guerra na Indochina. Segundo o militar, os franceses tinham que aprender com essa derrota, para evitar que ocorresse a mesma coisa durante a batalha de Argel. Além disso, Aussaresses explica que a concepção da guerra revolucionária diferenciava-se de outras guerras acontecidas durante o início do século XX, a partir do pressuposto de que o inimigo nessa forma de combate, não era mais externo ao país, mas estava presente nas massas populares organizadas em movimentos de libertação nacionalista. O documentário mostra as primeiras investidas do exército francês na tentativa de minar as articulações da FLN (*Frente de Libertação Nacional*), movimento de resistência da Argélia, desarticulando, sobretudo, o apoio da população ao movimento separatista.

---

<sup>1</sup> Segundo pesquisas históricas, a causa principal da derrota era porque o exército francês enfrentou uma nova forma de guerra em que havia uma “indistinção” entre os resistentes e a população (FILHO, 2008).

As imagens de arquivo mostram cidadãos argelinos sendo revistados e interrogados, o que seria uma inovação na logística dos franceses, ao dividir a população em zonas, numa clara aplicação das teorias propostas por Lacheroy, de romper a comunicação entre guerrilha e sociedade. Filmografias da época revelam como os soldados franceses invadiam os guetos, revistavam pessoas e conduziam o cerco a FLN, nas ruas e casas de Casbah. Pelo depoimento de Aussaresses, os militares franceses conseguiram o controle absoluto dos espaços, tendo como líder, o coronel Bigeard, também ex-membro da Resistência francesa na Indochina.

Como parte integrante dos arquivos usados por Marie-Monique em seu documentário, o filme *A Batalha de Argel* (1966), do diretor italiano Gillo Pontecorvo, é um dos vetores mais importantes da montagem, no sentido de enfatizar o ponto de vista argumentativo seguido pela diretora do filme. As sequências tiradas do filme de Pontecorvo revelam como eram as ações anti-guerrilha contra membros ativos da FLN, ou possíveis cúmplices da organização. O general Aussaresses afirma diante da câmera que a batalha *foi uma ação em que eles (militares) deviam capturar pessoas armadas e eventualmente matá-las*. A partir dessas informações, a cineasta explica que *a batalha de Argel seria um modelo da guerra contrarrevolucionária*. E completa: *de janeiro a setembro de 1957 os franceses sistematizam técnicas militares que permaneceram secretas*. O filme *A Batalha de Argel* de Pontecorvo tem a função de reconstruir, com precisão documental, os métodos que foram utilizados durante os interrogatórios. Para um melhor entendimento do documentário, faz-se necessário contextualizar a proposta da película de Pontecorvo, a fim de articular com a proposta do filme de Marie-Monique.

O filme retoma um período entre os anos de 1954 e 1962, quando a Argélia vivia um momento de luta e resistência diante do colonialismo francês. As cenas foram filmadas na cidade de Casbah (Argel) com o uso de planos e ângulos que mostram uma cartografia complexa: planos gerais extensos, planos em perspectivas mesclados com ângulos em *plongée* (câmera alta) e *contre-plongée* (câmera baixa). Nesse sentido, a cidade é projetada como um grande labirinto, com a representação de corredores repletos de escadarias, com alternância de espaços com pouca luz e outros com esconderijos subterrâneos. As câmeras em grandes *travellings* em plano sequência acompanham a movimentação intensa dos guetos, da pobreza das famílias, com ênfase em imagens de crianças desamparadas em trânsito constante entre as vielas. Noutros momentos a câmera permite captar o cotidiano dos moradores de Casbah em sua rotina diária, como se a própria cidade fosse protagonista da trama fílmica.

A tensão do filme está centrada no embate político entre os integrantes da FLN (*Frente de Libertação Nacional*) e o governo de Casbah representado pela polícia local. O primeiro grupo se configura como resistência ao colonialismo francês, na tentativa de sensibilizar a opinião pública com o objetivo de legitimar os ataques aos espaços de população francesa. Nas cenas iniciais, a câmera focaliza um homem quase sem roupa sob a custódia de militares. Em plano conjunto, podem ser vistos diversos objetos de tortura que podem ter sido usados para forçar a delação do preso. Em seguida, entra um militar de alta patente e a câmera centra-se no primeiro plano que, psicologicamente, mostra o rosto de agonia do prisioneiro após as sessões de ameaças e torturas que ficam subentendidas durante a sequência. Apesar das cenas não terem sido mostradas, pode-se supor que o preso deve ter sofrido maus-tratos. É dada ao prisioneiro uma farda militar para que ele ajude na delação de envolvidos com a FNL.

Esse princípio de atuação dos militares desvela uma logística e estratégia militar que irão nortear os planos para desmobilizar toda estrutura da guerrilha urbana da resistência. Na cena posterior, após a "cooperação" do torturado político,

a câmera segue o avanço das tropas francesas em busca dos guerrilheiros da FNL. O exército progride sobre os becos da cidade formando um grande "rizoma" humano. Os militares seguem de maneira bem organizada, com o objetivo de romper com a articulação da guerrilha. Uma câmera aberta em *contre-plongée* focaliza os militares no alto dos prédios, como se não fosse possível fugir do cerco armado pelo exército. A tática principal é invadir os cortiços e prender possíveis suspeitos, sem uma justa causa, no intuito de conseguir qualquer informação por meio do uso de pressão psicológica e tortura corporal.

De maneira concomitante, numa câmera em *plongée*, capta-se a articulação dos militares se movimentando em diversos andares de um cortiço e, ao mesmo tempo, a câmera registra a impotência dos moradores suspeitos. Em seguida, os comandados de outra patrulha militar avançam em companhia do preso que foi torturado nas cenas iniciais. A câmera capta uma procissão de mãos sobre as cabeças de pessoas que foram presas, o que demonstra que as prisões eram realizadas de forma indiscriminada.

No depoimento Aussaresses para o documentário, o militar informa que o filme de Pontecorvo é uma película *magnífica* (ironicamente) e bem próxima da *verdade*. Em outra sequência, novamente com o auxílio da película de Pontecorvo, Coronel Mathieu, personagem fictício, aparece explicando aos subordinados militares que a FNL é composta por seções que formam uma espécie de pirâmide. Ou seja, segundo suas palavras: *cada militante só conhece três membros da organização*. Por isso, uma das estratégias é desmontar a *pirâmide* por meio da informação. Para melhor êxito, a tortura é o principal instrumento usado pelas forças militares francesas.

Noutro depoimento, o coronel Bigeard, que teria inspirado a concepção ficcional do Coronel Mathieu, explica que as ramificações que formam a pirâmide deveriam ter um chefe. Desse modo, esclarece que era preciso pensar a articulação da FNL a partir da imagem de um "organograma", ou um "rizoma" interligado. Aussaresses esclarece depois que era necessário *romper com a capacidade da FNL para cometer atentados*. Ao fundo, simetricamente ao rosto do general, o documentário exhibe cenas de tortura do filme *A Batalha de Argel*. Esse momento da montagem funciona como um contraponto ao discurso dos referidos entrevistados. Por outro lado, reforça o ponto de vista de Marie-Monique ao atribuir esses atos aos depoentes, como se ela quisesse causar algum desconforto a ambos.

A partir desse momento do documentário, ocorrem alternâncias entre os depoimentos de Aussaresses e sequências de *A Batalha de Argel* que mostram em primeiro plano o semblante de presos que assistem à tortura de outros presos. Marie-Monique pergunta ao depoente se era realmente necessária a tortura durante os interrogatórios. O general diz enfaticamente, censurando a pergunta da locutora, que sim!

Ao contrapor o argumento de Aussaresses com as cenas de tortura, alternadas na montagem, a documentarista busca caracterizar a frieza do militar e ao mesmo tempo uma autoconfissão. Marie-Monique então pergunta ao general se eles usavam o termo "esquadrão da morte". *Sim*, ele confirma, *esquadrões da morte* (dá de ombro). Nesse momento, como um "ritornelo", o documentário repete os enquadramentos que contrapõem as palavras do general às imagens de tortura já mostradas antes: o olhar em plano detalhe de um preso assistindo à tortura de um companheiro. A câmera flagra nesse olhar uma angústia interior em forma de lágrima, além de medo e receio das dores que irá sentir. Perguntado se foi durante a batalha de Argel que os militares começaram a usar o meio para desaparecer com os corpos das vítimas, Aussaresses afirma naturalmente que sim. Retomando a imagem do helicóptero que voa sobre as águas, entende-se que a forma mais usual era jogar os corpos ao mar.

## Considerações finais

A segunda parte do documentário de Marie-Monique Robin apresenta informações talvez nunca divulgadas por qualquer fonte oficial: como a Escola militar francesa contribuiu para a formação de militares na América Latina e Estados Unidos para atuar contra possíveis insurreições de cunho revolucionário. A cineasta apresenta diversos documentos timbrados e oficiais onde se vê registrado todo o processo que levou à inter-relação entre os países interessados nas técnicas usadas na Batalha de Argel. Segundo essas fontes, aproximadamente no ano de 1958 já existia um centro de treinamento militar responsável pelas aulas de instrução, tanto para atuar contra as guerrilhas, quanto para o uso dos métodos de tortura. Para evidenciar essa articulação, o documentário coloca na tela os registros oficiais com sublinhas em passagens que podem comprovar as etapas desse conluio.

Os interessados pelo curso de formação antiguerrilha eram não somente franceses, mas brasileiros, israelenses, estadunidenses, entre outros. As principais formas de atuação contra grupos de esquerda estão registradas num livro chamado *A guerra moderna* escrito pelo coronel Trinquier (mostrado numa foto em preto e branco), militar que é considerado o estrategista da Escola francesa. O livro é o resultado das experiências táticas e de logísticas desenvolvidas postas em prática durante a batalha de Argel. Nele é justificado o uso da tortura como método para obter delações sobre a estrutura dos grupos revolucionários.

Um dos militares que participou da formação oferecida pela Escola francesa foi o general Lópes Aufranc. Ele atuou diretamente no golpe militar de Estado realizado na Argentina no ano de 1976. O interesse desse país em relação aos métodos usados na batalha de Argel possibilitou um intercâmbio dos militares argentinos com os peritos que atuaram nos conflitos na Argélia. Os primeiros tencionavam dominar intelectualmente a logística fundada pela “doutrina francesa”. Criou-se então uma missão francesa permanente na Argentina e um acordo em 1959 com o exército francês. O local escolhido foi quartel general do Estado Maior Argentino.

Na tentativa de confirmar essas fontes, Marie-Monique deixa parcialmente a locução do filme e aparece pela primeira vez no documentário realizando um telefonema para o tenente-coronel Barnard Cazaumayou, um dos membros da missão francesa na Argentina entre os anos de 1962 a 1965. Por telefone ele confirma que foi um pedido do exército argentino. Mesmo não confirmando outras informações confidenciais, Marie-Monique apresenta um documento que serviria de comprovação quanto à participação não somente da Argentina, mas também de diversos países interessados pelo curso antiguerrilhas. A concretização do projeto de expansão da doutrina francesa acontece no ano de 1961 com o *1º Curso Interamericano de Guerra Contrarrevolucionária*. De acordo com o testemunho de dois militares argentinos, uma das etapas do treinamento consistia em uma sessão de cinema, onde era exibido o filme *A Batalha de Argel*, de Pontecorvo. Segundo eles, o filme era usado na formação intelectual dos militares, mas não se sabia como a cópia da película tinha chegado até as mãos do exército. Durante o depoimento, ambos assistem a cenas do filme e testemunham que foram expulsos das forças armadas por terem denunciado o uso da tortura nos quartéis.

Entre os interessados pela logística da Escola Francesa não estavam apenas os países da América Latina. Colocando em destaque no documentário a *Escola das Américas* no Panamá, de origem estadunidense, Marie-Monique fala das possíveis articulações entre as duas escolas militares. De acordo com dados históricos, a

*Escola das Américas*, criada em 1946 e apoiada financeiramente pelo governo dos Estados Unidos, sempre representou o espaço de treinamento de militares para atuar contra revoluções de esquerda. No entanto, com as novas fontes apresentadas durante o documentário, vêm à tona informações de que o governo americano contratou militares que lutaram na batalha de Argel para a preparação de tropas que atuariam na guerra do Vietnã. Essa informação é dada através do depoimento de Pierre Messmer, ministro das armas francesas entre os anos de 1960 e 1969. Um dos escolhidos para esse treinamento foi Aussaresses, veterano de guerra e o militar mais destacado nos enfrentamentos de guerrilha e métodos de tortura. Os Estados Unidos estariam interessados na logística antiguerrilha desenvolvida pela Escola Francesa.

A partir dessas revelações, o documentário apresenta outras articulações entre a Escola Francesa e outros governos totalitários, sobretudo tomando como base o depoimento de Aussaresses. Ele revela que visitou o Brasil no ano de 1973 e que tinha uma estreita ligação com os militares que estavam no poder nesse período mais sombrio da ditadura brasileira. Outro dado importante é que sua visita ao Brasil é justamente no ano em que Pinochet derrubou o governo democrático de Salvador Allende no Chile e implantou neste país uma das ditaduras mais repressivas do Cone Sul. O militar revela ainda que o Chile recebeu ajuda do Brasil, ou seja, as torturas realizadas no Estádio Nacional de Santiago teriam sido executadas, em grande parte, por militares brasileiros.

No ano de 1976 Videla realiza o golpe militar na Argentina e põe em prática as ações repressivas aprendidas na Escola francesa, ao realizar prisões e torturas no quartel da marinha do país (ESMA). A locução fala de aproximadamente 30 mil desaparecidos nesse país entre os anos de 1976 e 1982. Muitos desaparecidos foram colocados nos "voos da morte" (as vítimas eram lançadas ao mar com o uso de aeronaves).

A confluência das ditaduras na América Latina e o vínculo com os ensinamentos militares da Escola francesa trazem discussões acerca da cooperação entre os regimes ditatoriais latino-americanos. Um dos últimos militares entrevistados, o general Contreras, fala de uma articulação bem mais ampla envolvendo os referidos países, que, em 1975, daria origem à *Operação Condor*, ação interamericana para desmobilizar, perseguir e eliminar qualquer forma de luta armada contra as ditaduras.

Fica patente ao final do documentário uma forma de cooperação articulada entre a Escola francesa e os militares que perpetraram golpes militares em países da América Latina. Toda a logística repressiva usada na batalha de Argel foi repassada amplamente como atestam os depoimentos dos próprios militares, assim como referendados pelos documentos oficiais apresentados em momentos cruciais do filme de Marie-Monique Robin. Com um conhecimento profundo sobre o funcionamento da guerra revolucionária e métodos de tortura, por conta da experiência vitoriosa na Argélia, a Escola francesa repassou uma maneira de fazer guerra que engendrou golpes e assassinatos contra a humanidade. O nível de entendimento de como funcionavam as guerrilhas de esquerda se apresenta como uma cartografia militar elaborada pela Escola Francesa de maneira rigorosa e taticamente precisa. Contudo, esse legado reforçou os discursos golpistas, com o intuito de autorizar e justificar torturas e mortes em favor de Estados totalitários.

SANTOS JÚNIOR, L. G. The Origins of Revolutionary War through the Lens of the Documentary *Death Squads: The French School* – the History of a Legacy. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 6, n. 2, p. 78–86, 2014.

## Referências

- AUMONT, J.; MARIE, M. *A Análise do Filme*. Rio de Janeiro: Texto e Grafia, 2004.
- BURKE, P. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: Edusc, 2004.
- FERRO, M. *Cinema e História*. Trad. Flávia Nascimento. 2. ed. São Paulo: Paz & Terra, 2010.
- AMIEL, V. Poética da Montagem. In: GARDIES, R. *Compreender o cinema e as imagens*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto e Grafia, 2006.
- GUTFREIND, C. F. *O filme e a representação do real*. In: COMPÓS, 2006, Bauru. Anais da XV Compós. Bauru: Unesp, 2006. v. 1. p. 1-12.
- LAGNY, M. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, J.; FRESSATO, S. B.; FEI GELSON, K. (Org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009. p. 99-131.
- LE GOFF, J. *História e memória*. Trad. Irene Ferreira; Bernardo Leitão; Suzana Ferreira Borges. Campinas: Editora UNICAMP, 1990. p. 538.
- MORETTIN, E. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, M. H. et al. *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2012.
- NAPOLITANO, M. A História depois do papel. In: PINSKY, C. B. (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 235-289.
- NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Trad. de Mônica Saddy Martins. 5. ed. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2012.
- PUCCINI, S. *Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção*. 3. ed. São Paulo: Papyrus 2012.

## Filmografia

ESQUADRÕES DA MORTE: A ESCOLA FRANCESA. *Direção: Marie-Monique Robin*. 2003. DVD (70 min)

Recebido em 18/dez./2014. Aprovado em 12/fev./2015.

# A PRODUÇÃO DE SENTIDO NA LITERATURA E NO CINEMA SOBRE A DITADURA CIVIL-MILITAR

Maria Cláudia Badan Ribeiro\*

## Resumo

Este texto procura discutir algumas visões consolidadas na literatura e no cinema a respeito da ditadura civil-militar, identificando algumas temáticas totalizantes que traduziram o mal-estar e a perplexidade gerados naqueles anos, sem explorar, contudo, outras formas de representação que atravessaram as subjetividades políticas radicais, o discurso oculto da militância, a voz dos familiares de mortos e desaparecidos políticos.

## Palavras-chave

Cinema; Ditadura civil-militar; Literatura; Luta armada.

## Abstract

This article discusses some of the consolidated visions in literature and filmography about dictatorship themes that translated the brutality and perplexity produced in those years, without, however, explore other forms of representation that crossed the radical political subjectivities, the hidden discourse of militancy, the voice of the members of the family of dead and missing people.

## Keywords

Armed Fight; Cinema; Civil-military Dictatorship; Literature.

---

\* Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo – USP – São Paulo – Brasil. Professora da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP – Campinas/SP – Brasil. E-mail: mariaclaudia.badanribeiro@gmail.com

Cada palavra é uma ruptura, uma tentativa de dar um passo à frente. Depende de nós que ela seja ferida ou bálsamo, signo de maldição ou sinal de promessa.

Elie Wiesel

## Introdução

Este artigo pretende realizar uma leitura sobre as relações discursivas construídas na literatura e cinema brasileiros a respeito da ditadura civil-militar, tendo como fios condutores algumas produções que refletiram sobre este período.

Pretendemos mais especificamente mostrar algumas imagens e percepções duradouras que a literatura e o cinema fundaram sobre o período de exceção no Brasil, dando origem a uma narração que, apesar de mostrar sua face catártica, trouxe também um estranhamento, um ocultamento das maneiras de viver a violência de Estado, e ao mesmo tempo, uma maneira de interpretar os atos de resistência e de combate.

A ditadura civil-militar brasileira afetou a vida de muitos, transformando o cotidiano das pessoas pela modificação brutal da conjuntura política e tendo ampla ressonância na vida das famílias. Ela engendrou proximidades e afastamentos políticos e ideológicos que, no reino dos estudos das atitudes sociais, representam lugares complexos, a se considerar que a "aceitação" do regime nem sempre denotou passividade, e onde os atos de resistência nem sempre nutriram rejeição ou desacordo com a política de Estado.

Se a ação coletiva se converte em contenciosa quando é utilizada por atores coletivos que não têm acesso às instituições, as numerosas reivindicações individuais que conduzem a outras formas de luta e do agir político foram esquecidas (TARROW, 2004, p. 24). Este parece ser o caso de muitos simpatizantes e colaboradores que auxiliaram na luta contra a ditadura dentro das suas possibilidades, e sem um compromisso permanente com as organizações ou grupos de luta armada.

Outras dinâmicas existiram, portanto, que lançam dificuldades interpretativas sobre a experiência de oposição no Brasil, em especial porque naquele contexto de rápidas modificações coexistiram atitudes ambivalentes definidas também pelas situações-limite vividas. E isto se verifica tanto no comportamento das famílias em relação a este passado, como na forma em que determinadas interpretações foram sendo incorporadas na literatura e no cinema produzidos sobre esta época.

Até o presente momento, as pesquisas históricas sobre o confronto armado no Brasil concentraram-se mais em mostrar suas fraquezas e debilidades, seu modo de atuação no país e as maneiras com que foram destruídos ou dizimados pelo Estado repressor. Os interesses a respeito deles recaem, sobretudo, sobre seus "aspectos psicológicos coletivos", como a obsessão pelo poder ou pela autoridade, falta de organização, verbosidade excessiva, machismos ou mesmo tanatomania. Suas fraquezas fundamentais seriam corroboradas então pelas suas derrotas, prenúncio de uma crise geral do sujeito revolucionário.

Dados tantos desencontros e insucessos das forças de esquerda, não há uma narrativa sobre ela que represente um encontro, que traga uma moralidade positiva, que mostre as escolhas individuais como processos e as vivências da resistência como espaços dialógicos, de construção de identidades, de pluralidades, com seus pontos de conhecimento, de inflexão e de dúvida. Por outro lado, pouco se explorou na literatura desta época a dinâmica do que se convencionou chamar do "compromisso político", mostrando suas camadas, o que ele ensejou, sua manifestação enquanto vínculo afetivo, num contexto histórico de dissolução dos espaços de sociabilidade, de corte do diálogo, de aniquilamento da alteridade pela ditadura.

Por trás da reunião de militantes esteve presente um ritual de afirmação



de vida que desapareceu da maior parte das narrativas ficcionais sobre o regime militar. O entendimento da luta armada foi construído dentro de um olhar que distribuía papéis de guerra e eventos de vitimização. E a militância foi entendida enquanto um fazer-se monacal e triste.

Basta ver como esta realidade apareceu na produção literária da época. Em seu estudo sobre o romance no contexto da ditadura, Renato Franco destacou nas produções literárias desta época, particularmente nos anos posteriores a 1968, um enorme sentimento de impotência, de perda e de desencanto definido por ele como uma "cultura da derrota". Expressas sempre em narrativas centradas na ideia catastrofista da revolução, na impotência política, na hesitação, na autodestruição. Foram as maneiras encontradas por estes escritores no auge da repressão, para indicar, segundo Franco (1998b), o "clima de sufoco" e a sensação de "esquartejamento" da luta armada. A narrativa desta época instaurou até mesmo o fim do narrador, um sujeito desprovido de memória e de identidade<sup>1</sup>.

O fim das esperanças revolucionárias atravessa praticamente toda a produção literária desta época, mesmo que sejam estabelecidas algumas nuances diferentes entre os anos de 1964-1969, considerados por Franco como o momento da literatura política, 1969-1974 como sendo o momento da cultura da derrota, e 1975-1979, como a fase do romance na época da abertura. Em especial a última fase é considerada pelo autor como o momento da "geração de repressão", em que a atenuação da censura é o lugar por excelência da denúncia<sup>2</sup>. Contudo, para o autor, a maior parte destas obras "não lograram fornecer mais do que uma resposta circunstancial aos desafios enfrentados pela literatura" (FRANCO, 1998a, p. 101).

Caberia se perguntar, contudo, se as grandes revoluções estéticas não chegaram a acontecer neste tipo de literatura, qual seria o imaginário político deixado por ela, já que se apontou para uma falência política geral, tanto de crítica ao capitalismo quanto da esperança na construção de um socialismo democrático.

Se ocorreu uma perda de perspectiva na construção dos relatos, o que se instaurou na década seguinte foi uma literatura militante que procurou "recuperar pela memória, o que se viu e o que se viveu", tentando combinar testemunho pessoal à crítica histórica<sup>3</sup>. Surgiram, por outro lado, narrativas distanciadas e descarnadas dos acontecimentos, arrependidas ou mesmo que negaram esta experiência como voluntarismo inconsequente. Experiências essas que, podendo ser apenas compreendidas no interior das ações e projetos dos quais partiram, viram suas dimensões revolucionárias anuladas, como meras construções juvenis idealizadas.

Se a afirmação de vida a partir da construção de uma utopia, da ideia de um "homem novo" pode ser identificada na "literatura de adesão" (anterior ao golpe civil-militar principalmente), ela praticamente perdeu sentido e direção nas narrativas posteriores à ditadura militar, feitas no período de transição ou em tempos democráticos. Pois a imagem que ficou desta experiência de luta armada foi a de "o erro mais fascinante de uma geração"<sup>4</sup>.

A produção literária repercutiu em sua maior parte esta visão, e o combate

<sup>1</sup> Refiro-me à narrativa de Esdras do Nascimento, *Engenharia do Casamento*, em que segundo Franco, há o "desmoronamento da experiência subjetiva" reflexo da solidão do homem contemporâneo, desprovido de uma dimensão original. Como afirma Franco, "evidentemente trata-se aqui do desaparecimento do sentido da história [...] que constituirá nos anos 1980 um dos principais sintomas da nova lógica social" (FRANCO, 1998a, p. 33).

<sup>2</sup> Mesmo que a censura tenha atingido muito mais duramente o teatro, a televisão e o cinema, o ano de 1975 aparece em pesquisas recentes como o ano em que menor margem de liberdade se deu à literatura nacional (REIMÃO, 2011).

<sup>3</sup> São, segundo Irene Cardoso (2001), análises reducionistas feitas na perspectiva do "militantismo" com a qual se procura mostrar o passado como fruto de uma inadequação das estratégias à conjuntura.

<sup>4</sup> Depoimento de Fernando Gabeira no filme *Sônia, Morta e Viva* de Sérgio Waisman.

deixou de ser a chave de identificação para se converter num “Diário de uma busca”<sup>5</sup>. A experiência de luta não ocupou mais a perspectiva central na narrativa, pois o objetivo final não era retomar a voz de uma resistência inconclusa, mas dar um sentido a ela, explicá-la para finalmente poder aceitá-la.

No final dos anos 1990 em uma crônica para um jornal Frei Betto afirmou “ainda somos acanhados em matéria de resgate dos nossos anos de chumbo” (BETTO, 1997, p. 69). Passados vinte anos de sua afirmação, podemos dizer que, apesar da profusão de obras a respeito do período do regime militar, em todas elas está presente a desmontagem ideológica das narrativas oficiais de Estado, mas também a desmontagem de uma “identidade revolucionária”. Identidade negada, construída enquanto um parricídio simbólico, cujas lembranças do passado de luta representam mais o vestígio de um pesadelo do que a legitimidade de uma escolha.

Mais do que “armadilhas sutis do verbo”, como afirmou Cortázar, elas são a expressão encontrada pelas vítimas da repressão do Estado para a canalização da indignação, do isolamento, da solidão, do ressentimento, e o principal, da sensação de estranhamento gerada por uma ausência. Ausência do corpo e ausência da palavra para explicar postumamente esta experiência.

Se a escrita sobre esta experiência traumática é o resultado da interação entre o vivido e o aprendido (POLLAK, 2006, p. 24), ela também é expressão do lugar cultural complexo de onde partiu este testemunho e a maneira como estes fatos são recordados e estão inseridos nas disputas simbólicas do presente.

É curioso que o despertar do interesse sobre a luta armada tenha surgido exatamente num tempo em que novas tendências interpretativas avançavam na história, linguística e ciências sociais — como os estudos culturais, a micro-história, a psicanálise, trazendo a quebra dos grandes relatos — e que a figura central do sujeito revolucionário não tenha sido assumida enquanto uma identidade inacabada e relacional. Se este sujeito aparece inserido na categoria subjetividade (PASSERINI, 2003)<sup>6</sup>, enquanto um *fazer-se* no período do exílio político brasileiro, no Brasil, o olhar sobre a experiência política identifica uma condição estática, identificando no sujeito apenas violência e substituindo conteúdo pela forma.

Nas narrativas militantes, poucos são os autores do chamado memorialismo político a fazer a defesa da resistência armada ou a não resvalar para a figura do herói ou da vítima. Isso pode ser verificado no primeiro caso, no livro *Viagem à Luta Armada* de Carlos Eugênio Paz (1996) que trata de temas complexos de serem enquadrados, como a violência revolucionária e os *justiçamentos*. No segundo caso, o livro de Luz Roberto Salinas Fortes, *Retrato Calado*, publicado postumamente em 1988 e com nova edição em 2012, tenta compreender como a racionalidade pôde estar a serviço do aviltamento do homem. É uma tentativa de compreender a experiência do trauma sem ressentimento, comportamento raramente verificado em outras memórias de luta.

Identidade e memória estão hoje na base dos trabalhos mais recentes, na tentativa de “iluminar para não esquecer”. No entanto, há aspectos que continuam inalterados no *pathos* dessas produções, que, embora tratem do passado, continuam

<sup>5</sup> A referência ao título do Filme de Flávia Castro não é feita por acaso. Ao contrário de anos anteriores, em que a narrativa do período, chamada de “literatura do eu” (SELIGMANN-SILVA, 1999), tentava a partir da ideia de derrota realizar uma releitura da experiência de luta, hoje o entendimento deste passado se apresenta como uma interpretação em disputa, uma busca pela compreensão da complexidade destas experiências, suas singularidades, as condições objetivas e subjetivas que permitiram estes acontecimentos. Mais do que perpetuar uma “herança revolucionária” ou estabelecer laços de continuidade entre passado e presente, a produção recente procura menos justificá-la e defendê-la, mas mais compreendê-la. Eliminou-se dela a “turbulência da procura do novo” presente nas gerações passadas, e instaurou-se uma necessidade de ressignificar uma sensação de descompasso.

<sup>6</sup> Luisa Passerini (2003) propõe compreender dentro do termo *subjetividade* toda a gama de atividades e expressões culturais e psicológicas de consciências individuais e coletivas que tomam forma na linguagem e na conduta, assim como se expressam em formas mais “espirituais”, como o pensamento especulativo.

planteando, no lugar de uma esperança simbólica, uma resignação diferente do passado, em que o engajamento político representava um projeto de vida.

Os efeitos disso podem ser encontrados não apenas na sensação de perda desta geração, (afinal, os desaparecidos não voltaram e os culpados de atrocidades estão ainda em liberdade pela "neutralização moral" provocada pela Anistia), mas são questões presentes nos dias de hoje. O que foi feito com aquelas ideias que marcaram a história da cultura política brasileira e que quebraram tantas barreiras no passado? A crise do sujeito revolucionário está na origem e é resultado de uma crise profunda dos ideias universais (liberdade, justiça e razão), do esgotamento de um modelo de democracia, do domínio absoluto do relativismo na cultura, na política, nas artes, "onde a ideia de Verdade nunca foi tão negada, encontrando eco no pragmatismo e ceticismo na política e na submissão do trabalho intelectual aos interesses da tecnociência" (NOVAES, 2006, p. 26).

Tentaremos neste texto mostrar outros mecanismos de ocultação presentes nesta produção, tentando indicar as fronteiras e alteridades que se instalaram nesta narrativa da época, a tipificação e exacerbação de imagens, mostrando que nestas memórias em conflito, também existiram mecanismos de ocultação, que guardam relação com as maneiras de se enfrentar a opressão ou responder a ela pelo riso e pela dor.

### **"O senhor não imagina o que é uma guerra dentro de sua própria casa"**

Na lógica familiar e na incorporação de mães e pais na própria dinâmica de resistência existem questões que ainda não foram abordadas pela literatura especializada de maneira mais consistente. Além de questões que envolvem a vida privada, há outras que se relacionam ao lugar da militância na vida destas mulheres e por extensão de suas famílias.

Ao se referir à figura da mãe combatente, por exemplo, tenta-se frequentemente desembaraçar sua luta de todo combate político ideológico e encontrar nela a figura da mãe e da mulher protetora.

Parece importante assinalar também que, além dos objetivos puramente políticos, muitas mães deram suas contribuições em momentos importantes para preservar a vida de seus filhos. Se muitas famílias tiveram que administrar um legado de luta que não era originalmente delas, mães e esposas se solidarizaram com filhos e parentes, funcionando como grandes parceiras na comunicação entre militantes, dando algum tipo de sustentação à luta, quando não se integrando de fato a ela (RIBEIRO, 2011).

Inevitável que a luta contra ditadura civil-militar não se transformasse em atuação conjunta das famílias, quando unidos por ideais nem sempre convergentes, pais, filhos e pessoas próximas enfrentaram o mesmo conjunto de dificuldades da vida cotidiana, as angústias, a inquietação em relação à sorte de amigos, e colegas desaparecidos, presos ou mortos. Muitos pais usaram o prestígio que tinham junto a políticos, juízes e advogados para a liberação de um processo, para descobrir a prisão de seus filhos, para conseguir uma visita, para levar um agasalho, comida, etc.<sup>8</sup>

Alguns exemplos, portanto, desse tipo de atuação podem ser encontrados

<sup>0</sup> Fala do personagem Clausewitz, estrangeiro polonês no Brasil de Vargas (1940) para Segismundo, interrogador da sala da Imigração do Porto de Santos na peça de Bosco Brasil, *Novas Diretrizes para tempos de paz*, São Paulo, out-nov. de 2001.

<sup>8</sup> Cf. TRINDADE, T. O papel materno na resistência à ditadura: o caso das mães de Flávio Tavares, Flávio Koutzii e Flávia Schilling. (Trabalho Conclusão de Curso). Departamento de História. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2009.

nos depoimentos mais emblemáticos de algumas mães como Maria da Glória Amorim Viana (VIANA, 2000), no depoimento de Iramaya Benjamin (1982), na luta incansável de Zuzu Angel à procura de seu filho Stuart Angel Jones relatado em Valli (1986), no testemunho deixado por Clélia e Luiz Moraes a respeito do desaparecimento de Sônia Moraes Angel (MORAES, 1994)<sup>9</sup>.

Quando o comportamento destas mulheres-mães transpõe, contudo, a ação pessoal, passa-se a justificá-lo mais por um laço instintivo ou moral do que por seu vínculo político. A insuficiência da explicação, porém, encontra eco no seu resultado: se desconhecem as experiências de luta de muitas mulheres provenientes exatamente de uma quantidade considerável de "famílias revolucionárias". A se considerar as famílias que mantiveram vínculos políticos estreitos com partidos ou com a luta armada, temos uma considerável quantidade de pessoas que atuaram naqueles anos<sup>10</sup> e no universo feminino nomes como Maria da Conceição Sarmento Coelho da Paz, Maria José Mendes de Almeida, Encarnación Lopes Peres, Leta Alves e Inah Meireles de Souza, por exemplo.

Sobre as trajetórias das mulheres, permaneceu, contudo, um discurso oculto por trás do que Elizabeth Jelin chamou de "familismo". Durante a ditadura, como a autora afirma, tanto os militares como o movimento de direitos humanos utilizaram a matriz familiar para interpretar seu lugar no confronto político (JELIN, 2007, p. 39). O protagonismo político das famílias, por exemplo, de pais, mães, filhos, esposas, perdeu ênfase, destacando-se apenas os vínculos de sangue como a matriz norteadora de denúncia da repressão de Estado. No caso brasileiro, a pesquisa de Ana Rita Fonteles Duarte mostrou como as mulheres do Movimento Feminino pela Anistia (MFPA) invocavam sentimentos e valores ligados à maternidade e ao cuidado da família no sentido de sensibilizar os agentes do regime (FONTELES, 2009).

Alguns mecanismos de ocultamento prevaleceram nesta experiência de luta justamente porque, se houve uma exposição pública de fragilidade e vulnerabilidade destas famílias, há um efeito ainda mais perverso que está relacionado à possibilidade de entender e sobreviver ao desmoronamento de um mundo, o da própria identidade e lógica familiar desligada ou mais distante da militância.

Se a máquina de morte da ditadura atingiu a família, a família ainda procura recuperar sua casa, reabilitar seus moradores, traçar seus itinerários, inventariar suas vidas e suas mortes.

Por outro lado, ao se tomar a figura da mãe como centro de um debate sobre a luta contra a ditadura, deixou-se de levar em conta a complexidade da militância no interior das famílias, e o espaço reservado às mulheres e esposas de desaparecidos, reduzidas à imagem de portadoras de memória do protagonismo dos maridos mortos.

Embora a marca de esposa e mãe de desaparecido político tenha se

---

<sup>9</sup> O livro, baseado em depoimento da família e escrito pelo jornalista Aziz Ahmed e lançado em março de 1994, foi apreendido pelo brigadeiro João Paulo Burnier em junho do mesmo ano, após abertura de processo contra a família Moraes por calúnia e difamação. A gráfica MEC editora foi invadida e foram retirados 122 exemplares de circulação (SHOLL, 1994).

<sup>10</sup> Como a família Xavier Pereira (Iuri, Alex, Iara, Zilda, e Xavier), a família Santos (Maria Aparecida Santos, Patrocínio Henrique dos Santos e sua esposa Laura, João Paulo dos Santos), família Novaes (Lúcia Novaes e seu filho Paulo), família del Roio (José Luís e sua esposa Isis Dias de Oliveira, seu irmão Marcos Tadeu), Família Carvalho (Apolônio, Renée, Rene e Raul), família Machado (Delamare Machado, Hercila Garcia Machado, Lays e Lenira Machado) família Moraes (Maria Lygia Quartim de Moraes, João Quartim de Moraes, Norberto Nehring), família Pereira (três irmãos Hamilton Pereira, Dagmar Pereira e Athos Pereira), família Beloque (Maria Luiza, Gilberto, Maria Luiza Beloque, Leslie Beloque), família Normanha (irmãos Ary e Carlos Normanha), São Thiago (Moema São Thiago, e Yara São Thiago), Calistrato (irmãos José Calistrato, Maria Lenita Cardoso Agra e Maria do Carmo Agra Cardoso), Ferreira (irmãos Sônia, Maria Natividade e Giovani Ferreira da Silva) Maricato (irmãos Ermínia Maricato e Percival Maricato), Vannucchi (Alexandre Vannucchi, Paulo e José Vannucchi), Horta (Celso Horta, Maria Aparecida Horta, Paulo Horta), Konder (Valério Konder, Rodolfo Konder, Leandro Konder), família Capistrano, Prestes, Itaussu, Lima, Malina, Tibiriçá Miranda, Aarão Reis, Teles, Sarmento, Pezzuti, entre outras.

transformado numa categoria de identificação para estas mulheres, é compreensível que a luta pelo fim da ditadura também desse espaço a seus dramas, à questão do desaparecimento político de Estado, vivido até então de maneira solitária e silenciosa por estas mulheres.

Um dos primeiros documentários a inserir este sofrimento pessoal na esfera pública, denunciando esta ausência onisciente provocada pelo desaparecimento político, foi o filme *Eunice, Clarice, Thereza* de Joatan Vilela Berbel. Sua intenção não era instalar as mulheres na condição de coadjuvantes, mas trazer um protesto, ligando a luta feminina às questões dos direitos humanos. Berbel conseguiu com grande sensibilidade transformar o luto destas mulheres em uma denúncia pública e em transmissão para a história. Como afirmou seu diretor,

Naquela época, fazer um filme como este era uma experiência que estava além do simplesmente fazer cinema, ou conquistar um público. Fazer um filme como este era parte de um compromisso com a luta pela retomada do estado democrático no Brasil. Cada um tinha seu jeito próprio de contribuir para esta causa, cada um fazia do seu modo de expressão um gesto, um ato próprio que somado aos outros foi construindo o que culminou na convocação da Assembleia Constituinte de 1988 (BERBEL, 2015).

Convém destacar que este foi o primeiro filme na carreira de seu diretor, editado sob a ameaça da censura e perseguição política,

Este documentário é o primeiro filme que eu realizei como autor, em 1978 [...] Fazer cinema naquela época não era fácil, seja do ponto de vista técnico, seja do ponto de vista econômico. Por um lado, o processo técnico de captação de imagem, processamento, edição e finalização até a cópia final para exibição exigia uma estrutura técnica, equipamentos, e despesas com laboratórios que dificultavam o acesso à produção. Por outro lado, os canais de fomento à produção cultural eram poucos e quase sempre filtrados pela censura da ditadura militar. Não era qualquer tema ou qualquer um que conseguia aprovar um projeto nos poucos editais de fomento ou prêmio para incentivo à produção de filmes. No entanto, o que compensava estas dificuldades era a grande disposição e vontade de realizar filmes, que mantinham um clima de cooperação e generosidade entre técnicos, realizadores e até das empresas que possuíam equipamentos [...]. Hoje, distante no tempo, sei que eu já tinha a percepção de que estava prestes a ser capturado por um tema. Naquela época costumava-se dizer que o cineasta não inventava o tema, mas, ao contrário, o tema é que o inventava. Em outubro de 1978, numa manhã, a caminho do trabalho enquanto lia o *Jornal do Brasil*, vi uma foto da jornalista Clarice Herzog com a notícia informando que ela havia conseguido na justiça de São Paulo uma sentença que condenava o Estado como responsável pela morte de seu marido Vladimir Herzog. Aquilo me chamou a atenção porque era a primeira vez que um Juiz da Justiça Civil aceitava uma ação declaratória contra o Estado, o que equivalia a condenar a ditadura militar pela morte de um preso político. Quando abri o jornal para ver a matéria me deparei com a foto da Eunice Paiva e da Thereza Fiel Filho, também viúvas de presos políticos: Rubem Paiva morto e desaparecido em 1968 e Manuel Fiel Filho preso e morto em 1974. Ao olhar para as três fotos na página do jornal tive um arrepio... O filme nasceu ali, naquele momento. Não parei mais um instante e logo tratei de mobilizar os amigos mais próximos para viabilizar a produção do filme. O primeiro contato foi com Noilton Nunes, parceiro, amigo e Presidente da ABD [Associação Brasileira de Documentaristas], naquela época. Logo em seguida outro membro da diretoria da ABD, Dileny Campos, se encantou com a proposta, depois Silvio Da-Rin, que havia chegado de um curso de técnica de som e havia comprado uma câmera 16 mm e um gravador de som para cinema se incorporou ao grupo. Articulei os contatos, visitei cada uma das personagens do filme – todas apoiaram a ideia. Então, num fim de semana, fomos de carro para São Paulo, ficamos hospedados na casa de um grupo de realizadores da Gira Filmes da Vila Madalena em São Paulo. E, num fim de semana, conseguimos gravar os três depoimentos. Para a montagem e finalização contei com a habilidade e a boa vontade do Noilton Nunes. Em pouco tempo o filme estava pronto para ser exibido. A primeira exibição foi em São Paulo, na casa da Clarice Herzog, com a presença da Eunice Paiva e de um grupo expressivo de intelectuais amigos de Clarice. Foi uma exibição que me deixou

muito contente e aliviado – o sinal a aprovação estava estampado no rosto de Eunice e Clarice, – infelizmente, a Thereza não pode comparecer. A segunda exibição foi realizada no Rio de Janeiro, numa sessão conjunta com um curta-metragem do Noilton Nunes, “Leucemia”, cujo tema também se reportava à questão da repressão política da ditadura militar. Um artigo do Sergio Santeiro consagrava estes filmes por sua ousadia estética e pela coragem política. Ser incluído na lista dos melhores filmes do Festival de Curta-Metragem JBSHell, de 1979, foi uma consagração (BERBEL, 2015).

Como ele afirmou,

Conclui este filme em novembro de 1978, já em plena onda da redemocratização, com o João Batista Figueiredo no poder, e a censura já começava a afrouxar. [Ele] foi realizado na bitola de 16 mm, de veiculação restrita, o que, de certa forma, iludiu a censura... Cedi duas cópias para os organizadores das mobilizações contra a ditadura e ele foi exibido em quase todo o circuito das organizações sociais, algo como 2 milhões de expectadores [...] Muita gente da nossa geração passou pelo trauma de ou perder um amigo ou sofrer medo e repressão, diante do forte aparato de vigilância e tortura imposto pela ditadura militar. Passei por tudo isso, nunca fui preso, mas saber de alguém torturado, ver o país sendo ocupado por militares arrogantes que, só por terem sido militares, ocupavam cargos e usufruíam de benesses... Era duro! Vivi isso na pela nos primeiros anos de minha carreira no BB. Passei os últimos 30 dias viajando pela Itália, conhecendo a história, a arte a cultura. Estava em Firenze, quando vi que Pistóia, onde os Pracinhas da FEB lutaram, era perto... então peguei um trem e fui conhecer a cidade, o cemitério dos pracinhas...etc... Dei sorte que encontrei lá o administrador do cemitério, que é funcionário da Embaixada do Brasil na Itália e me ofereceu fazer um *tour* de carro pela região. Junto comigo estavam: 1. estudante de museologia que se interessa pela história da FEB, um jovem Major do Exército e sua mulher. Passamos o dia juntos, conversamos sobre tudo...incluindo a ditadura militar, o papel do exército nas favelas etc.. Pensei depois, refletindo no quarto do hotel, que bons tempos são estes que podemos ver, ouvir, confrontar e aprender com o presente e o passado e com aqueles que em tempos da ditadura não foi possível. Antes de dormir pensei... Vou chegar no Brasil e dizer para estes idiotas que clamam pela volta dos militares: Ei, idiotas...deixem esta gente em paz!<sup>11</sup>

Assim como o documentário mostrava os dramas vividos pelas mulheres de Rubens Paiva, Vladimir Herzog e Manoel Fiel Filho, o curta-metragem *Leucemia* de Noilton Nunes realizado no mesmo ano exibiu o episódio da separação entre uma mãe e seu filho no contexto do exílio político brasileiro. O filme conta a história da militante Maria das Graças Sena, que, por motivos de doença, foi obrigada a entregar seu filho a Maria Helena Alves, para ser criado no Brasil, durante uma visita que Maria Helena fez a seu irmão e deputado Márcio Moreira Alves, exilado em Portugal (SIMÕES, 1999, p. 214).

Podemos citar outras produções em que *o ser mãe* estabelece uma relação com uma narrativa de vida e de morte, como por exemplo, na coluna de Henfil, *Cartas da Mãe*, em que D. Maria, mãe de Henfil, é a depositária das memórias do filho<sup>12</sup>, ou no filme de Sérgio Waisman, *Sônia, Morta e Viva*, cuja figura da mãe é central na elucidação do desaparecimento da filha, por ter sido sua confidente de uma identidade falsa, com a qual Sônia foi morta (MACHADO, 2013, p. 183).

Embora a maternidade ou a viuvez ocupem na maior parte das narrativas um rol socialmente aceito, há uma voz dissonante que não se encaixa nem no discurso das organizações de luta armada, nem nos discursos oficiais de memória.

Para além deste lugar subordinado que a sociedade lhes atribuiu, está a maneira como estas mulheres viveram e transmitiram suas próprias experiências

<sup>11</sup> BERBEL, J. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <mariaclaudia.badanribeiro@gmail.com> em 05 abr. 2015.

<sup>12</sup> Os textos foram publicados originalmente na revista *Isto é* de 1977 a 1984 e depois editados em livro. *Cartas da Mãe* também virou filme, com direção e roteiro de Fernando Kinas e Mariana Willer, em 2003.

de luta. Foi por esta razão que Marcelo Rubens Paiva, comentando sobre um texto que Antônio Callado escreveu em 1995 na *Folha de S. Paulo* em homenagem a Eunice Paiva, disse:

Minha mãe não sabia de muita coisa. Não conhecia detalhes da luta armada, organizações clandestinas, guerrilheiros na selva, nas cidades. Lia notícias filtradas pela censura ou autocensura de terroristas tombados em combate, sequestros de embaixadores, assaltos a bancos. Meu pai, que sabia de muita coisa, a poupava por “questão de segurança”. Em 1996, pegamos o metrô até o cartório de Registro Civil das Pessoas Naturais – Primeiro Subdistrito da Sé [...] A escrevente substituta Cibeli da Silva Bortolotto entregou o atestado: “Certifico que, em 23 de fevereiro de 1996, foi feito o registro de óbito de Rubens Beyrodt Paiva [...]. Registro de Óbito lavrado nos termos do Artigo 3º. da Lei 9.140 de 04 de dezembro de 1995.” Meu pai morria pelos termos da Lei 9.140, 25 anos depois de ter morrido por tortura. Na saída, ela sorriu, falou com a imprensa e ergueu o atestado de óbito como um troféu. Foi naquele momento que descobri: ali está a verdadeira heroína da família, sobre ela que escritores devem escrever [...] Nunca faria uma cara triste. Bem que tentaram. Por anos, fotografos nos queriam tristes. Deflagramos uma batalha contra o pieguismo da imprensa. Sim, éramos a família modelo vítima da ditadura, mas não faríamos o papelão de sairmos tristes nas fotos. Nosso inimigo não iria nos derrubar. Guerra é guerra. Minha mãe deu o tom: a família Rubens Paiva não chora em frente às câmeras, não faz cara de coitada, não se faz de vítima. [...] O crime foi contra a humanidade, não contra Rubens Paiva [...]. A angústia, as lágrimas, o ódio, apenas entre quatro paredes (PAIVA, 2014).

Marcelo Rubens Paiva não foi o único filho, nem a única família a ser obrigada a lidar com o desaparecimento político. A passagem indica, contudo, a coragem que Eunice Paiva teve para se confrontar com o discurso oculto que envolveu a figura da “mulher de desaparecido político”, sem que a violência se ritualizasse enquanto degradação pessoal ou se tornasse o lugar da vitimização.

A possibilidade de escrever ou falar sobre estas ausências tem contribuído para mostrar como as famílias lidam de formas dolorosas e conflitantes com a escolha política de seus filhos, amigos ou parentes. Há uma necessidade senão de recuperar nas memórias seus últimos momentos de existência, mas o de realizar uma espécie de inventário de suas vidas. A jornalista Hildegard Angel, que teve irmão, cunhada e mãe assassinados pela ditadura, escreveu,

Outro dia, jantei com um casal de leais companheiros dele. Bronzeados, risonhos, felizes. Quando falei do sofrimento que passávamos em casa, na expectativa de saber se Tuti [Stuart Angel Jones] estaria morto ou vivo, se havia corpo ou não, ouvi: “Ah, mas se soubessem como éramos felizes... Dormíamos de mãos dadas e com o revólver ao lado, e éramos completamente felizes”. E se olharam, um ao outro, completamente felizes. Ah, meu deus, e como nós, as famílias dos que morreram, éramos e somos completamente infelizes! (ANGEL, 2014).

Se o pai de Aldo de Sá Brito destruiu os poemas de seu filho, com medo da repressão, Bernardo Kucinski em *K*, romance escrito quarenta anos após o fim da ditadura, demonstra a difícil experiência dos familiares de mortos e desaparecidos de conviver com a morte, mas ao mesmo tempo de compreender a militância política de seus filhos e neste caso, de Rosa Kucinski, sua irmã. Há no romance, como afirmou seu autor, uma culpa pela família não perceber o que vinha acontecendo, por desconhecer por completo a militância de Ana Rosa Kucinski (KUCINSKI, 2014). Não sem problemas, o romance, ao querer elaborar uma crítica às organizações armadas e a seus excessos cogitando a responsabilidade da organização na morte de Ana Rosa — quando a esquerda desperdiçou vidas numa luta desigual com a ditadura —, a postura revolucionária de Ana Rosa Kucinski enquanto escolha e decisão perde toda a sua força, num ambiente de guerra entre as forças de uma esquerda radical e a repressão oficial de Estado.

Se hoje, por um processo reparador pelo Estado, se reconhece como legítimo o direito à resistência, “em que o Estado assume seus erros” (Revista de Anistia Política e Justiça de Transição, n.2, 2010, p. 9), é necessário também compreender como os familiares lidam com este processo de reabilitação privada das escolhas públicas de seus filhos. O reconhecimento destas trajetórias é lento e responde às necessidades de “transformar a dor em conhecimento” (ROTTA, 2012, p. 65). Muitos anos depois, Hildegard volta a falar sobre a época,

Barata tonta, fiquei por aí, vagando feito mariposa, em volta da fosforescência da luz magnífica de minha profissão de colunista social [...] Hoje, vivo catando os retalhos daquele passado, como acumuladora [...] tentando me entender, encontrar, reencontrar e viver apesar de tudo [...]. Fazer as feridas sangrarem é obrigação de cada um dos que sofreram naquele período e ainda têm voz para falar. Alguns já se calaram para sempre. Outros, agora se calam por vontade própria. Terceiros, por cansaço. Muitos, por desânimo. O coração tem razões... [...] Talvez porque a minha consciência do sofrimento tenha pegado meio no tranco, como se eu vivesse durante um certo tempo assim catatônica, sem prestar atenção, caminhando como cabra cega num cenário de dor e desolação [...]. E, quando finalmente caiu-me a venda só vi o vazio de minha própria cegueira (ANGEL, 2014, s/p).

Para a família da Madre Maurina, franciscana presa pela ditadura por abrigar algumas reuniões de estudantes no Lar Santana, um orfanato para crianças pobres na cidade de Ribeirão Preto, interior do estado de São Paulo, ela foi “três vezes vítima. Madre Maurina não foi vítima apenas da ditadura militar brasileira [...] ela sofreu também com a esquerda e com a elite ribeirão-pretana da época” (SILVEIRA, 2014, p. 40). Como afirmou seu irmão, padre dominicano, um destes “três algozes” foi a esquerda, já que Madre Maurina “não compactuava com a ‘causa’ e sua imagem era muito útil à propaganda revolucionária contra o próprio governo” (SILVEIRA, 2014, p 40-41).

Se muitas famílias hoje se reivindicam como revolucionárias, outras promoveram um apagamento sistemático das lutas do passado na ânsia de reincorporar seus entes queridos ao seio da família, reabilitar suas figuras, refazer seus caminhos. Há um processo de destituição provocado pela violência de Estado que avilta também as famílias, e vai encontrar seu resultado num processo interno de negação destas experiências, ou na necessidade da descrição pormenorizada dos momentos de seu desenlace, como no caso de *Em Câmera Lenta, As quatro mortes de Maria Augusta Thomaz* ou de *Soledad no Recife*, em que seu autor revisita a Chacina de São Bento tentando compreender a natureza estabelecida entre Soledad e seu algoz, o ex-marinheiro e colaborador da repressão, José Anselmo dos Santos, o cabo Anselmo.

Em outros casos, a produção se baseia em mostrar os elos de família enquanto processos identitários como o documentário *Marighella*, de Isa Grinspum, ou o filme *Diário de uma busca*, de Flávia Castro<sup>13</sup>. Os dois filmes instauram no cinema diferentes pontos de vista, o da sobrinha e o da filha de militante. Em ambos, procura-se refazer trajetórias de vida. Como afirmou Flávia Castro,

Durante muito tempo pensar sobre meu pai significava pensar sobre sua morte. Como se pelo enigma e pela sua violência ela tivesse apagado a sua história e junto com ela parte da minha vida. Meu filme é muito mais sobre a vida do que sobre a morte [...] é um filme sobre uma família, uma experiência, uma infância (CASTRO, F. *apud* CASTRO, J. P. M., 2014, p. 08).

Fala não muito diferente encontramos no depoimento de Isa Grinspum,

<sup>13</sup> O filme é o relato de uma filha atrás da memória do pai, que morreu em circunstâncias misteriosas em Porto Alegre, quando ela tinha 19 anos. Cf. CASTRO (2014).



quando afirmou, “eu tinha esta pulsão de entender melhor a figura do Marighella, tanto do ponto de vista pessoal, mas principalmente de entender quem foi esse homem que, apesar de meu tio, eu conhecia tão pouco, quase nada” (GRISPUM, 2011, p. 14).

A literatura e o cinema sobre o período também recuperaram vozes dissonantes, cujo conteúdo discursivo partiu de outros lugares, revelando a complexidade das experiências reais, irreduzíveis a esquemas definidos de pensamento ou dimensões mais estruturais, que retomam as ambiguidades, as contradições, o absurdo e o *nonsense* presente naquela realidade autoritária. Também são filmes em que se rompe com uma “base interpretativa maternal” e discutem os limites estabelecidos pelo espaço comum da família enquanto identidade.

São a nosso ver recursos de fala e escrita que instauram menos uma moralidade definida, mas que discutem os sentidos e os entendimentos dados a este passado. Se em *15 filhos*, de Maria Oliveira e Marta Nehring, a história aparece em fragmentos, em *O ano em que meus pais saíram de férias*, se estabelece um diálogo sem “citação textual da ditadura”, mostrando a realidade da época a partir da “perspectiva” de uma criança. Como afirma Gomes, “é um filme que trabalha na esfera do não visível [...] e que marca num regime autoritário uma linha muito tênue que separa a normalidade da exceção” (GOMES, 2011 p. 212)<sup>14</sup>.

O conto *Alguma coisa urgentemente*, de João Gilberto Noll, transformado por Murilo Salles no filme *Nunca fomos tão felizes*, incorpora a questão da filiação durante a ditadura enquanto marca de “orfandade”. A relação entre pai e filho é marcada pela ausência da figura paterna sugerindo seu envolvimento político. No conto aparece bem mais clara a opção política paterna que desaparece no filme para dar lugar à figura ambígua do personagem ao situá-lo entre o herói e o criminoso. O impedimento do diálogo, fio condutor para esta espécie de “interdição paterna”, marca a impossibilidade de elaborar a imagem de um pai, sem origem, sem passado, sem destino. A questão do corpo também é central no enredo. A figura do pai aparece enquanto um corpo em constante despedida. No desenlace da história, o filho, ao tentar eternizar a figura paterna através de uma foto de um corpo já sem vida, procura não apenas perpetuar uma identidade, mas, sobretudo, construí-la.

Mais do que revelar uma imagem acabada do pai, na história de Noll sobressai uma criança que “conhece os acordos tácitos firmados no mundo dos adultos, em que a mentira aparentemente apazigua os sobressaltos do real” (SILVA, 2006, p. 65), como na passagem em que a criança vai para um colégio interno de padres em São Paulo, sob a justificativa de que seu pai havia viajado, “Não acreditei em nada, mas me fiz de crédulo como convinha a uma criança. [...] Como lidar com uma criança que sabe?” (NOLL, 1997, p. 684). O paradoxo que se instala entre ter conhecimento ou não daquela realidade, reconhecida e incorporada pela criança, fica expresso pela lucidez do personagem, “o segredo alimentava o meu silêncio. E eu precisava desse silêncio para continuar ali” (NOLL, 2008, p. 14). Verifica-se, assim, de que modo o estado de guerra expulsa frequentemente a criança de sua posição de criança, definindo-lhe um lugar problemático, não apenas da testemunha, mas também da vítima do próprio mundo dos adultos.

Este conto de Noll é um dos mais belos e profundos a respeito de como uma trama pode se basear exatamente no traço da diferença, incorporando experiências fronteiriças, acasos, sentimentos difusos, dubiedades, surpresas, e sutilezas nas mutações rápidas do período.

Se no filme *O ano em que meus pais saíram de férias*, de Cao Hamburger,

---

<sup>14</sup> A tese foi publicada em 2013 pela Editora da UNESP sob o título de *Ditadura em imagem e som Trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro*.

permanece uma tensão sutil e o estranhamento como fazendo parte do imaginário de uma criança em plena Copa do mundo, no conto de Noll, o conflito não serve de “quebra da narrativa”, mas de complementaridade.

O autor de *Alguma coisa urgentemente* também viveu a ditadura tendo que se esconder da repressão, como testemunhou,

Eu estava em São Paulo em 1970, a época da OBAN - Operação Bandeirantes. Pelo fato de morar com pessoas envolvidas na militância política ou, às vezes, de acolher pessoas que precisavam escapar de alguma situação difícil, a Polícia começou a andar no meu encalço. Tive que escapar de um dia para o outro. Não me pegaram, mas isso mudou o meu destino. Talvez ainda estivesse em São Paulo (NOLL, 2015).

É interessante notar que a figura masculina é sempre tematizada na literatura de memória da época como o lugar por excelência da política, da desobediência civil e da violência. Raras são as produções que colocam em foco a figura do pai como tema central da *maternagem* no interior de uma lógica familiar invadida pela repressão.

Alguns pais inauguraram novas vertentes a mostrar as camadas superpostas da dupla experiência de ser militante e pai. Ou de ser pai de militante.

Se Carlos Cardoso Coelho da Paz deixou ao filho um livro contando como era ser pai do militante mais procurado pela repressão no Brasil<sup>15</sup>, Joel Rufino dos Santos, tentou através de cartas não apenas evitar o isolamento da prisão, mas a perda definitiva do filho. Teresa Garbayo dos Santos, mãe da criança, escreveu no prefácio ao livro publicado por Joel,

Rosto fechado, lágrimas nos olhos, Nelson procurou refúgio embaixo da cama e lá ficou, abraçado à gaiola com seu passarinho. Nos seus oito anos, foi assim que ele expressou a sua dor, ao saber que o pai estava preso. Joel, com esperança de ser libertado havia me pedido para dizer a Nelson que continuava viajando a trabalho e logo voltaria. Quase seis meses depois, ilusões desfeitas, consegui convencê-lo de que nosso filho deveria saber a verdade, pois esse afastamento começava a ser vivido, por ele, como abandono. Agora, lá estava eu, num domingo à tarde, contando-lhe que seu pai não vinha vê-lo porque não podia. Foi impossível confortá-lo. Nelson quis ficar sozinho com seu passarinho. Depois, muitas explicações: como, por que, quando, onde, e especialmente a diferença entre um preso comum, bandido, e um preso político, solidário com sua gente. [...] Mais tarde, viagens de ônibus a São Paulo, acompanhado de sua avó Felícia, de sua tia Bena, para as visitas ao pai no Presídio do Hipódromo. Antes de qualquer abraço, de qualquer afago, era minuciosamente revistado, assim como os presentes que levava. E, finalmente, cartas, muitas cartas que seu pai lhe mandava, sempre tentando minimizar os sofrimentos da cadeia, contando-lhe só as coisas boas, os novos amigos, o que estava aprendendo. São cartas ternas, de um pai amoroso, cheias de histórias engraçadas, de interesse pelo seu desenvolvimento, e de muita saudade. Guardei-as todas, as que chegaram – previamente lidas, censuradas e carimbadas – porque eram uma parte da história de vida do meu filho e do país em que vivemos (SANTOS, 2000, p. 7).

Oito anos depois da publicação das cartas a seu filho, Rufino contou sobre a sua experiência pessoal naqueles anos e sobre as motivações das cartas,

Transferido para o Hipódromo, comecei a escrever para Nelson, meu filho de oito anos. Tinha que lhe explicar que não estava viajando, como a família dissera, que estava preso, mas não era do Mal, muito pelo contrário. E, até a última carta, mais de um ano depois, que o amava, era ele a pessoa mais importante da minha vida — mais que o socialismo etc. Em dezenas de cartas, pedi desculpas a Nelson por deixá-lo. Ele podia aceitar? (SANTOS, 2008, p. 87).

<sup>15</sup> Carlos Eugênio Paz em seu terceiro livro de memórias, *A grande noite escura* (no prelo), incorporou parte do testemunho de seu pai no capítulo A Dor do Pai. (Informação verbal).

Carlos Knapp, publicitário que fez parte do setor de apoio e logística da Ação Libertadora Nacional (ALN), relatou no seu livro *Minha vida de terrorista* suas experiências da época. Não por acaso, seus filhos ocupam boa parte de sua narrativa. Para o autor, o afastamento compulsório deles foi o capítulo mais doloroso de sua participação na luta armada brasileira.

O francês Jacques Breyton em seu livro *D'un Continent à L'autre*, que prestou sua colaboração à ALN, também não deixou de mencionar a prisão do filho Frédéric junto da avó e da babá sendo ameaçado de ser atirado pela janela do quarto andar do prédio do DOPS (BREYTON, 2005, p. 188)<sup>16</sup>.

A maternidade não foi rejeitada pela mulher na militância, embora a repressão tentasse, em seu catálogo de aberrações, negar sua fecundidade, o exercício da maternidade e mesmo a sensação de paternidade. Bastante emocionante é o depoimento de Denise Crispim, ao descrever o último encontro que teve com *Bacuri*, seu marido,

Fleury disse, aqui atrás da porta está o Bacuri que quer te ver [...] ele quer saber se você está inteira, se você está com a barriga. Você vai entrar agora, você vai ver ele. Você tem cinco minutos para ver ele e a porta fica aberta. Aí eu entro o Bacuri estava, tinha uma escrivania toda fechada e ele estava atrás com as mãos em cima, algemado, com sinais bem marcados nos braços de hematomas, o rosto abatido. Ele toca minha mão, eu ponho a mão na mesa, ele toca e o Fleury estava lá em pé do lado. "E aí, como você está, como estão te tratando?" Aquelas duas, três palavras que você troca e que eu não tinha palavra, eu não sabia como perguntar para ele, eu sabia que ele estava ali atrás porque alguma coisa eles não queriam mostrar porque senão ele não estava sentado numa cadeira e eu entendi perfeitamente que o Eduardo não podia caminhar. E ele me disse, "me deixa tocar na tua barriga, deixa tocar o nenê?" ele disse para mim, e eu levantei e olhei... Ele [Fleury] disse assim, não, não, não se vai aproximar, absolutamente não, pode sair, já terminou os cinco minutos. Não deixou tocar a minha barriga. Foi a última vez que eu vi o Eduardo vivo. Porque realmente é chocante a ideia de uma mulher que tem na barriga o filho daquele homem que está naquelas condições. E você que tem ele prisioneiro, você sabe que esse cara você vai matar, não ter nenhum um, eu não sei como dizer, um quezinho de humanidade, qualquer coisa que diz, deixa ele tocar, vai... No que vai mudar a condição dele? Nada, você vai dar um momento, uma sensação, de provar uma sensação de paternidade dele, porque eu não posso te descrever a cara dele, a expressão do rosto dele, a dor que tinha dentro, a impotência. Só nos campos de concentração eles tinham aquela... os nazistas eram capazes de fazer essas coisas (informação verbal)<sup>17</sup>.

Se a figura do pai está majoritariamente ausente da perspectiva da construção do relato desta época, a militância feminina também foi lida dentro de um "discurso masculino" de luta. As reconstruções das experiências destas mulheres foram recuperadas por algumas pesquisas recentes, como Ribeiro (2011) e Tega (2015). Se na primeira investigação, buscou-se compreender o que caracterizou a militância de mulheres no interior da Ação Libertadora Nacional (ALN), situando a análise no caráter processual desta experiência, Danielle Tega, a partir do cruzamento dos estudos de memória e feminismo, buscou resgatar as narrativas escritas por mulheres brasileiras e argentinas, analisando os modos pelos quais as resistências políticas femininas foram construídas.

A socióloga trabalhou também com os efeitos "do poder viril" no interior das organizações armadas, refletindo sobre o corpo, encarado enquanto "propriedade social" da revolução e os "deslocamentos entre feminino e masculino" presentes

<sup>16</sup> Os efeitos da ditadura brasileira para crianças e as relações conturbadas que a militância provocou na vida dos filhos estão presentes no livro *Infância Roubada: crianças atingidas pela Ditadura Militar no Brasil*, realizado pela Comissão da Verdade do Estado de São Paulo "Rubens Paiva".

<sup>17</sup> REPARE Bem. Diretora: Maria de Medeiros. Brasil/Itália/Espanha: Projeto Marcas da Memória, Comissão de Anistia do Ministério da Justiça, 2012, 1h 45 min. DVD.

na ideia da maternidade, mostrando algumas ambiguidades e embates em relação ao assunto naquele momento (TEGA, 2015, p. 132-140).

Criar identidades sem negações e contradições foi a tentativa da política repressiva de Estado, embora sua coerção pela violência convivesse com as ambiguidades do regime diante das normas do poder legal (AQUINO, 2004, p. 91).

Se os processos de ocultamento ocorriam em nível de governo, a oposição a eles também manteve suas estratégias. A conduta política se desenvolveu fora dos limites estabelecidos para ela, nem sempre numa reciprocidade negativa, mas num rechaço realizado de maneira não aberta, modificando-se de maneira contingente pelas reações e estratégias da oposição, utilizando-se também das contradições imanentes do próprio poder. Pouco explorado, por exemplo, foi o poder de conspiração da resistência, das críticas que se protegeram no anonimato, na arte de dissimular e no manejo das aparências.

Na imprensa escrita e no cinema a figura de linguagem mais presente foi a metáfora. A ficção se transformou no gênero por excelência da denúncia, utilizando-se de uma narrativa fragmentária, indireta, cheia de colagens na tentativa de driblar as advertências e proibições do regime. Como afirmou com ironia Antônio Callado, “no Brasil quando não é dia de censura é porque é véspera”.

A linguagem cinematográfica também sofreu mudanças, sendo obrigada a ser sutil, condensar numa palavra, numa imagem, num movimento. Falar tudo num espaço e tempo breves.

Jorge Ben Jor usava a rosa amarela para falar de morte em suas músicas, Raul Seixas em “Metrô linha 743” alertava para os perigos de ser escritor e Belchior cantava em “Pequeno Mapa do Tempo” “eu tenho medo que chegue a hora em que eu preciso entrar no avião”<sup>18</sup>.

Em janeiro de 1971 Augusto Boal corajosamente apresentava a peça *Resistindo à ascensão de Arturo Ui*, de Bertold Brecht, como parábola da tomada do poder pelos militares no Brasil.

Uma das consequências mais diretas do corte de diálogo da época foi a destruição da solidariedade, como detectou o escritor Mário Benedetti em sua terra natal, Montevidéu,

Quando voltei do exílio, me deparei com as pessoas muito menos amáveis do que antes. Eu creio que há um legado que nos deixou a ditadura do qual não nos recuperamos ainda. É um legado de mesquinha ligada à repressão, à crise econômica e a suspeita que a ditadura meteu na alma montevideana. Por exemplo, eu creio que Montevidéu era muito solidário antes, a cidade diminuiu muito a solidariedade e eu não me refiro à solidariedade política, me refiro à solidariedade humana. Além disso, se estreitou muitíssimo o espaço do ócio, que é sempre uma coisa criadora. Eu me lembro naqueles tempos aqui nesta cidade das rodas de café que havia, havia intelectuais, mas também operários, jornalistas, escritores, engenheiros etc, que se reuniam nos cafés e falavam sobre o mundo. E tudo isso era um intercâmbio necessário, não apenas porque nestas conversas coletivas se surgiam boas ideias, mas porque havia espaço para o ócio. O ócio pode ser estimulante também quando é manejado por gente criadora. E não só por isso, se estabelecia um estilo de relações humanas. Hoje, que tempo há para o ócio se a gente que trabalha tem três empregos para poder sobreviver e quem não trabalha não pode se reunir nos cafés? Isso desapareceu, o cultivo do ócio e que era uma parte da solidariedade, as pessoas estavam dispostas a ajudar o próximo (informação verbal)<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Ruy Guerra dizia ter um medo físico de atravessar a pista e deixava sempre alguém encarregado no Brasil para avisar que tinha chegado bem à Europa (Informação oral, debate do filme *La Chute*, Studio des Urselines, Paris, 2013).

<sup>19</sup> BENEDETTI, M. Entrevista [1990]. Entrevistadores: Roberto Pereira e Carlos Hakas. Montevidéu, 1990. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=o4ar79MOKVw>>. Acesso em: 20 out. 2013.

A perda da espontaneidade obrigou as pessoas à intimidade do lar ou à urgência do trabalho. Ironizando a mediocridade da sociedade brasileira da época, o artista Carlos Zílio criou a instalação o “profissional do futuro”, na qual uma maleta 007 recheada de pregos denunciava a armadilha dos sonhos alienados.

Mais do que portadores de derrota, aquelas pessoas que de alguma maneira se opuseram à ditadura não viveram, também, sem contradições suas escolhas. Eles conviveram com as ironias e percalços de uma época que dava espaço a atos e comportamentos extremos. Joel Rufino disse em seu livro de memórias:

Colaborava modestamente com a luta armada, um pouco por ‘imperativo categórico’, um pouco por desespero — aquele desespero que Geraldo Moretton chamava de pequeno burguês—um pouco por inércia, um pouco porque tinha relações de amizade com ‘facções grandes’ da organização e não queria passar por covarde. Quase nada, como se vê, por convicção. Não me arrependo como tanta gente. Talvez em nenhum processo de luta revolucionária a racionalidade domine. Por motivos irracionais, difíceis de atinar, alguém tinha, contudo, de lutar (SANTOS, 2008, p. 74-75).

As fronteiras porosas da época ultrapassaram o combate meramente estético como afirmou José Celso Martinez Corrêa,

Tereza Bastos atuou durante muitos anos no [Teatro] Oficina. Uma pessoa maravilhosa! Ela dormiu com o censor e na cama dele ia fazendo cortes. Revolução colonial? Não, vamos colocar tropical e fez, reescreveu [a peça] na cama. Eu acho isso um ato de heroísmo, eu tenho uma admiração enorme por ela e por pessoas que são capazes de atos extremos (informação verbal)<sup>20</sup>.

Também conhecida ficou a história de Tia Lenita, autora de histórias infantis na *Folha de S. Paulo*, que manteve um caso com um investigador do DOPS,

Scatena era investigador eficiente da equipe de Fleury. Galã, conquistara Tia Lenita, autora de histórias para crianças, aos domingos na Folha de S. Paulo. Se deitava com ela ao sair dos plantões. Fleury estourou diversos aparelhos e os encontrou vazios. Desconfiando de infiltração, grampeou telefones. Prendeu Lenita na saída de casa, logo lhe quebrou uma costela, prendeu Scatena, não o torturou, abriu processo, o expulsou da polícia. Vimos Tia Lenita passar para o banho de sol, pálida, nem feia, nem bonita, nos seus quarenta anos. As companheiras Amélia, Walkiria, Rioko, lhe pediam a verdade, Lenita lhes falou de um amigo (ou namorado) de organização, para quem telefonava, também certos dias, na inocência. (SANTOS, 2008, p. 85-86)<sup>21</sup>.

Dois exemplos que chegaram a atingir o paroxismo foram o caso de duas mulheres presas em São Paulo. Uma era açougueira e foi detida por uma denúncia de que distribuía material considerado “subversivo” (informação verbal)<sup>22</sup>. E outra, uma passista de uma escola de samba paulista. Se a primeira, sem perceber, embrulhou a carne numa folha do jornal *O Movimento*, a segunda se apaixonou por um militante, apesar de viver com um escrivão de polícia. Os policiais quiseram puni-la moralmente por ela ter traído seu amigo de profissão, e Madalena amargou dias de tortura e prisão no DOI-CODI<sup>23</sup>.

No filme de Sérgio Muniz *Você também pode dar um presunto legal*, o descaramento da ditadura aparece nos dizeres do Esquadrão da morte, “matamos sim, mas com critério”. Entrevistado para o documentário *Travessia* (2009), de

<sup>20</sup> Depoimento de José Celso Martinez no documentário de João Batista de Andrade, *Travessia*.

<sup>21</sup> SANTOS, J. R. dos. [set. 2010]. Entrevistador: Maria Cláudia Badan Ribeiro. Rio de Janeiro, 2010.

<sup>22</sup> CASTIGLIONI, C. [dez. 2014]. Entrevistador: Maria Cláudia Badan Ribeiro. Maricá, RJ, 2014.

<sup>23</sup> ARY, W. [nov. 2008]. Entrevistador: Maria Cláudia Badan Ribeiro. São Paulo, 2008.

João Batista de Andrade, Augusto Boal descreveu seu interrogatório,

vocês estão me acusando de quê? Então você imagina, eu estava no pau-de-arara. No pau-de-arara você está pendurado de cabeça pra baixo levando choque elétrico não é? A primeira acusação era assim, você leva artigos contra a ditadura dizendo que aqui no Brasil existe tortura e eu estava pendurado no pau-de-arara, não aguentei e ri um pouquinho né? E aí eles, claro, aumentaram a eletricidade e eu parei um pouco de rir e falei assim para eles, escuta [...] eu não levei artigo nenhum, mas se eu tivesse levado eu estaria dizendo a verdade porque o que vocês estão fazendo, vocês estão me torturando. Aí a resposta dele foi assim, a gente está torturando você, mas com todo o respeito" (informação verbal)<sup>24</sup>.

A contradição do processo, o absurdo, o *nonsense* e o humor poucas vezes foram incorporados neste memorialismo político. Não há dúvida de que o humor é expressão de afirmação das forças oprimidas (SCOTT, 2000), porém um gênero esquivo porque inserido na tênue linha entre realidade e ficção.

O humor é também o lugar onde a tragédia tem eco, mesmo que suas raízes estejam em outro lugar a quilômetros de distância. Se episódios marcados de humor ficaram fora desta literatura de memória<sup>25</sup>, ele não deixa de ser assunto frequente em rodas militantes. Porque a militância teve sim seus efeitos trágicos, mas como afirmou a amiga de Hidelgard os militantes "eram completamente felizes".

O riso pode ser debochado e/ou corrosivo, usado como catarse. Germaine Tillion, sobrevivente de Ravensbrück, disse que o humor é cólera disfarçada em riso e aliança de amizade que faz sobreviver. Resistir para ela também foi ridicularizar seus torturadores e fazerem rir seus companheiros (TILLION, 2007).

Tratar do luto é diferente da obrigação de ser triste, da proibição de continuar a desfrutar da vida. Como afirmou Júlio Cortázar, "os fatos políticos acontecem com seres humanos, que não deixam de ser seres humanos por pertencerem a esta ou aquela organização" (GONZÁLES BERMEJO, 2002 p. 107). O escritor não acreditava nas revoluções sem alegria e tinha como exemplo Che Guevara, que possuía um incrível senso de humor, que o acompanhou até mesmo nas circunstâncias mais difíceis e inusitadas de sua vida. A revolução era coisa muito séria, porém o revolucionário não deveria renunciar nunca ao lúdico, ao humor, ao jogo e a tantos outros valores humanos<sup>26</sup>.

E se falamos em discurso oculto estamos, também falando dos recursos que ele emprega quando os "rituais de inversão" e de enfrentamento, também se estabelecem quando se emprega o humor, o chiste, os disfarces, os jogos de palavras, as metáforas, para que a linguagem reprimida ou suprimida se restabeleça.

Tematizar sobre todas estas questões ajuda a lançar um novo olhar sobre este passado, não como nostalgia passadista para quem o viveu, nem como fermento para o luto. Como a apresentação do livro *Arcadas - no tempo da ditadura* diz, aquele foi "um período precioso e horrível, engraçado e trágico, vexaminoso e heroico", mas também tempos em que os fatos foram vividos com humor, paixão e lirismo.

Pouca ênfase tiveram ainda estas questões na literatura de memória e na filmografia da época, que procurou os "eventos comuns à maioria". Mecanismos assim ocorrem porque, segundo Seligmann-Silva, "na guerra também pode ocorrer uma generalização do que fora dela é inacreditável" (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.

<sup>24</sup> Depoimento de Augusto Boal no documentário de João Batista de Andrade, *Travessia*. Cf. BOAL, A. *Milagre no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 66-67.

<sup>25</sup> Cf. ROLLEMBERG, D. Uma vida, duas autobiografias. *Estudos Históricos*. RJ, n 37, jan-jun. de 2006, p. 190-200.

<sup>26</sup> Cf. CORTÁZAR, J. *O livro de Manuel*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Cf. COSTA, A. V. Literatura e Política: O livro de Manuel de Julio Cortázar. *História Revista*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 295-313, jul./dez. 2008.

85).

Rir é uma maneira de abrir um pequeno triunfo, de ganhar uma pequena batalha, de buscar os caminhos que vão do mistério da gente aos mistérios da linguagem. As experiências revolucionárias não se relacionam somente ao registro político, religioso ou ideológico, mas têm ressonância no corpo social e em outras formas organizativas e em outras maneiras de ser e de se contar.

Assim como o caráter lúdico da literatura, no qual as coisas deixam de ter suas funções estabelecidas, para assumir outras, o homem inserido em sua realidade também faz parte deste mundo combinatório que está criando continuamente novas formas de vida. Nicolau Sevcenko afirmou, "a literatura é o registro triste, porém sublime, dos homens que foram vencidos pelos fatos" (SEVCENKO, 1999). Mas ao final, se perguntou, mas ela se resume somente aos fatos e aos seus insucessos?

RIBEIRO, M. C. B. The Production of Meaning in Literature and Cinema about Civil-Military Dictatorship. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 6, n. 2, p. 87-107, 2014.

## Referências

ANGEL. H. [20/02/2014]. É meu dever dizer aos jovens o que é um Golpe de Estado. Disponível em: <<http://www.hildegardangel.com.br/?p=35008>>. Acesso em: 22 fev. 2014.

AQUINO, M. A. Brasil: Golpe de Estado de 1964. Que Estado, País, Sociedade são esses? *Proj. História*, São Paulo, (29) tomo 1, p. 87-105, dez. 2004.

ARY, W. Nov. 2008. Entrevistador: Maria Cláudia Badan Ribeiro. São Paulo, 2008.

BARBOZA, N. A. *O golpe no Brasil e a Revolução no cinema*. RJ: [s.n.], 2008.

BENEDETTI, M. Entrevista [1990]. Entrevistadores: Roberto Pereira e Carlos Hakas. Montevideu, 1990. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=o4ar79MOKVw>>. Acesso em: 20 out. 2013.

BENJAMIN, I. *Ofício de Mãe*. Depoimento a Margarida Autran. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

BERBEL, J. Disponível em <<http://reberbel.com/2011/07/25/meu-primeiro-filme/>> Acesso em: 06 abr. 2015.

BERBEL, J. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <autor> em 05 abr. 2015.

BETTO, F. Os Caçadores da memória perdida: Imprensa troca o empenho investigativo pelo imediatismo dos fatos. *Vox Populi. Imprensa*, São Paulo, Ano X, n. 188, jul.1997, p. 69.

BOAL, A. *Milagre no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

BRASIL, B. *Novas Diretrizes para tempos de paz*. São Paulo, out-nov. de 2001

(mimeo).

BREYTON, J. *D' un Continent à L'autre*. Mémoires. [S.l., s.n.], 2005.

BUZZONI, H. A. *Arcadas – no tempo da ditadura*. São Paulo: Editora Saraiva, 2006.

CARDOSO, I. *Para uma crítica do presente*. São Paulo: Editora 34, 2001.

CARTAS DA MÃE. Dir. e Rot. Fernando Kinas, Mariana Willer. SP: Máquina Produções; Trattoria, 2003 (27 min).

CASTIGLIONI, C. [dez. 2014]. Entrevistador: Maria Cláudia Badan Ribeiro. Maricá, RJ, 2014.

CASTRO, J. P. M. Ritos da Memória: trajetórias e experiências sobre a ditadura militar. In: *MANA*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 7-38, 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v20n1/a01v20n1.pdf>>. Acesso em 18 set. 2014.

CORTÁZAR, J. *O livro de Manuel*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

COSTA, A. V. Literatura e política: o livro de Manuel de Julio Cortázar. *História Revista*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 295-313, jul./dez. 2008.

DIAS, R. *As quatro mortes de Maria Augusta Thomaz*. Goiânia: RD/Movimento Editora, 2012.

EUNICE, CLARICE, THEREZA. Dir. Joatan Berbel. Rio de Janeiro, Corcina - Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos Ltda/Embrafilmes, 1979, (15 min).

FONTELES DUARTE, A. R. *Memórias em disputa e jogos de gênero: o Movimento Feminino pela Anistia no Ceará (1976-1979)*. 2009. 231f. Tese (Doutorado em História) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2009.

FORTES, L. R. S. *Retrato Calado*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FRANCO, R. Censura e modernização cultural à época da ditadura. *Perspectivas*, São Paulo, 20/21: 77-92, 1997, p. 85.

\_\_\_\_\_. Itinerário político do romance no pós-64 – A Festa. São Paulo: Editora da UNESP, 1998a.

\_\_\_\_\_. O romance de resistência nos anos 70. In: Congresso Lasa, XXI, 1998b, Chicago, EUA. Disponível em: <<http://lasa.international.pitt.edu/LASA98/Franco.pdf>>. Acesso em: 31 mar. 2015.

GOMES, C. L. Cinema e sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil. 2011. 389f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2011.

GONZÁLES BERMEJO, E. *Conversas com Cortázar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.



GRISPUM, I. Marighella: Guerrilheiro, Poeta E... Tio. Entrevista concedida a Celso Sabadin. *Jornal da ABI*. O Brasil no Caminho da Verdade, n. 372, nov. 2011, p. 14-15. Disponível em: < [http://issuu.com/abi1908/docs/2011\\_372\\_novembro/14](http://issuu.com/abi1908/docs/2011_372_novembro/14)>. Acesso em 26 ago. 2015.

HENFIL. *Cartas da Mãe*. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

INFÂNCIA ROUBADA. Crianças atingidas pela Ditadura Militar no Brasil. Assembleia Legislativa, Comissão da Verdade do Estado de São Paulo "Rubens Paiva". São Paulo: ALESP, 2014.

JELIN, E. Víctimas, familiares y ciudadanos/as: las luchas por la legitimidad de la palabra. **Cad. Pagu** [online]. Campinas, n.29, p. 37-60, 2007. Disponível em: < [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-83332007000200003&lng=en&nrm=iso&tling=es](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332007000200003&lng=en&nrm=iso&tling=es)>. Acesso em: 18 nov. 2014.

KNAPP, C. *Minha vida de terrorista*. São Paulo: Editora Prumo, 2013.

KUCINSKI, B. *K – Relato de uma busca*. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

\_\_\_\_\_. Entrevista DEUTSCHE WELLE. [08/10/2013] Livro de Bernardo Kucinski sobre ditadura chama a atenção dos alemães. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/dw/2013/10/1353340-bernardo-kucinski-e-a-culpa-dos-que-sobreviveram.shtml>>. Acesso em: 15 jan. 2014.

LEUCEMIA. Dir. Noilton Nunes. Rio de Janeiro, Lente Filmes, 1978 (9 min).

MACHADO, V. Paternidade, maternidade e ditadura: a atuação de pais e mães de presos, mortos e desaparecidos políticos no Brasil. *História Unisinos*, v. 17, n. 2, maio-ago. 2013.

MIRANDA, A. No documentário 'Diário de uma busca', Flávia Castro aposta na memória para tratar da vida do militante Celso Afonso Castro. 23/08/2011. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/no-documentario-diario-de-uma-busca-flavia-castro-aposta-na-memoria-para-tratar-da-vida-do-militante-celso-afonso-castro-2691539>>. Acesso em 05 abr. 2015.

MORAES, J. L. de. *O calvário de Sônia Angel*. Rio de Janeiro: Editora MEC, 1994.

MOTA, U. *Soledad no Recife*. São Paulo: Boitempo, 2009.

NOLL, J. G. Autores Gaúchos, n. 23, 1990. Entrevista concedida a Regina Zilbermann, Carlos Urbim e Tabajara Ruas. Disponível em: < [http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev\\_au.htm](http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_au.htm)> Acesso em: 06 abr. 2015.

\_\_\_\_\_. O Cego e a dançarina. In: \_\_\_\_\_. *Romances e Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 683-772.

NOVAES, A. (Org.). Intelectuais em tempos de incerteza. In: *O Esquecimento da Política*. SP: Agir, 2007. p. 26.

NUNCA FOMOS TÃO FELIZES. Dir. Murilo Salles. LC Barreto Produções Cinematográficas; Morena Filmes, 1984 (91 min).

O ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS. Dir. Cao Hamburger. Filmes Maravista; Globo Filmes, Buena Vista Internacional, 2006 (110 min).

PAIVA, M. R. Trabalhando o sal. *O Estado de São Paulo* (Suplemento Cultura). Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,trabalhando-o-sal-imp-,1133235>>. Acesso em: 23 out. 2014.

PASSERINI, L. *Memoria e Utopia*. Il primato dell' intersoggettività. Torino: Bolatti Boringhieri, 2003. p. 49-50.

PAZ, C. E. *Viagem à luta armada: memórias da guerrilha*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2008.

POLLAK, M. *Memoria, olvido, silencio: La producción social de identidades frente a situaciones limite*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen, 2006.

15 FILHOS. Dir. Maria de Oliveira e Marta Nehring, 1996 (20 min).

REIMÃO, S. *Repressão e Resistência: censura a livros na ditadura militar*. São Paulo: Edusp, 2011.

REPARE Bem. Diretora: Maria de Medeiros. Brasil/Itália/Espanha: Projeto Marcas da Memória, Comissão de Anistia do Ministério da Justiça, 2012, 1h 45 min. DVD.

REVISTA DE ANISTIA POLÍTICA E JUSTIÇA DE TRANSIÇÃO, n. 2, 2010.

RIBEIRO, M. C. B. Experiência de luta na emancipação feminina: mulheres na ALN. 2011. 417f. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

ROLLEMBERG, D. Uma vida, duas autobiografias. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 37, p. 190-200, jan.-jun. 2006.

ROTTA, V. (Org.) *Caravana da Anistia, o Brasil pede perdão*. Brasília: Brasília DF: Ministério da Justiça: Florianópolis: Comunicação, Estudos e Consultoria, 2012.

SANTOS, J. R. Quando eu voltei, tive uma surpresa. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

\_\_\_\_\_. *Assim foi (se me parece): livros, polêmicas e alguma memória*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

\_\_\_\_\_. [set. 2010]. Entrevistador: Maria Cláudia Badan Ribeiro. Rio de Janeiro, 2010.

SCOTT, J. *Los dominados y el arte de la resistencia: Discursos Ocultos*. México: Ediciones Era, 2000.

SELIGMANN-SILVA, M. A literatura do Trauma. *Cult*, n. 23, jun. 1999. Disponível em: <<http://acd.ufrj.br/pacc/z/numero4.html> <http://www.lemos.com.br/cult/cult23/dossie1.htm>>. Acesso em: 04 abr. 2015.

\_\_\_\_\_. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes.

2005. *Proj. História*, SP (30), p. 71-98, jun. 2005.

SHOLL, D. Burnier consegue apreender livro. Justiça manda recolher "O Calvário de Sônia Angel", obra que acusa brigadeiro. *Jornal do Brasil*, 16 jun. 1994.

SILVA, M. R. X. Alguma coisa urgentemente ou a travessia do vazio radical. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 2, n. 46, p. 59-75, jul./dez. 2006.

SILVEIRA, F. M. B. et al. *A coragem da Inocência de Madre Maurina Borges da Silveira*. Brasília: DF: ABAP, 2014.

SIMÕES, I. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

SEVCENKO, N. *A literatura como missão: tensões sociais e criação na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

TAPAJÓS, R. *Em Câmera Lenta*. São Paulo: Alfa Ômega, 1977.

TARROW, S. *El poder en movimiento: Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. 2. ed. Madrid: Alianza, 2004.

TEGA, D. *Tramas da memória: um estudo de testemunhos femininos sobre as ditaduras militares no Brasil e na Argentina*. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2015.

TILLION, G. *Une opérette à Ravensbrück*. Paris: Points, 2007.

TRAVESSIA. Dir. João Batista de Andrade, Oeste Filmes e TV Brasil, 2009. (79 min).

TRINDADE, T. O papel materno na resistência à ditadura: o caso das mães de Flávio Tavares, Flávio Koutzii e Flávia Schilling. (Trabalho Conclusão de Curso). Departamento de História. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2009.

VALLI, V. *Zuzu Angel, procuro meu filho*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

VIANA, G. A. *Glória, mãe de preso político*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

VOCE TAMBÉM PODE DAR UM PRESUNTO LEGAL. Dir. Sérgio Muniz. 1971/2006, (39min).

WIESEL, E. *D' OÙ viens-tu?* Textes. Paris: Éditions du Seuil, 2001. p. 13.

Recebido em 21/dez./2014. Aprovado em 27/fev./2015.

# TORTURADOR E TORTURADO: NOTAS SOBRE FICCIONALIZAÇÃO DO TRAUMA NOS CONTOS PÓS-64

Suellen Monteiro Batista\*  
Tânia Sarmiento-Pantoja\*\*

## Resumo

O presente trabalho busca refletir sobre a escritura do trauma, partindo da análise da construção de personagens caracterizados como torturador e torturado em contos, que possuem como núcleo narrativo cenas de tortura relacionadas ao Regime Militar instalado no Brasil no ano de 1964 (contos pós-64). Nossa hipótese é de que estas narrativas, ao construírem tais cenas, realizam um processo de apropriação do gesto testemunhal que resulta em construções peculiares, dentre as quais a caracterização dos personagens, e ao atentarmos para tais elaborações é possível perceber que tais textos lidam com um aspecto muito caro aos estudos do trauma: as possibilidades de representação da ferida traumática. Para dar conta de tal hipótese, tomamos como base teórica as proposições sobre o conceito de testemunho de Márcio Seligmann-Silva (2003), as considerações de Jaime Ginzburg (2001) sobre o conceito de trauma.

## Palavras-chave

Contos pós-64; Personagem; Testemunho; Tortura; Trauma.

## Abstract

This essay goal is to reflect about the act of writing about trauma, starting from the analyses of the characters' construction typified as torturer and tortured in short stories that have as its core narrative torture scenes related to the Military System established in Brazil in 1964 (short stories post-64). Our hypothesis is that those narratives, as they build such scenes, make a process of appropriation of the testimonial gesture that results in unique constructions, such as the characters' representation, and as we attentively look into such productions it is possible to realize the narratives deal with a very debated feature in the studies of trauma: the possibilities of traumatic wound representation. In order to prove such hypothesis we will take as theoretic basis Márcio Seligmann-Silva propositions (2003), on the concept of trauma of Jaime Ginzburg (2001).

## Keywords

Character; Short Stories post-64; Testimony; Torture; Trauma.

---

\* Mestre em Letras pela Universidade Federal do Pará – suellenb@ufpa.br

\*\* Doutora em Letras – Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP. Professora Associada da Universidade Federal do Pará – UFPA. E-mail: nicama@ufpa.br

## Introdução

O presente estudo consiste em um recorte da pesquisa desenvolvida entre os anos de 2012/2014 para obtenção do grau de mestre. De modo resumido, ela consistiu na análise das recorrências composicionais encontradas em contos que ficcionalizam relatos de torturas ligadas ao Regime Militar brasileiro de 1964. Como resultado identificamos alguns aspectos presentes nos textos que comprovavam a existência de um processo de apropriação de construções do gesto testemunhal, presentes na chamada literatura de testemunho, pelos contos que formaram o corpus da pesquisa<sup>1</sup>. Tais apropriações, muitas vezes, rompem o que se sabe sobre o testemunho verídico e são estratégias, de tal modo recorrentes nas narrativas, que nos permitem vislumbrar contornos de uma tipologia da ficcionalização do relato de tortura.

Identificamos como uma das recorrências composicionais a construção dos personagens, ao que nos ateremos a partir de então. Em razão do mote dessa análise ser a ficcionalização do relato da tortura, convém iniciarmos por esse ponto.

## O relatar da violência: notas sobre a tortura

Como falar da dor? Como transformar em texto sensações incomuns, que emergem de situações que querem e/ou devem ser esquecidas? Como dar forma ao incompreensível? Pensar sobre o relato da tortura é, também, refletir sobre as possibilidades de construção da narrativa, da ordenação textual.

Dentre as diversas formas possíveis de ficcionalizar a narrativa sobre a tortura relacionada ao período ditatorial, temos o processo de apropriação de elementos composicionais de narrativas testemunhais, esse modo de narrar cria nos textos efeitos que ultrapassam a dimensão estética e revelam uma dimensão ética, ao realizarem seleções e/ou ordenações textuais a fim de elaborar um registro do período sob o olhar das vítimas de violências sofridas em decorrência do contexto político.

Ao tratarmos da tortura estamos diante de um ato de violência, que adquiriu, durante o Regime Militar, *status* de política de Estado, sendo um dos principais responsáveis pela instalação de uma atmosfera de terror e opressão sentida pela população. Sensação, ora advinha da possibilidade de sofrer essa violência, e ora das marcas, muitas vezes invisíveis, que a tortura imprimia nos corpos; vestígios latentes e permanentes na vida das vítimas mesmo anos após vivenciarem as experiências traumáticas.

Para abordarmos o aspecto proposto, partimos da premissa de que, para pensarmos a tortura, devemos ter como ponto inicial (no caso deste estudo), impreterivelmente, o local sobre o qual ela incide: o corpo. Mas o que vem a ser um corpo? Ele pode ser reduzido exclusivamente ao que é palpável? Ou para tratar do corpo devemos abordar um elemento que ultrapassa a matéria?

A psicanalista e ensaísta Maria Rita Kehl (2004), no texto intitulado "Três perguntas sobre o corpo torturado", inicia sua reflexão sobre o tema com o seguinte questionamento:

Quem não sabe o que é um corpo? Sede da vida, organismo capaz dos mais variados movimentos e de uma infinidade de trocas com o meio circundante;

<sup>1</sup> O *corpus* desta pesquisa compreende os textos "Acudiram três cavaleiros", de Marques Rabelo (1967); "O mar mais longe que vejo", de Caio Fernando Abreu (1970); "Pedro Ramiro", de Rodolfo Konder (1977); "O jardim das oliveiras", de Nélida Piñon (1980); "Saindo de dentro do corpo", de Flávio Moreira da Costa (1982); "O leite em pó da bondade humana", de Haroldo Maranhão (1983); "Não passarás o Jordão", de Luiz Fernando Emediato (1984); e "A mancha", de Luis Fernando Veríssimo (2003).

conjunto de órgãos em funcionamento recoberto por uma superfície elástica e sensível que delinea uma forma mais ou menos estável a partir da qual um indivíduo se reconhece e se representa para os outros (KEHL, 2004, p. 9).

Tomando a definição apresentada pela pesquisadora, é possível afirmar que tratar do corpo é abordar o orgânico, no entanto há outros aspectos, isto é, a noção de corpo pode ser estudada levando em consideração o fato de esse pertencer a um conjunto de corpos semelhantes, com os quais estabelece relações (afetivas, sociais, etc.). Assim, a existência é atrelada ao modo como ele se apresenta aos demais e às relações estabelecidas entre eles, ou seja, o corpo é pensado a partir de uma ideia de conjunto; de semelhantes que estabelecem relações entre si e reconhecem traços não partilhados, que conferem ao corpo a distinção/unicidade capaz de permitir a ele ser, ao mesmo tempo, semelhante e único. Esse processo de definição do corpo engloba, ainda, uma dimensão imaterial composta por sentimentos e vivências experimentadas, de modo único, individualizado.

Estas considerações sobre o corpo interessam para compreendermos o funcionamento da tortura, pois ela se baseia na desconstrução da natureza básica do corpo, que é a subtração da sua dimensão humana: o corpo sob tortura é um corpo objetificado (corpo-objeto); "é um corpo que não pertence mais a si mesmo e transformou-se em objeto nas mãos poderosas de um outro [...], corpo objeto do gozo maligno de outro corpo" (KEHL, 2004, p. 9-10). Na cena de tortura nem todos os participantes são corpos. Estamos diante de uma hierarquia: corpos que controlam/manipulam objetos em prol de seus desejos e/ou objetivos.

Este processo de transformação da natureza do corpo não se dá de modo brando, muito pelo contrário, acontece de modo extremamente abrasivo por meio da violência impingida pelo torturador sob o torturado.

Neste contexto, a definição de corpo ganha um novo aspecto; um novo nome: o de **vítima**. Pois o corpo sob tortura não é um corpo qualquer, mas aquele que foi objetificado por meio de um processo violento; impetrado por um indivíduo, seu igual enquanto forma (corpo), porém superior em relação ao poder. O corpo-vítima torna-se, nas mãos de seu agressor, destituído de seus traços humanos.

A configuração deste processo está relacionada ao conceito de trauma<sup>2</sup>, caracterizado como uma cisão com o mundo, tornando-se algo inominável. De modo que podemos definir este processo de objetificação do corpo da vítima, por meio da tortura, como um processo traumático, provocado pela violência física e emocional que incide sobre a vítima. Assim, falar sobre a tortura<sup>3</sup> é, impreterivelmente, uma tentativa de dar palavra e forma ao inominável; ao que foge à concepção de atitude humana. Portanto, será sobre uma das estratégias

<sup>2</sup> Neste trabalho, utilizaremos o conceito de trauma em conformidade com as proposições formuladas por dois autores. O primeiro, Sigmund Freud (1920), especificamente, o texto "Além do princípio de prazer", no qual o autor define uma situação traumática como "quaisquer excitações provindas de fora que sejam suficientemente poderosas para atravessar o escudo protetor. Parece-me que o conceito de trauma implica necessariamente uma conexão desse tipo com uma ruptura numa barreira sob outros aspectos eficazes contra os estímulos. Um acontecimento como um trauma externo está destinado a provocar um distúrbio em grande escala no funcionamento da energia do organismo e a colocar em movimento todas as medidas defensivas possíveis. Ao mesmo tempo, o princípio de prazer é momentaneamente posto fora de ação. [...] O desprazer específico do sofrimento físico provavelmente resulta de que o escudo protetor tenha sido atravessado numa área limitada" (FREUD, 1920, p.16). No excerto, o autor pontua ser o trauma um acontecimento provocado por uma força externa responsável pela quebra do escudo protetor e a consequente inundação do aparelho mental pelos estímulos do sofrimento. O indivíduo, ao ser acometido por tal situação, torna-se incapaz de dominar tais estímulos, apesar da tentativa de reconstrução da barreira cindida. Nesse sentido, o professor Ginzburg (2001), ao abordar a relação entre o testemunho e o indizível, pautando-se na concepção de trauma, enquanto categoria tomada da psicanálise, define trauma como "algo que evitamos lembrar, evitamos reencontrar, pelo grau intolerável de dor que a ele se associa" (GINZBURG, 2001, p. 131). Esta definição peculiar do conceito possibilita a revisão das concepções habituais de representação, memória e narração, que são conjugadas tanto na literatura de testemunho, quanto na literatura com teor testemunhal.

<sup>3</sup> Tomamos esse falar como referente aos relatos verídicos e às apropriações elaboradas pela literatura.

composicionais utilizadas nestas tentativas, e/ou possibilidades de transformação em texto ficcional deste processo violento, que nos debruçaremos a partir de então.

Vale salientar que elegemos como ponto motriz da análise da escritura do trauma, a cena do interrogatório, por ser o momento em que se instala uma tensão entre dizer/violência. Pois, a tortura e as agressões cometidas pelo interrogador/torturador não se darão nos contos sem propósito aparente, todavia como atos cujo objetivo é alcançar informações do interrogado, embora, por vezes assumam outros contornos, como veremos adiante. Esta cena está presente em todas as narrativas, sendo possível notar a ênfase dada à violência empregada para obtenção das informações.

## Considerações sobre os personagens torturador e torturado

Segundo Glauco Mattoso (1984), embora se costume classificar a tortura em física, psicológica e sexual, essa divisão apresenta definições problemáticas, pois não há como traçar limites entre os tipos. Isso porque a tortura física pressupõe uma agressão psicológica, assim como a violência sexual engloba tanto uma agressão física quanto psicológica, o que torna os limites das definições fluidos.

A percepção dessa mescla de formas de agressão é importante para compreender as relações entre os personagens participantes nas cenas de violência ligadas ao regime militar (o torturador e o torturado), uma vez que a partir delas é possível identificar traços recorrentes de caracterização dos mesmos. O personagem que agride é descrito com traços grotescos, os quais acentuam o teor violento das ações e, conseqüentemente, ajudam na elaboração do perfil da vítima, essa apresentada como o contrário do agressor.

Observemos a cena a seguir transcrita do conto "O leite em pó da bondade humana", de Haroldo Maranhão. Ela tem por vítima o narrador, que após acordar de um desmaio, encontra-se desorientado e tenta rememorar a violência que sofrera.

Deliberei efetuar eu próprio uma anamnese e reconstituí nomes, datas, lugares, identifiquei os objetos que me cercavam, já podia rolar os olhos nas órbitas, sem entretanto suspeitar onde me açoitavam, em que bairro ou cidade convalescia. Convalescia? *Índio, Mãozinha, Gravata*: nomes familiares que ouvia. Comandante. *Mãozinha*: alusão às patas de fera embutidas nos punhos. "Te serve aí, *Mãozinha*"

A frase veio-me nítida, eu a escutara certamente, e sepultada ficou quanto tempo?

"Te serve aí, *Mãozinha*."

Eram muitos, revezavam-se, sempre visavam à genitália, como se meu sexo lhes fosse insuportável, como se precisassem estragar-me aí justamente, emascular-me, para não enrabar nunca mais as putas que os cagaram (MARANHÃO, 1989, p. 15).

No trecho, a construção do personagem torturador ganha destaque, em virtude de a narração evidenciar que o objetivo da violência não está associado, apenas, a uma manutenção do poder e/ou obtenção de informações sobre adversários do governo, justificativa da prisão e das sessões de tortura, como foi exposto no início do conto<sup>4</sup>. O excerto coloca em xeque uma possível ação cruel dos torturadores, abrindo margem para refletir sobre dois pontos, o modo como as relações entre os personagens são estabelecidas e os traços característicos dos tipos de personagem.

<sup>4</sup> MARANHÃO (1989, p. 12-13): "Cheguei a admitir que me haviam largado, convencidos enfim de que eu nada sabia, quem era o *Baiano*, onde morava o *Baiano*, em que local estivera o *Baiano* na tarde do dia 3, se o encontro fora no Cinema Roxy ou no apartamento do Grajaú. Adiantou dizer e redizer que jamais pusera meus pés no Grajaú, que baianos conheço muitos, mas não o dito *Baiano*?— *Á*, num sabe não, seu putinho de merda? Olhe só, comandante, ele tá dizendo que não sabe não".

Desse modo a narrativa abre espaço para pensarmos em que medida as ações empreendidas pelos torturadores podem ser vistas como uma possibilidade de vazão da sua crueldade latente? Em que medida o torturador encontra respaldo para suas ações no fato de ser detentor de poder político e físico sobre a vítima?

O poder que advém do cargo assumido pelo indivíduo torturador, no contexto da ditadura civil-militar, é o ponto de partida/base para realização do processo de objetificação do indivíduo/vítima que se encontra destituído de forças, poder e liberdade no instante do interrogatório/tortura. O personagem que sofre a violência tem, contraditoriamente, seu corpo transformado em objeto nas mãos daquele, oficialmente, responsável por zelar por sua integridade, e isto, conseqüentemente, implica destituir a vítima, sobretudo, da possibilidade de defesa. À medida que as ações se sucedem, e as violências descritas tornam-se mais intensas, temos a noção de Poder/poder<sup>5</sup> funcionando como válvula de escape para vazão de uma crueldade latente.

Segundo Sigmund Freud, a crueldade pode ser considerada como inseparável da natureza do homem, pois:

os homens não são criaturas gentis que desejam ser amadas e que, no máximo, podem defender-se quando atacadas; pelo contrário, são criaturas entre cujos dotes pulsionais deve-se levar em conta uma poderosa quota de agressividade. [...] essa cruel agressividade espera por alguma provocação, ou se coloca a serviço de algum outro intuito, cujo objetivo também poderia ter sido alcançado por medidas mais brandas (FREUD, 1996, p. 133).

Assim, o poder encerrado nas mãos destes homens (torturadores) seria a força propulsora da exibição do reverso que se convencionou chamar/compreender como atitude humana. Contraditoriamente, segundo Kehl (2004, p.13), a tortura é uma ação por excelência humana, não se conhece outro animal capaz de "instrumentalizar o corpo de um indivíduo da mesma espécie, e de gozar com isso"; na natureza, notam-se algumas realizações diversas de processos de instrumentalização de animais por outros de espécies distintas<sup>6</sup>. Traçando uma analogia com as narrativas analisadas, é possível perceber, na lógica apresentada pelo torturador como justificativa para as ações violentas, um movimento próximo do descrito nas relações entre os animais, para o torturador, a vítima não é semelhante a ele, mas um ser de espécie diferente caçada por ele, como podemos verificar no seguinte fragmento do texto de Konder (1987, p. 71): "Os auxiliares chegaram em seguida, examinaram o cadáver e abraçaram o sargento: aquele era seu terceiro Inimigo em menos de vinte e quatro horas. A missão do dia estava terminada".

Em contrapartida a essa descrição temos a dimensão do humano, quando observada na figura do personagem torturador, construída de uma forma avessa, tecendo um contraponto para se pensar a caracterização da personagem que sofre a violência. O processo de retirada da dimensão humana dos torturadores se dá por meio de um processo de animalização, o qual ocorre quando esses personagens passam a ser descritos nas narrativas, partindo de um misto entre características animais e humanas. Por exemplo, no conto de Maranhão (1989, p. 15) temos as

<sup>5</sup> Para a abordagem do conceito de poder, parto da premissa de que "a primitiva noção subjacente a toda questão sobre o poder, é a noção de que A de algum modo afeta B" (LUKES *apud* MIRANDA, 1995, p. 4). Deste modo, o poder pode ser exercido por qualquer um, quer seja um grupo, um indivíduo, um país etc. Conceitualmente, a palavra poder pode tanto significar faculdade, força, capacidade, quanto pode ser tido como sinônimo de estado. Percebe-se nas narrativas que as duas concepções estão intimamente ligadas, pois, enquanto representantes do Estado (detentores de Poder), os militares, ao aprisionarem e torturarem os presos, exercem um poder físico sobre eles.

<sup>6</sup> Os acontecimentos descritos foram relatados nas seguintes reportagens: "Ataques sexuais de lobos-marinhos a pinguins impressionam cientistas" e "Focas estupram pinguins em ilha remota do Atlântico".



mãos do torturador comparadas a patas de feras, e seu posicionamento na sala é descrito como esquivo; como se ele estivesse à espreita na iminência de um ataque. Em outra narrativa, Konder (1977), a brutalidade descrita nas ações do sargento Pedro Ramiro fazem-no assemelhar-se a um animal adestrado, que cumpre comandos sem refletir sobre tais ações e suas consequências, agindo de modo automático, visando apenas o cumprimento de suas obrigações e o recebimento de suas recompensas (a razão e o *status*).

Retomando o fragmento do texto de Maranhão, transcrito anteriormente, nele percebemos, também, a crueldade corporificada por meio de referências diretas a agressões de teor sexual. No excerto mencionado, ela surge entrecortada pela descrição das sensações vivenciadas pelo torturado durante a violência. Tais percepções evocam sentimentos de impotência e de indignação presentes na elaboração e descrição de ações e pensamentos da vítima, e que permitem vislumbrar traços dos tipos de personagem analisados (o torturador e o torturado).

Por um lado, temos o personagem/vítima elaborando um processo de tentativa de recobrar a dimensão humana a qual lhe é tomada no decorrer da tortura. Esse movimento torna-se perceptível nas tentativas de rememorar situações marcantes na vida deles, como a primeira namorada, no conto de Maranhão (1983); a lembrança de Luíza, amor do personagem Zé, no conto de Piñon (1987) e/ou a relação imaginária com o príncipe, no conto de Abreu (1970), que figuram como elos com momentos anteriores à violência. Tal movimento de retomada confere aos personagens humanidade e permite à narrativa estabelecer com o leitor uma sensação de empatia, de comoção, pois temos contato com as vivências mais íntimas experimentadas por aquele que as sofre.

Por outro lado, temos na elaboração do personagem/agressor um processo inverso. Quanto mais intensas as agressões, menores são as descrições das características, ficando estas restritas à enumeração de traços físicos (com forte aproximação a traços animais). Essa construção narrativa não se altera com mudanças no foco narrativo, pois mesmo nos contos nos quais o torturador ganha voz e narra as ações, seus relatos não são dotados de profundidade psicológica, mas, sim, restringem-se a descrições de ordens, atos e/ou insinuações de desvios de caráter, como no excerto a seguir, quando o torturador comenta sobre a aparência da personagem Claudia e deixa entrever motivações que ultrapassam o interrogatório:

*Sim, eu não podia esquecer. A julgar pelo retrato, ela era mesmo muito bonita – muito melhor, mesmo, do que aquelas das quais costumamos dizer que são boas. Talvez fosse virgem, pensei comigo, e seria muito interessante o tipo de trabalho que poderíamos realizar com ela* (EMEDIATO, 1984, p. 176, grifos do autor)<sup>7</sup>.

Vale ressaltar que as referências à crueldade nem sempre surgem de modo direto nas narrativas, podendo ser elaboradas por processos de metaforização, dando aos textos opções diversas de construção, a fim de atenderem as demandas e/ou proibições do contexto de circulação e publicação, interferindo (direta e/ou indiretamente) na escrita dos textos, em virtude de a temática abordada ser problemática em razão da matéria narrada (o trauma). Desse modo a metaforização surge como uma alternativa para contornar essa impossibilidade de narrar.

Como exemplo dessas características pontuadas, podemos citar a construção dos personagens torturadores do conto de Maranhão (1989). Nesse conto, é fundamental a atenção ao título, por ele remeter a um fragmento da peça *Macbeth*, de Shakespeare, trecho no qual Lady Macbeth afirma temer que a profecia não

<sup>7</sup> Mantemos o uso do itálico no trecho transcrito, por ser um recurso utilizado pelo autor para diferenciar as falas dos personagens na narrativa.

fosse cumprida, por Macbeth ser cheio de leite *da bondade humana*<sup>8</sup>, expressão que simboliza valores os quais o impedem de agir de maneira vil para realizar seu objetivo. Podemos inferir que o título, ao utilizar a expressão *leite em pó*, refere-se a uma capacidade de agir alterada, não natural (oposta à de Macbeth), tornando os personagens torturadores mais intensos na obtenção de seu alvo, capazes de transpor valores e princípios para obtenção de seus objetivos, o que, conforme expresso no texto, se apresenta como a vazão de uma crueldade latente, muito próxima da atitude anormal dos animais descrita anteriormente. A partir da referência construída no título podemos tecer considerações sobre os personagens que praticam a tortura.

Esses aspectos tornam-se nítidos na análise de outra cena de violência presente neste conto: à cena do estupro, com a peculiaridade de tornar mais nítida a personificação da crueldade. No conto, há a agressão à Júlia, companheira do preso<sup>9</sup>. Diferente das cenas anteriormente apresentada, esta é composta de maneira plástica, na qual o autor opta por enfatizar o retrato da dor de quem é agredido e de quem a presencia.

Há quantos minutos, quantas horas ou dias estava Júlia de pé no meio do quarto, paralisada pelo braço peludo que era um tronco de árvore? Reabri os olhos levemente, a claridade atordoou-me: Giuliana, não, Júlia. Compreendi que recomendava meus sentidos quando entraram quatro cavalos, os passos faziam trepidar as tábuas do soalho, *Índio* empurrou Júlia para a cama, enquanto com sofreguidão lhe rasgavam a roupa e a expunham nua. Nua! Não a escutava; *via* que gritava, debatia-se, chegou a tapar o sexo com uma das mãos; mas foi domada como se doma um potro, e a apalpavam, e riam e sobre ela caíram e nela um a um escabujaram. Reuni minhas forças derradeiras, tudo o que desgraçadamente pude fazer: urrei. Tenho certeza de que meu urro foi pavoroso e carregava o ódio do mundo, todo o ódio do mundo:  
"Fi-lhos-da-pu-ta!"

Atingiram-me com pontapé ou murro, não sei, não lembro onde; mas tão potente que a cabeça tombou como a de um morto (MARANHÃO, 1989, p. 20).

Nota-se, no fragmento acima, que a cena se constrói justapondo a brutalidade dos agressores e a impotência de quem tenta resistir à violência (Júlia e o narrador). Retira-se o som da cena e a narrativa passa a ser composta apenas por imagens (o autor utiliza o itálico para destacar o verbo "ver"), o narrador torna-se incapaz de precisar o tempo, em razão do modo como ele é atingido pelas cenas que presencia. A partir de então, narram-se ações: veem-se o grito de Júlia, os atos dos militares contra a vítima, a tentativa da personagem de impedir a violência e a forma de o narrador resistir. Percebe-se uma tentativa sobre-humana de o narrador lutar contra a violência presenciada, esta o agride mais do que as infligidas contra ele, ao ponto de ele não mais resistir à dor<sup>10</sup> e urrar perante aquele ato violento,

<sup>8</sup> "Glamis thou art, and Cawdor; and shalt be/What thou art promised.Yet do I fear thy nature:/It is too full o'*the milk of human kindness*/To catch the nearest way. Thou wouldst be great,/Art not without ambition, but without/The illness should attend it. What thou wouldst highly,/That wouldst thou holily, wouldst not play false,/And yet wouldst wrongly win. Thou'dst have, great Glamis,/That which cries, "Thus thou must do'if thou have it,/And that which rather thou dost fear to do/Than wishest should be undone." (SHAKESPEARE, 1967, p. 65, ato I, cena V, v. 13-20).Tradução: Glamis já és e Cawdor, e em futuro virás a ser o que te prometeram; temo, porém, a tua natureza cheia de *leite da bondade humana*, que entrar não te consente pela estrada que vai direito à meta; desejaras ser grande, e não te encontras destituído, de todo, de ambição; porém careces da inerente maldade; o que desejas com fervor, desejaras santamente; não queres jogo ilícito, ruas queres ganhar mal; Desejaras, grande Glamis, possuir o que te grita: "Desse modo precisarás fazer, para que o tenhas!" Mas antes medo tens de fazer isso do que desejas que não fique feito".

<sup>9</sup> Convém salientar que a violência nos regimes ditatoriais não era infligida apenas sobre quem era interrogado, mas costumava-se agredir em frente ao preso pessoas próximas a ele (familiares ou amigos) como forma de pressioná-lo a fornecer informações.

<sup>10</sup> Durante todo o conto, o narrador afirma que não gritará, independente da violência que sofra, como no seguinte fragmento do conto: "Pensava: 'Não grito. Não grito. Os filhos da puta podem me estourar que não grito. Júlia. Júlia. Eu, não vou gritar, não, Júlia!'" (MARANHÃO, 1989, p. 12). Não demonstrar o sofrimento, a dor era sua

como se a brutalidade da cena não mais coubesse como atitude humana, e sim animalésca, requerendo que a luta seja travada e composta da mesma forma. Esse aspecto animalésco está presente tanto na narrativa quanto na descrição física dos personagens, por exemplo, quando as mãos são comparadas a patas de feras ou quando são apontadas semelhanças entre o posicionamento dos subordinados ao redor do capitão e o de animais ao redor de um líder.

Esses traços também se fazem presentes na caracterização do protagonista "Pedro Ramiro", o sargento que dá título ao conto de Konder (1977). Ele é descrito minuciosamente em seus trajes militares, essas suas atitudes para com os seus subordinados e, sobretudo, na sua relação com o *trabalho de matador*. Nota-se que, no referido conto, a animalidade, característica recorrente na descrição dos personagens militares nos demais contos, transcende o momento de agressão física do torturado e/ou traços perceptíveis durante o interrogatório, e torna-se parte da construção do militar. Como podemos perceber no seguinte fragmento:

Naquela noite – decidi – daria o "tratamento" a algum dos presos políticos sem tomar as duas pílulas habituais de AK-3. Dispensaria os estimulantes – pensou com orgulho de si mesmo.

Recebeu a sua ração reforçada (programada especialmente para os Matadores), comeu com voracidade, fumou um cigarro de maconha ("apenas para me inspirar um pouco...") (KONDER, 1977, p.72).

O personagem aproxima-se da figura do animal por suas ações, o que se torna perceptível na caracterização do treinamento dado para exercer a função de Matador, assim como pelo tratamento dispensado a ele no batalhão: recebimento controlado de ração, especialmente selecionada em razão das atividades desenvolvidas por ele, e o uso de estimulante para lhe garantir um melhor desenvolvimento de suas atividades.

O conto chama, ainda, a atenção para o fato de o militar com a função de Matador ser diferente do militar ingresso nas forças armadas, pois o cargo lhe exige outro posicionamento em virtude das responsabilidades exigidas, levando-nos a questionar: até que ponto aquela natureza foi alterada? Como podemos perceber no seguinte excerto:

Era o tenente: "Você está de parabéns, Pedro. Acabo de ser informado de sua promoção a Matador Especializado."

O sargento sorriu. Alisou a tatuagem de uma âncora, que trazia desenhada na parte interna do antebraço esquerdo. Tinha esse hábito: sempre que se sentia feliz, alisava a tatuagem. Talvez porque ela lhe fizesse recordar os tempos despreocupados em que era um simples marinheiro, sem as duras responsabilidades de um Matador (KONDER, 1977, p. 73).

Vale ressaltar que as narrativas possuem um teor resistente, e desse modo, ao caracterizar os personagens violentadores como desprovidos de conhecimento e inteligência, aproximando-os de animais, colaboram para que se desqualifiquem os personagens e a posição subalterna da vítima é invertida, sob o ponto de vista da situação. Tal aspecto está presente, por exemplo, no conto de Rabelo (1967), quando os comandantes da cidade aceitam as ordens dos "militares" recém-chegados sem qualquer questionamento ou dúvida e são enganados e roubados, em razão da incompetência de governar; ou ainda no conto de Costa (1982), quando o narrador, ao recordar as situações vividas na prisão, enfatiza a ausência de percepção do carcereiro do contexto no qual ele se encontra, retratando-o como uma peça descartável daquele sistema que os relegou à loucura. Como podemos perceber neste fragmento:

hoje não és mais aquele funcionário da repressão. Ex-homens, homens, ex-homens, homens. Será que estarei apenas te usando analiticamente para incorporar o carcereiro interno que ainda mora em mim? Será que tua passagem pelo mundo se reduziu apenas a isso, a ser um símbolo débil e particular, por que símbolo para uma pessoa, uma pessoa sem expressão maior do que justamente essa de te perceber e de te providenciar um destino no mundo? Destino pequeno; e será, carcereiro amigo, que poderias ter me matado naqueles dias se tivesse tido oportunidade e ordem? (COSTA, 1982, p. 58).

Na narrativa “Não passarás o Jordão”, semelhante aos contos anteriormente analisados, a violência da tortura assume um lugar de destaque, com um diferencial: o torturador ganha voz. Não o discurso direto, usado para apresentar as falas, presente nos demais contos, mas uma construção próxima à estrutura da narrativa testemunhal. Ao assumir a narração, esse personagem expõe a descrição das ações e impressões que tem dos fatos. Observa-se que a estrutura do texto assemelha-se a um interrogatório, tornando perceptível a dimensão testemunhal na tessitura da narrativa, como podemos atestar no seguinte fragmento:

*Sim, às seis da manhã. Foi nesta hora que chegamos lá. Estacionamos o carro bem em frente à casa – uma casa grande, com três pavimentos e um jardim frontal. Deviam ser muito ricos, pensei, logo me perguntando por que diabos uma moça assim podia se envolver com subversivos (EMEDIATO, 1994, p. 176, grifos do autor).*

Nota-se nesse fragmento que os atos cometidos pelos torturadores não estão ligados, apenas, ao caráter político das ações, mas a atitudes fundadas em uma relação de poder e este poder que os coloca em posição de dominação dos prisioneiros, posicionamento alterado quando se muda o personagem torturador, também não nomeado. Todavia, de acordo com um trecho da carta do jornalista Mario Lima para o General Oscar Silva, transcrito no conto, sugere ser este segundo personagem torturador é delegado Pedro Carlos Seelig. Nas falas e ações deste personagem, ganha ênfase a dimensão política direcionando as ações. A tortura e a violência são utilizadas e legitimadas em prol da segurança nacional, uma discussão em voga no contexto de publicação dos textos, tornando emblemática esta dimensão quando observamos a reação do torturador ao receber um documento confidencial que determina moderação nas atitudes violentas tomadas durante os interrogatórios:

Moderação! Como se pudéssemos ser moderados com esse tipo de gente! Moderação! Meu Deus, o que querem? Que os tratemos como crianças? Que os convidemos para jantar conosco, e os interroguemos enquanto bebemos vinho? O que querem? Que lhes submetamos questionários escritos, e eles respondam com cruzinhas, como numa prova de múltipla escolha? [...] querem agora interferir no trabalho dele – trabalho que procura executar da melhor maneira. Afinal, existem métodos – e, se funcionam, por que mudá-los? Extrair confissões é uma arte e o homem orgulha-se da forma como a pratica. A arte de impedir que sejam perturbadas a paz e a ordem públicas. Através das confissões [...] Pode-se garantir a paz. Pode-se garantir a tranquilidade necessária para que os homens de bem continuem amando a Deus acima de todas as coisas, cumpram com seus deveres e peçam perdão por seus pecados. (EMEDIATO, 1994, p. 189-190)

Considerando este fragmento, podemos estabelecer uma ponte entre a construção do personagem torturador e a dimensão metafórica do título do conto. A expressão “não passarás o Jordão” faz referência direta à narrativa da travessia do rio Jordão feita pelo povo judeu rumo à terra prometida, e dela podemos depreender duas significações.

A primeira está atrelada à personagem que sofre a tortura e pode ser

aproximada a Moisés, pois este personagem na narrativa bíblica não passa o Jordão por ter desagradado ao pai e é condenado a morrer antes da travessia. Assim como Cláudia B., aponta o caminho: a militância, mas não o ultrapassa, pois é “condenada” a viver em meio às lembranças da tortura<sup>11</sup>.

A segunda significação é elaborada a partir do estabelecimento de uma relação de semelhança entre o torturador e aos soldados de Faraó, que na narrativa bíblica morrem afogados no rio ou ficam à margem deste observando o povo caminhar e não realizam a travessia, em virtude de uma obediência cega a imposições e normas de seu líder. No caso dos soldados, imposições e normas dadas pelo Faraó, e no dos militares, a relação de total subserviência ao Estado para manutenção do regime militar, a denominada Lei de Segurança Nacional. Essa obediência cega os impede de escolher o melhor caminho para seguir.

## Considerações finais

Ao propormos a análise da figura do torturador na cena testemunhal dos contos selecionados, buscamos refletir sobre a construção do personagem e sobre o processo de vitimização do militante, que não está ligado, unicamente, à violência por ele sofrida, mas se compõe, também, a partir do confronto entre as características deste e de seu agressor: o torturador. Este sempre descrito como desprovido de um conhecimento erudito, conforme sua fala – repleta de palavras de baixo calão – e até em seu modo de agir:

O comandante não falava, não aparecia na área atingida pela luz do abajur; à sombra retraía-se, e de relance pude divisar o quê? a mera silhueta, magro e alto, mais nada. Em dado momento, recordei este lugar-comum de fita policial: o sujeito embaixo de lâmpadas de 500 velas protegidas por saia metálica, e os animais em volta. Pois copiavam o cinema barato, os putos (HAROLDO, 1989, p.12).

Retomando a classificação clássica de personagens, chama nossa atenção o fato de, em nenhuma das narrativas selecionadas, os personagens torturadores serem construídos como personagens redondas, detentoras de uma alto grau de complexidade psicológica, construção sempre relacionada ao militante. Podemos inferir que tal distinção é decorrente de uma tentativa de diminuição do militar ante o militante, pois este, embora em posição inferior hierarquicamente, o ultrapassa do ponto de vista do raciocínio. Enquanto este pauta suas ações em prol de um ideal de igualdade e liberdade, aquele aproxima-se da condição animal<sup>12</sup> em virtude de suas ações e posicionamentos.

Tais escolhas estão intimamente ligadas às ressonâncias composicionais da elaboração testemunhal. Lembremos que a escritura do testemunho remete a uma narração centrada em um ponto de vista; uma percepção de ações e/ou fatos. Sendo assim, a caracterização do personagem narrador deve colaborar para o estabelecimento do pacto autobiográfico, que confere ao relato o respaldo da veracidade. Porém, esse aspecto nos contos não é intrínseco, como na biografia, testemunho e/ou autobiografia, pois estamos lidando com narrativas ficcionais. Assim, torna-se necessário criar essa base e/ou respaldo, e quanto maior a

<sup>11</sup> Tal aspecto é problematizado no conto “A mancha”, de Veríssimo (2003). Nele temos, como personagem principal, um indivíduo que, ao se deparar com seu passado personificado em uma casa abandonada, precisa lidar com um passado ocultado socialmente por ele, pois não é aceito no meio social do qual faz parte.

<sup>12</sup> É importante salientar que a caracterização animal não implica que as atitudes cometidas pelos torturadores correspondam a aspecto intrínseco das ações dos animais, mas configura-se a partir de um processo de desconstrução do animal, pois ao usarmos a expressão besta humana degradamos os animais. Porém, ao recorrermos aos dados da etologia, podemos afirmar que os animais são violentos, ferozes, mas não cruéis.

quantidade de informações sobre aquele que relata os fatos, mais intensa torna-se a ligação entre o dizer e a veracidade textualmente construída. Pois, desse modo, o leitor passa a ter contato com aspectos íntimos do narrador. Esses tanto são expostos literalmente, quanto são inferidos a partir da comparação entre quem narra à violência e quem a pratica.

BATISTA, S. M.; SARMENTO-PANTOJA, T. Torturer and Tortured: Notes about Trauma Fictionalization in Post-64 Short Stories. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 6, n. 2, p. 108-119, 2014.

### Referências bibliográficas

ABREU, C. F. O mar mais longe que eu vejo. In: \_\_\_\_\_. *Caio em 3D: o essencial da década de 70*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 45-73.

COSTA, F. M. Saindo de dentro do corpo. In: LUCAS, F (Org.). *Contos da repressão*. Rio de Janeiro: Record, 1987. p. 56-59.

EMEDIATO, L. F. Não passarás o Jordão. In: \_\_\_\_\_. *Verdes anos*. 2. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1994. p. 175-242.

FREUD, S. *Além do princípio de prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1920. p. 11-75. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud).

\_\_\_\_\_. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud).

GINZBURG, J. Escritas da tortura. *Diálogos Latinoamericanos*, Århus, n. 30, p. 131-146, 2001.

KEHL, M. R. Três perguntas sobre o corpo torturado. In: KEIL, I.; TIBURI, M. (Org.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos, 2004. p. 09-19.

KONDER, R. Pedro Ramiro. In: \_\_\_\_\_. *Cadeia para os mortos: histórias de ficção política*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977. p. 70-73.

MIRANDA, A. *O poder (im)pronunciado: uma leitura de Verde Vagomundo*. 1995. 145. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura), Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Pará, 1995.

MARANHÃO, H. O leite em pó da bondade humana. In: \_\_\_\_\_. *As peles frias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 11-21.

MATTOSO, G. *O que é tortura*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 100. (Coleção Primeiros Passos).

RABÊLO, M. Acudiram três cavaleiros. In: CALLADO, A; PORTO, S. et.al. *64 d.c*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1967. p. 100-138.

SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SHAKESPEARE, W. *Macbeth*. Penguin Books: New York, 1967.

PIÑON, N. No jardim das oliveiras. In: LUCAS, F. (Org.). *Contos da repressão*. Rio de Janeiro: Record, 1987. p. 102-117.

VERÍSSIMO, L. F. *A mancha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Recebido em 18/dez./2014. Aprovado em 25/fev./2015.

# O GROTESCO E O HUMOR NO CINEMA *NAZIXPLOITATION*: A DESCONSTRUÇÃO DO IDEAL ESTÉTICO NAZISTA

Viviane Dantas Moraes\*

## Resumo

Em sua sétima tese "Sobre o conceito de História (1939)", Walter Benjamin afirma que 'nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie'. Ou seja, no contexto de guerra o qual o filósofo viveu, previra, de certa forma, que o século XX seria profícuo em relação à produção artística. A propósito, em nome da própria cultura, nunca houve tanto genocídio. Nesse sentido, o nazismo enquanto representante de uma das maiores catástrofes do referido século, a *shoah*, se revela como potência destruidora impulsionada pelo antagonismo que se sustentou num ideal de superioridade da raça ariana. O documentário "Arquitetura da destruição (1989)" nos elucidava a relação entre um ideal estético de beleza e pureza que reinava na arte clássica como um dos pilares da ideologia nazista. A raça tinha que ser pura e ter a simetria das formas. No entanto, a produção cultural pós- segunda guerra, inspirada nas consequências do nazismo, desconstruiu esse ideal em várias manifestações artísticas, dentre elas, no cinema. Por volta da década de 1970, vários países, sobretudo aqueles que foram ocupados pelos alemães durante a segunda guerra, como Itália e França, passaram a produzir uma leva de filmes com a temática nazista, mas traçando uma linha subversiva ao que se considera a sétima arte. Esse conjunto foi denominado *Nazixploitation* e é considerado um subgênero cinematográfico. Deste modo, a estética do *Nazixploitation* se configura na estética do grotesco que tem como essência a deformidade. Assim sendo, esse trabalho busca traçar uma relação entre os efeitos de grotesco aliados ao cômico e ao ridículo em contraponto ao ideal esteticonazista, ou seja, a busca pelo sublime inspirada na arte clássica provocou o surgimento de uma ideologia da barbárie.

## Palavras-chave

Grotesco; Humor; *Nazixploitation*.

## Abstract

In his 7th thesis "On the Concept of History (1939)," Walter Benjamin says that 'there has never been a monument of culture that was not also a monument of barbarism'. That is, in the context of war which the philosopher lived, he had predicted, in a way, that the 20th century would be fruitful in relation to the artistic production. By the way, in the name of culture itself, there has never been much genocide. In this sense, Nazism as a representative of one of the greatest disasters of this century, the *Shoah*, is revealed as destructive power driven by antagonism that held an ideal of superiority of the Aryan race. The documentary "Architecture of Destruction (1989)" elucidates the relationship between an aesthetic ideal of beauty and purity that prevailed in classical art as a pillar of Nazi ideology. The race had to be pure and to have the symmetry of form. However, the post-World War II cultural production, inspired by the consequences of Nazism, deconstructed this ideal in various art forms, among them, in cinema. By the 1970s, many countries, especially those that were occupied by the Germans during the Second World War, as Italy and France, began to produce a batch of films with Nazi theme, but drawing a subversive line to what is considered the seventh art. This group was called *Nazixploitation* and is considered a cinematic subgenre. Thus, the aesthetics of *Nazixploitation* configures the grotesque whose essence is deformity. Therefore, this paper aims to link the effects of the grotesque allied to the comic and the ridicule as opposed to the Nazi Aesthetic ideal, that is the search for the sublime inspired by the classic raised the emergence of an ideology of barbarism.

## Keywords

Comic; Grotesque; *Nazixploitation*.

\* Mestre em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará – UFPA. Doutoranda em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará – UFPA. Bolsista CAPES. E-mail: viviane.danttas@gmail.com



## Introdução

As narrativas da catástrofe ou sobre a catástrofe, em sua maioria, trazem em seu âmbito interpretativo diversas estratégias para se compreender a dor e o sofrimento das “vítimas” de um poder opressor. É o que podemos observar, por exemplo, na literatura de testemunho, que tem como um dos seus principais autores, o judeu italiano sobrevivente da *Shoah*, Primo Levi, além das narrativas que tratam dos contextos das ditaduras militares da América Latina e de regimes totalitários. Assim sendo, os documentos de barbárie se expressam em várias formas de expressão artística que, de alguma forma, nos fazem refletir sobre a tragédia do progresso que culminou com duas guerras mundiais e na destruição em massa do próprio homem e de tudo o que ele produziu e chama de cultura. Portanto, após essas duas tragédias que assolaram a humanidade, a produção artística foi impulsionada a representá-las, até mesmo como uma maneira de registrá-las e se fazer lembrar, para que acontecimentos como esses, de larga escala, não se repitam. As chamadas “narrativas de resistência” possuem esse propósito inerente a um propósito ético e político. No entanto, sabemos que as artes possuem diversas formas de diálogo com a sua matéria artística e várias facetas de abordá-la, o que imprime a ela uma característica que vai diferenciá-la da matéria histórica: a liberdade de expressão artística. E é justamente esse elemento que parece demarcar - e ao mesmo tempo problematizar - a linha tênue que coloca sob suspeita a forma pela qual as linguagens artísticas, que pretendem abordar assuntos delicados como os ligados aos contextos de barbárie e opressão, ou seja, estabelecem seu diálogo com o humor. O humor, em princípio, se tornaria um gênero muito problemático para falar da dor e da catástrofe. O humor seria, nesses casos, visto como responsável pelo esvaziamento político da função social. Este trabalho procura refletir sobre a maneira como o humor, em suas diferentes facetas, ou seja, na ironia e no escárnio, aparece nas manifestações artísticas sobre a barbárie e de que maneira ele pode ser o revelador de questões obscuras que o circundam. O grotesco é a categoria estética que vai nos direcionar na busca pelo entendimento da existência dessa possibilidade. O objeto de análise é um gênero cinematográfico pouco conhecido, surgido na década de 1970, chamado de *Nazixploitation*. Como o próprio nome sugere, a temática gira em torno do nazismo, na qual os personagens nazistas são ridicularizados em uma espécie de revanche, pelas “vítimas” do holocausto.

### **O humor e o grotesco nas narrativas de catástrofe: um diálogo possível?**

O belo, a brancura e a simetria das formas expressos na arte clássica influenciaram o pensamento ocidental na busca de um ideal de perfeição e purificação do real. Como uma forma de reconstruir uma sociedade devastada após a primeira guerra mundial, este se tornou um dos pilares de sustentação da ideologia nazista que, como se sabe, foi ancorada também em um projeto estético. A sociedade pura almejada e idealizada por Adolf Hitler teria que se recriar sob a égide da simetria expressa nas pinturas greco-romanas e renascentistas. Portanto, as manifestações artísticas, as religiões, a ciência, a tecnologia e as leis, vistas como alguns dos elementos fundamentais que constituem o campo simbólico da cultura, almejados também no projeto nazista, teriam que corresponder a esse ideal. O documentário *Arquitetura da destruição* (1989), de Peter Cohen, explica o megalomaniaco projeto estético que foi um dos pilares de sustentação desse pensamento na busca de construir uma nova civilização, mesmo que fosse preciso destruí-la.

Com o intuito de desvendar as consequências de tais ideias para a humanidade, a estética da resistência problematiza os dramas humanos, os conflitos da existência na busca pelo sentido da vida após experiências catastróficas e as deformidades do poder opressor. A tentativa de embelezamento do mundo com moldes na arte clássica foi inspiradora para um modelo de cultura, no entanto, nessa perspectiva, se tornaria um dos eixos da barbárie. A relação entre cultura e barbárie, deste modo, se pensada no âmbito da estética, pode se comparar ao nascimento da arte moderna anunciada pelo escritor francês Victor Hugo, que vislumbra uma relação mútua entre o sublime e o grotesco, em 1827, no famoso prefácio de Cromwell. Neste momento, o Grotesco adquire, nas reflexões do autor de "Os Miseráveis", um destaque importante enquanto uma categoria estética que, tendo como forma e essência a deformidade, viera, como ele decreta, "esmagar com a estética clássica".

Deste modo, a arte moderna ganha corpo, um corpo disforme e por meio dessa escritura revela seu caráter artístico transgressor. O nascimento dessa arte, nesse sentido, nos imprime um sutil ato de violência com padrões estéticos consolidados, no entanto, transformando-os, unindo-os. Segundo Hugo (1827), o grotesco é a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte, pois esta arte se manifesta a partir de uma estética da deformidade, o que seria, portanto, um realismo aguçado da natureza humana. Portanto, quando Benjamin nos provoca ao dizer que na história das civilizações não há cultura sem barbárie, por outro lado, Victor Hugo nos explica que a arte moderna surge do sublime e do grotesco. A comparação aparentemente distante, se configura possível a partir do momento em que ela é pensada sob o prisma da problemática da existência do homem. Ou seja, o ser humano dotado da capacidade de produzir cultura se torna o potente destruidor de sua própria humanidade.

Segundo Wolfgang Kayser (1953), um dos principais teóricos do conceito no século XX, "O grotesco gosta de todas as sevandijas", ou seja, de tudo o que é disforme e remete ao baixo corporal e espiritual, de tudo aquilo que pode ser expresso por meio do abjeto, do insólito e do infame, expressões estas que reforçam a essência estética da categoria. Ainda de acordo com este autor, o grotesco é uma estética que evidencia o drama da vida e da existência, trazendo à tona o que a estética clássica maquiava com o que se considera a beleza das formas. O retorno ao sublime como patamar de civilização, portanto, encobre as motivações e consequências que habitam no grotesco. E na essência da própria cultura enquanto passagem do estado de natureza para o estado de sociedade é possível visualizar essa relação. Ou seja, quando Eagleton (2011) nos revela que o fator de conflito nesse seu caráter essencial é a sua vertente autodestrutiva, percebemos que a assertiva do autor pode nos explicar o pensamento dos nazistas. A relação é compreendida no seguinte trecho:

A arte podia agora modelar a boa-vida não por meio de uma representação desta, mas simplesmente sendo si mesma, pelo que mostrava e não pelo que dizia, oferecendo o escândalo de sua própria existência inutilmente autodeleitante como uma crítica silenciosa do valor de troca e da racionalidade instrumental. Essa elevação da arte a serviço da humanidade, porém, era inevitavelmente autodestrutiva, visto que conferia ao artista romântico um status transcendente em desacordo com a significação política desse artista, e visto que, na armadilha perigosa de toda utopia, a imagem da boa vida veio gradualmente a representar sua real inacessibilidade (EAGLETON, 2011, p. 30).

É interessante perceber que a teia traçada por Eagleton (2011) entre a arte, a utopia, e a inacessibilidade ao real, demonstram a desconstrução de certos ideais românticos em torno da relação entre sociedade e o caráter artístico enquanto modelador da boa-vida e da perfeição. E um dos problemas da idealização é a

homogeneização enquanto perfeição que, por sua vez, pressupõe a eliminação e o subjugamento. Ao pensarmos na configuração da estética do grotesco, nesse contexto, aliada a uma situação limite como a *Shoah*, vislumbra-se, a partir do que Kayser refletira ao afirmar que “o mundo grotesco causava a impressão de ser a imagem do mundo vista pela loucura” (KAYSER, 2003, p. 159), que o sublime se transforma em grotesco.

Kayser (2003), ao comparar o surgimento do grotesco enquanto categoria estética à arte ornamental renascentista, nos mostra que há uma mudança quanto à distorção das proporções naturais, ou seja, acentua-se a disformidade. E conclui: “Deparamo-nos agora [referindo-se ao grotesco] com novas dissoluções: a suspensão de categoria de coisa, a destruição do conceito de personalidade, o aniquilamento da ordem histórica” (KAYSER, 2003, p. 159). Se atentarmos para o relevante fato de que o autor estudou o conceito fortemente influenciado pela produção artística dos séculos XIX e de meados do século XX, em que o existencialismo pairava como corrente filosófica influenciadora das artes, além de se consagrar como um teórico produtivo imerso no contexto das duas grandes guerras, se torna muito evidente a interpretação que ele realiza das obras propostas, demonstrando, dessa forma, que podemos visualizar na estética dessa nova categoria a representação da dessubjetivação por meio da deformidade, ou seja, o sujeito se desfaz na desarmonia das formas, transforma-se em um ser disforme em que o seu caráter humano é posto em questão com a dissolução da “máscara” de embelezamento da arte clássica.

A conceituação de Kayser sobre a essência do grotesco coaduna com o pensamento segundo o qual o grotesco é uma estética que evidencia e problematiza a existência humana sufocada por algum poder obscuro, mas, ao mesmo tempo, escancara os efeitos destrutivos dessa força. Logo, a dita elevação da arte a serviço da humanidade, como se sabe, sendo um dos fatores da anteriormente mencionada lógica nazista rebaixou o ser humano à condição animalizante. A partir da concepção de superioridade relacionada à cultura, a *Shoah* foi a barbárie extrema realizada em nome do triunfo da civilização. Assim sendo, se durante muito tempo a palavra cultura esteve ligada à ideia de natureza, Eagleton nos explica que:

A natureza agora não é apenas a matéria constitutiva do mundo, mas a perigosamente apetitiva matéria constitutiva do eu. Como cultura, a palavra “natureza” significa tanto o que está a nossa volta como o que está dentro de nós, e os impulsos destrutivos internos podem facilmente ser equiparados às forças anárquicas externas (EAGLETON, 2011, p. 15).

A estética do grotesco, enquanto um elemento importante para nos fazer compreender de modo mais aguçado as narrativas de resistência, nos traz uma faceta interessante nesse aspecto que é o humor ou, mais especificamente, o riso grotesco, que se torna na voz do oprimido, um grito de angústia do drama e da vida. Rir é fazer-se existir, denunciar e resistir. Percebe-se no chamado subgênero cinematográfico *Nazixploitation*, um escarnecimento diante desse poder opressor, um rebaixamento espiritual em que o corpo é usado como instrumento de deboche e, embora provoque o riso, nos desvela por meio dos exageros da violência, o encontro do sublime e do grotesco. Hugo (2007) afirma que o grotesco infiltra-se por toda parte, pois da mesma forma que os mais vulgares têm várias vezes acessos de sublime, os mais elevados pagam frequentemente tributo ao trivial e ao ridículo. Ora lança o riso, ora lança o horror e a tragédia. O filme nos denota muito bem esse aspecto.

Ao buscar as características do grotesco na obra de François Rabelais, um exemplo importantíssimo para se pensar a categoria, Mikhail Bakhtin (2008), usa

o conceito de carnavalização para se referir ao aspecto cômico o qual o escritor francês utilizava-se dos exageros, imagens disformes, excrementos e outras abjeções para contestar o sagrado, ou seja, rebaixá-lo, degradá-lo. O filme *Surf Nazis must die* (1987) nos mostra claramente tal tentativa de rebaixamento em nome do triunfo de quem foi humilhado. Na contramão da história oficial e lançando mão de uma liberdade de expressão artística, colocada sob suspeita dentro dos parâmetros da estética cinematográfica, talvez esses filmes queiram nos mostrar, embora de uma maneira tortuosa, que os vencidos, na verdade, são os vitoriosos, pois conseguiram resistir e sobreviver a tanta atrocidade. É interessante perceber também que a rejeição ao formato por parte da crítica diz respeito à própria fuga do padrão da chamada "sétima arte". Nesse sentido, o cinema *Nazixploitation* assim como o grotesco, rompe com a beleza para tratar das deformidades inerentes à própria temática e, deste modo, se torna extremamente revelador, pois o próprio formato do gênero, numa espécie de metalinguagem, desconstrói a ideia de perfeição artística a qual os nazistas almejavam. Portanto, o *Nazixploitation* acaba se tornando um símbolo do que a Alemanha nazista buscava construir enquanto cultura e no que foi conseguido, ou seja, após o holocausto, como manter os princípios da sétima arte em se tratando de personagens nazistas? Nesse sentido, podemos observar uma crítica ferrenha ao projeto utópico da pureza cultural. Sendo esta a intenção, é possível perceber que o gênero atende às suas expectativas se o relacionarmos, principalmente, à famosa declaração de Theodor Adorno sobre se haveria ainda possibilidade de poesia após Auschwitz.

A relação entre o documentário *Arquitetura da destruição* e o cinema *nazixploitation* nos atenta para um perigo sobre o qual podemos refletir em outros contextos. Ou seja, a tentativa de embelezamento do mundo, por exemplo, pode ser escamoteada em projetos de desenvolvimento, de civilização e progresso econômico que muitas vezes são incoerentes com as realidades. Deste modo, tais projetos não respeitam culturas e espaços. Portanto, existe nesse intento uma barbárie silenciosa de povos tradicionais em lugares como a Amazônia.

Para nos elucidar bem essa questão, o escritor paraense Dalcídio Jurandir nos apresenta esse espaço como o lugar do esquecimento, onde habitam as possíveis vítimas da ideia de progresso. Em *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), sua primeira obra, é possível observar a estética do grotesco, que nos redimensiona para a relação entre deformidade e disformidade representada na figura do personagem protagonista, Eutanázio. Ele representa a decadência de uma região que sofre as consequências humanas do descaso. Em alguns momentos em que o riso perpassa a obra em lastros de grotesco cômico, temos uma cena emblemática de um velório onde a mesma água usada para o café servido naquela ocasião havia lavado o defunto. Eutanázio, movido por uma miséria humana e espiritual, sabia de tudo e, divertia-se sarcástica e silenciosamente. Portanto, Eutanázio, o "homem feio e azedo que se mexia na sombra feito um bicho tapuru" ao mesmo tempo obra da natureza humana e desumana, nos demonstra que sua essência enquanto meio de existência é inabalável. O personagem dalcidiano, a velar pelo seu próprio nome, bebe constantemente as palavras do poeta Pessoa como quem degusta a própria morte como conclusão da vida. O pluvioso cenário marajoara que se impressiona nas telas da paisagem da sofrida vila de Cachoeira, lugar de intermitências, de vazios, de desesperança, se torna palco símbolo do lacrimejar interior de Eutanázio, que engole o seu fim em doses homeopáticas. Outra personagem importante é Irene, a paixão de Eutanázio, que com sua risada cortante enquanto uma característica forte, usa seu riso como protesto àquela realidade. O lugar considerado inacessível ao progresso e ao desenvolvimento padece da concepção de cultura ocidentalizante e materialista da urbanização. O ambiente de desesperança se personifica na figura de Eutanázio, que problematiza

a existência humana de maneira latente por não encontrar um espaço de valor onde possa viver sua cultura e sua identidade.

O riso grotesco adquire um aspecto interessante enquanto um ato de resistência. E nas palavras de Kayser podemos interpretar de maneira enriquecedora os objetivos do desvelamento das deformidades aliadas ao riso:

Apesar de todo o desconcerto e de todo o horror inspirados pelos poderes obscuros, que estão à espreita por trás de nosso mundo e nos podem torná-lo estranho, a plasmação verdadeiramente artística atua ao mesmo tempo como uma libertação secreta. O obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar. Daí somos conduzidos a uma última interpretação: a configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo (KAYSER, 2003, p. 161).

Bakhtin (2008) ressalta algo interessante da relação entre o cômico e o medo, ou seja, na configuração grotesca, em uma de suas facetas, “tudo o que era temível, torna-se cômico. [...] Brinca-se com o que é temível, faz-se pouco dele: o terrível transforma-se num alegre espantalho” (BAKHTIN, 2008, p. 79). É justamente esse caráter do grotesco que podemos observar no *Nazixploitation*, pois os nazistas são ridicularizados, rebaixados, portanto, não representam mais uma ameaça. Na cultura popular da Idade Média, objeto de estudo de Bakhtin (2008), o carnaval e os elementos grotescos nele expostos não deixava de ser uma crítica à cultura oficial, à moral católica. O medo era expulso pelo riso, pelo rebaixamento, pelo exagero. Embora no cinema *Nazixploitation* não haja uma crítica institucional ou uma proposta ética clara, podemos perceber uma libertação secreta que atua como uma espécie de vingança à opressão. Portanto, percebe-se que o grotesco, em sua vertente cômica ou séria, enquanto uma estética que navega pelas águas turbulentas da resistência, nos demonstra que para enfrentar e ao mesmo tempo explorar os motivos da dor muitas vezes é preciso rir.

MORAES, V. D. Grotesque and Humor in Nazixploitation Cinema: The Deconstruction of the Nazi Aesthetic Ideology. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 6, n. 2, p. 120–125, 2014.

## Referências

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2008.

EAGLETON, T. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. Trad. prefácio de Cromwell. Trad. Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KAYSER, W. *O Grotesco*. Trad. J. Guinsburg. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 67, 2003.

Recebido em 18/dez./2014. Aprovado em 22/fev./2015.

## ÍNDICE DE ASSUNTOS / ÍNDICE DE MATERIA

- A Hora da Estrela (ASP, p. 33);  
Arquivo (LCV, p. 71);  
Cinema (LGSJ, p. 78), (MCBR, p. 87);  
Cinema brasileiro (ETO; CTQ, p. 45);  
Cinema documentário (ETO; CTQ, p. 45);  
Contos pós-64 (SMB; TSP, p. 108);  
Ditadura (ASP, p. 33), (EVD; PSSM, p. 55);  
Ditadura civil-militar (MCBR, p. 87);  
Documentário (EVD; PSSM, p. 55), (LGSJ, p. 78);  
Etnografia compartilhada (ETO; CTQ, p. 45);  
Fernando Iwasaki (RGHA, p. 13);  
Filmografia portuguesa (LCV, p. 71);  
Grotresco (VDM, p. 120);  
Guerra (LBB, p. 63);  
Guerra revolucionária (LGSJ, p. 78);  
Heroína (GALFM; MCTR, p. 22);  
História (LGSJ, p. 78);  
Humor (VDM, p. 120);  
Imagem (LCV, p. 71);  
Literatura (MCBR, p. 87);  
Literatura Brasileira (LBB, p. 63);  
Literatura Clássica (GALFM; MCTR, p. 22);  
Literatura Comparada (LBB, p. 63);  
Literatura Fantástica (RGHA, p. 13);  
Literatura Hispanoamericana (RGHA, p. 13);  
Literatura Moçambicana (LBB, p. 63);  
Luta armada (MCBR, p. 87);  
Melancolia (ASP, p. 33);  
Microrrelato (RGHA, p. 13);  
Modernidade (ASP, p. 33);  
Nazixploitation (VDM, p. 120);  
Percy Jackson (GALFM; MCTR, p. 22);  
Personagem (SMB; TSP, p. 108);  
Psicanálise (EVD; PSSM, p. 55);  
Relações entre História e Literatura (LBB, p. 63);  
Resistência estético-política (ETO; CTQ, p. 45);  
Salazarismo (LCV, p. 71);  
Sergio Bianchi (ETO; CTQ, p. 45);  
Silêncio (EVD; PSSM, p. 55);  
Sobrevivência (ASP, p. 33);  
Subjetividade (EVD; PSSM, p. 55);  
Testemunho (SMB; TSP, p. 108);  
Tortura (LGSJ, p. 78); (SMB; TSP, p. 108);  
Trauma (SMB; TSP, p. 108);

## SUBJECT INDEX

- A Hora da Estrela (ASP, p. 33);  
Aesthetic and political resistance (ETO; CTQ, p. 45);  
Archive (LCV, p. 71);  
Armed struggle (MCBR, p. 87);  
Brazilian cinema (ETO; CTQ, p. 45);  
Character (SMB; TSP, p. 108);  
Cinema (LGSJ, p. 78), (MCBR, p. 87);  
Civil-military dictatorship (MCBR, p. 87);  
Classic Literature (GALFM;MCTR, p. 22);  
Comic (VDM, p. 120);  
Comparative Literature (LBB, p. 63);  
Dictatorship (ASP, p. 33), (LCV, p. 71);  
Ditactorship (EVD; PSSM, p. 55);  
Documentary (EVD; PSSM, p. 55); (LGSJ, p. 78);  
Documentary cinema (ETO; CTQ, p. 45);  
Fantastic (RGHA, p. 13);  
Fernando Iwasaki (RGHA, p. 13);  
Grotesque (VDM, p. 120);  
Heroine (GALFM;MCTR, p. 22);  
History (LGSJ, p. 78);  
History and Literature (LBB, p. 63);  
Image (LCV, p. 71);  
Literatura Brasileira (LBB, p. 63);  
Literature (MCBR, p. 87);  
Melancholy (ASP, p. 33);  
Micro-story (RGHA, p. 13);  
Modernity (ASP, p. 33);  
Mozambican Literature (LBB, p. 63);  
Nazixploitation (VDM, p. 120);  
Percy Jackson (GALFM;MCTR, p. 22);  
Portuguese filmography (LCV, p. 71);  
Psychoanalysis (EVD; PSSM, p. 55);  
Revolutionary War (LGSJ, p. 78);  
Sergio Bianchi (ETO; CTQ, p. 45);  
Shared ethnography (ETO; CTQ, p. 45);  
Short Stories post-64 (SMB; TSP, p. 108);  
Silence (EVD; PSSM, p. 55);  
Spanish American literature (RGHA, p. 13);  
Subjectivity (EVD; PSSM, p. 55);  
Survival (ASP, p. 33);  
Testimony (SMB; TSP, p. 108);  
Torture (LGSJ, p. 78); (SMB; TSP, p. 108);  
Trauma (SMB; TSP, p. 108);  
War (LBB, p. 63);

## ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX

ALVAREZ, R. G. H. (p. 13);  
BARROS, L. B. (p. 63);  
BATISTA, S. M. (p. 108);  
DIÓGENES, E. V. (p. 55);  
MORAES, V. D. (p. 120);  
MORAIS, G. A. L. F. (p. 22);  
MOTA, P. S. S. (p. 55);  
OTSUKA, E. T. (p. 45);

RAMOS, M. C. T. (p. 22);  
RIBEIRO, M. C. B. (p. 87);  
SANTOS JÚNIOR, L. G. (p. 78);  
SARMENTO-PANTOJA, A. (p. 33);  
SARMENTO-PANTOJA, T. (p. 108);  
TAKEMOTO, C. (p. 45);  
VASCONCELLOS, L. C. (p. 71);



## NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ARTIGOS

### INFORMAÇÕES GERAIS

A **Revista Olho d'água** publica artigos inéditos de autores brasileiros ou estrangeiros com pós-graduação (mestrandos, mestres, doutorandos, doutores). Obs.: **no caso dos mestrandos, é obrigatória a participação do orientador como co-autor.**

Os artigos poderão ser redigidos em português, espanhol, francês, italiano, inglês ou alemão. A revista se reserva o direito de publicar o artigo na língua original ou em tradução, de acordo com decisão de sua Comissão Editorial. Ao enviar seu trabalho para a **Revista Olho d'água**, o(s) autor(es) cede(m) automaticamente seus direitos autorais para eventual publicação do artigo.

Serão automaticamente recusados os trabalhos que: a) não atenderem às normas de publicação da revista; b) não se enquadrarem no gênero artigo de periódico; c) apresentarem graves problemas de redação. Recomenda-se que os autores revisem os seus textos antes de os enviarem para a avaliação do conselho editorial.

### APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS

#### ENCAMINHAMENTO

O autor deve enviar 02 arquivos para [revistaolhodagua@yahoo.com.br](mailto:revistaolhodagua@yahoo.com.br):

a) **Artigo** (texto completo sem identificação de autor);

b) **Identificação do autor** (Título do trabalho; Autor(es) (por extenso e apenas o sobrenome em maiúscula); Filiação científica do(s) autor(es) (Departamento – Instituto ou Faculdade – Universidade – sigla – CEP – Cidade – Estado – País), endereço postal e eletrônico).

#### FORMATAÇÃO

Os trabalhos devem ser digitados em Word for Windows, ou programa compatível, fonte Verdana, tamanho 11 (com exceção das citações e notas), espaço simples entre linhas e parágrafos, espaço duplo entre partes do texto. As páginas devem ser configuradas no formato A4, sem numeração, com 3 cm nas margens superior e esquerda e 2 cm nas margens inferior e direita.

**EXTENSÃO.** O artigo, configurado no formato acima, deve ter 25 páginas, no máximo.

**ORGANIZAÇÃO.** A organização dos trabalhos deve obedecer à seguinte seqüência:

**TÍTULO** (centralizado, em caixa alta);

**RESUMO** (com máximo de 300 palavras)

**PALAVRAS-CHAVE** (4 a 6 palavras organizadas em ordem alfabética);

**ABSTRACT** e **KEYWORDS** (versão para o inglês do Resumo e das Palavras-chave);

**TEXTO;**

**AGRADECIMENTOS;**

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS** do próprio artigo com título em inglês);

**REFERÊNCIAS** (apenas trabalhos citados no texto).

Resumos e Palavras-chave, em português e inglês, devem ser digitados em fonte Verdana, corpo 11.

**NOTAS DE RODAPÉ** (As notas devem ser reduzidas ao mínimo e apresentadas no pé de página, utilizando-se os recursos do Word, em fonte tamanho 08, com a numeração acompanhando a ordem de aparecimento).

#### REFERÊNCIAS

As referências bibliográficas e outras devem atender às normas da ABNT (NBR 6023, de agosto de 2002).

#### CITAÇÕES DENTRO DO TEXTO

Nas citações feitas dentro do texto, de até três linhas, o autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, em maiúsculas, separado por vírgula da data de publicação: (SILVA, 2000).

Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data, entre parênteses: "Silva (2000) assinala...".

Quando for necessário, a especificação da(s) página(s) deverá seguir a data, separada por vírgula e precedida de "p.": (SILVA, 2000, p. 100).

As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento: (SILVA, 2000a).

Quando a obra tiver dois ou três autores, todos poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); quando houver mais de 3 autores, indica-se o primeiro seguido de et al.: (SILVA et al., 2000).

### **CITAÇÕES DESTACADAS DO TEXTO**

As citações diretas, com mais de três linhas, deverão ser destacadas com recuo de 4 cm da margem esquerda do texto, em fonte Verdana tamanho 8,5 e sem aspas.

### **REFERÊNCIAS**

As Referências, dispostas no final do texto, devem ser organizadas em ordem alfabética pelo sobrenome do primeiro autor. Exemplos:

#### **Livros e outras monografias**

AUTOR, A. Título do livro. número da edição ed., nome do(s) tradutor(es). Cidade: Editora, Ano. p. X-Y.

#### **Capítulos de livros**

AUTOR, A. Título do capítulo. In: AUTOR, A. Título do livro. nome do(s) tradutor(es).Cidade: Editora, Ano. p. X-Y.

#### **Dissertações e teses**

AUTOR, A. Título da dissertação/tese: subtítulo sem itálicos. número de folhas f. Ano. Dissertação/Tese (Mestrado/Doutorado em Área de Concentração) – Instituto/Faculdade, Universidade, Cidade, Ano. Disponível em (indicar Link).

#### **Artigos em periódicos**

AUTOR, A. Título do artigo. Nome do periódico, Cidade, v. (volume), n. (número), p. X-Y, Ano). Disponível em (indicar Link).

#### **Trabalho publicado em Anais**

AUTOR, A. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número da edição ed., ano. Anais... Cidade: Instituição. p. X-Y. Disponível em (indicar Link).

### **ANÁLISE E JULGAMENTO**

A **Revista Olho d'água** emprega um sistema de avaliação duplo cego (*peer-review*). A Comissão Editorial encaminhará os trabalhos para, pelo menos, dois membros do Conselho Consultivo. No caso de avaliações discordantes, será solicitada uma nova avaliação a um terceiro membro do Comitê Assessor. Depois da análise, os autores serão informados do resultado da avaliação. No caso dos trabalhos aceitos para publicação, os autores poderão, eventualmente, introduzir modificações a partir das observações contidas nos pareceres. Serão escolhidos os artigos mais bem qualificados pelo Conselho Consultivo, de acordo com o interesse, a originalidade e a contribuição do artigo para a discussão da temática proposta.

#### **ENDEREÇO**

**Revista Olho d'água** - PPGLetras – IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto  
DELL – Ala 3 – Sala 17

Rua Cristóvão Colombo, 2265

15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

**E-mail:** [revistaolhodagua@yahoo.com.br](mailto:revistaolhodagua@yahoo.com.br)

**Link:** <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>

# POLICY FOR SUBMITTING PAPERS

## GENERAL INFORMATION

**Revista Olho d'água** publishes previously unpublished articles by Brazilian or foreign authors with post-graduate degree (Master in progress, Master, PhD in progress, PhD). Note: **in the case of masters in progress, the participation of the supervisor as co-author is obligatory.**

Papers may be written in any of the following languages: Portuguese, English, French, Italian, German or Spanish. The Editorial Board may decide to publish an article in the original language or to translate it into Portuguese.

Should the work be accepted for publication, its copyright will automatically be transferred to Revista Olho d'água.

**Revista Olho d'água** will automatically refuse papers that: a) do not meet publication standards of the journal; b) do not fit in the genre of journal article; c) had serious problems with writing. It is recommended that authors revise their texts before sending them for review by the editorial board.

## SUBMISSION OF PAPERS

The author should send 02 files to [revistaolhodagua@yahoo.com.br](mailto:revistaolhodagua@yahoo.com.br):

a) Article (full text with no identification of the author);

b) Identification (Title of the paper; Author(s) (in full, with just the surname in capital letters); the Author's institutional status (Department – Institution or Faculty – University – University acronym – postal code – City or Town – State – Country – postal and e-mail addresses).

## FORMAT

Papers should be typed in Word for Windows (or compatible) Verdana 11 (except for quotations or footnotes), single line spacing and paragraphs, double line spacing between parts of the text. Pages should be formatted in A4, unnumbered, with 3 cm upper and left margins and 2 cm lower and right margins.

**LENGTH.** After being formatted according to the instructions above, the paper should be a maximum of 25 pages long.

**ORGANISATION.** Papers should be organized as follows:

**TITLE** (centralized upper case);

**ABSTRACT** (should not exceed 200 words);

**KEYWORDS** (4 to 6 words organized in alphabetical order), written in the language of the paper;

**TEXT;**

**ACKNOWLEDGEMENTS;**

**ABSTRACT** and **KEYWORDS** in English;

**REFERENCES** (only those works cited in the paper);

Abstract and Keywords should be typed in Verdana 11.

**FOOTNOTES** (Footnotes should be kept to a minimum and placed at the bottom of the page, according to Word for Windows resources, typed in Verdana font 08, numbered according to order of appearance).

## REFERENCES

Bibliographical and other references should follow the guidelines of the Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT, NBR 6023, August 2002).

## QUOTATIONS WITHIN THE BODY OF THE TEXT

The author's surname should be quoted in brackets, upper case, separated by a comma from the publication year: (SILVA, 2000).

If the author's name has been previously quoted in the text, only the date should be cited in brackets: "Silva (2000) points out that...".

When necessary, the page number should follow the year, separated by a comma and preceded by "p.": (SILVA, 2000, p. 100).

A lower case letter placed after the date without spacing should be utilised to identify quotations from different works by the same author published in the same year: (SILVA, 2000a).

If a work has two or three authors, all of them should be cited, separated by a semicolon: (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000).

If a work has more than three authors, only the first is cited, followed by et al.: (SILVA et al., 1960).

## SEPARATE QUOTATIONS

First-hand quotations of three or more lines should be separated from the body of the text, with a 2 cm indentation in the left margin, no inverted commas and typed in Verdana font 8,5.

## REFERENCES

Bibliographical references should be placed at the end of the text and organised in alphabetical order according to the first author's surname. Examples:

### Books and other kinds of monographs

AUTHOR, A. Title of book. Name (s) of the translator (s). Number of edition ed. Place of Publication: Publisher, Year. Number of pages p. X-Y

### Book chapters

AUTHOR, A. Title of chapter. In: AUTHOR, A. Title of book. Name (s) of the translator (s). Number of edition ed. Place of Publication: Publisher, Year. p. X-Y

### Dissertations and theses

AUTHOR, A. Title of dissertation/thesis: nonitalicised subtitle. Number of pages p. Year. Dissertation/thesis (MA/BA/MSc/PhD) Institute/Faculty, University, City, Year). Available at (insert link).

### Articles in journals

AUTHOR, A. Title of article. Journal name, Place of publication, v. volume, n. number, p. X-Y, Year. Available at (insert link).

### Works published in annals of scientific meetings or equivalent

AUTHOR, A. Title of work. In: TITLE OF MEETING, Ordinal number of meeting, Year. Annals of... Place of publication: Institution. p. X-Y. Available at (insert link).

## ANALYSIS AND APPROVAL

**Revista Olho d'água** employs a double blind review policy (peer-review). The Editorial Board will send submitted papers to at least two members of the Consultative Committee. In case of conflicting reviews, a third member of the Consultative Committee shall issue a new opinion. After the analysis, the authors will be informed of the review's decision. In the case of works accepted for publication, the authors will occasionally be allowed to incorporate modifications in accordance with suggestions made by referees.

The best-qualified papers will be selected, according to their relevance, originality and contribution to the discussion of the proposed theme, at the Consultative Board's discretion.

### ADDRESS

Revista Olho d'água - PPGLetras - IBILCE-UNESP/São José do Rio Preto  
DELL - Ala 3 - Sala 17  
Rua Cristóvão Colombo, 2265  
15054-000 - São José do Rio Preto - SP - Brazil

**E-mail:** [revistaolhodagua@yahoo.com.br](mailto:revistaolhodagua@yahoo.com.br)

**Internet:** <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>

# NORMAS PARA LOS AUTORES

## INFORMACIONES GENERALES

La **Revista Olho d'água** publica artículos inéditos de autores brasileños o extranjeros – estudiantes de maestría y de doctorado, o con título de magíster o doctor. Los estudiantes de maestría, sin embargo, deberán presentar sus artículos en coautoría con sus tutores.

Se aceptan artículos redactados en portugués, español, francés, italiano, inglés o alemán, aunque el Comité Editorial se reserva el derecho de decidir si el texto se publicará en el idioma original o en versión traducida. Al enviar un artículo a la **Revista Olho d'água** el autor, automáticamente, cederá los derechos de autor(es) para la publicación.

Se rechazarán los artículos que: a) no respeten a las normas de publicación de la revista; b) no atiendan al género artículo de periódico académico; c) presenten serios problemas de redacción. Se ruega a los autores que revisen sus artículos antes del envío a la revista para evaluación por el Comité Asesor.

## FORMATO DE LOS ARTÍCULOS Y NORMAS DE ENVÍO

Los autores deberán enviar dos archivos al correo [revistaolhodagua@yahoo.com.br](mailto:revistaolhodagua@yahoo.com.br):

a) **Un archivo para el artículo** (texto completo sin identificación de autor);

b) **Un archivo que contenga la identificación de autor** (título del artículo; Nombre(s) del (de los) autor(es) sin abreviación, sólo el apellido en mayúsculas); Institución de origen del (de los) autor(es) (Departamento – Instituto o Facultad – Universidad – Sigla – Código postal – Ciudad – Provincia – País), dirección postal y de correo electrónico).

## FORMATO

Los textos deben estar en formato Word for Windows u otro programa compatible, estilo Verdana, tamaño 11 (salvo la citas y notas de pie de página), interlineado simple para líneas y párrafos, e interlineado doble entre las secciones del texto. Las páginas, que no serán numeradas, deben estar en el formato A4, los márgenes superior e izquierdo tendrán 3 cm y el inferior y el derecho tendrán 2 cm.

**LÍMITE (EXTENSIÓN).** Los artículos, además de atender a las normas de formato, no superarán las 25 páginas.

**ORGANIZACIÓN.** El orden de las secciones del artículo deberá ser el siguiente:

**TÍTULO** (en el centro de la página y todo en mayúsculas);

**RESUMEN** (de no más de 300 palabras);

**PALABRAS-CLAVE** (4 a 6, dispuestas en orden alfabético);

**ABSTRACT** y **KEYWORDS** (versión en inglés del resumen y de las palabras-clave);

**TEXTO;**

**AGRADECIMIENTOS**

**REFERENCIA DEL PROPIO ARTÍCULO** (con el título en inglés);

**REFERENCIAS** (sólo de los textos que se citan en el artículo);

Los resúmenes y las palabras-clave tanto en el idioma original como en inglés deben presentar el estilo Verdana, tamaño 11.

**NOTAS DE PIE DE PÁGINA** (Deberán reducirse a lo indispensable, seguirán los recursos Word para su inserción, en estilo Verdana, tamaño 8, y la secuencia debe seguir el orden en que aparecen en el texto.

## REFERENCIAS

Las referencias deben sujetarse a las normas de la ABNT (Asociación Brasileña de Normas Técnicas), NBR 6023 de agosto de 2002.

## CITAS EN EL TEXTO

En cuanto las citas en el texto no superen tres líneas, el apellido del autor va entre paréntesis en mayúsculas, separándose por coma la fecha de publicación del texto citado: (SILVA, 2000).

Si el apellido del autor ya está citado en el texto, se indica entre paréntesis sólo la fecha de publicación del texto citado: "Silva (2000) señala...".

La indicación del número de página en que se encuentra la cita en el texto original, debe hacerse luego de la fecha, separada por coma y antecedida de una "p.": (SILVA, 2000, p. 100).

En el caso de que se citen diversas obras del mismo autor publicadas en el mismo año, se debe diferenciarlas con letras minúsculas (en orden alfabético) luego de la fecha, sin ningún espacio entre la fecha y la letra: (SILVA, 2000a; SILVA, 2000b).

Cuando se cite alguna obra que presente dos o tres autores, van los apellidos de todos ellos en mayúscula, separados por punto y coma (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); Sin embargo, si hay más de tres autores, se indica sólo el primero seguido de et al.: (SILVA et al., 2000).

## CITAS TEXTUALES LARGAS

Las citas textuales que superan tres líneas deben colocarse en párrafo aparte, con sangrado de 4 cm y sin comillas, estilo Verdana, tamaño 8,5. La cita deberá separarse del texto por un espacio (enter) antes y otro después.

## REFERENCIAS

Las referencias se incluyen al fin del artículo en orden alfabético del apellido del primer autor. Ejemplos:

### Libros y otros estudios monográficos

AUTOR, A. Título del libro. número de la edición. ed., nombre del (de los) traductor(es). Ciudad: Editorial, año.

### Capítulos de libros

AUTOR, A. Título del capítulo. In: AUTOR, A. Título del libro. número de la edición. ed., nombre del (de los) traductor(es). Ciudad: Editorial, año. p. X-Y.

### Tesis

AUTOR, A. Título de la tesis: subtítulos sin cursiva. número de hojas h. Año. Tesis (Maestría o Doctorado en [se indica el área] – Instituto o Facultad, Universidad, Ciudad, año. Disponible en (insertar el enlace).

### Artículos de periódicos

AUTOR, A. Título del artículo. Título del periódico, Ciudad, v. (volumen), n. (número), p. X-Y, año. Disponible en (insertar el enlace).

### Publicación en actas de eventos

AUTOR, A. Título de la ponencia. In: Nombre del evento, número de la edición ed., año. Actas... Ciudad: Institución. p. X-Y. Disponible en (insertar el enlace).

## ANÁLISIS Y EVALUACIÓN

La **Revista Olho d'água** emplea una política de evaluación doble ciega (*peer-review*). El Comité Editorial solicita la lectura de dos miembros del Comité Asesor, quienes emiten un informe con su evaluación. En caso de dos informes con evaluaciones discordantes se solicita la lectura de un tercer miembro del Comité Asesor. Luego de los análisis, el Comité Editorial informa a los autores la decisión de la revista (si se publicará o no el artículo). En cuanto se acepten los artículos para la publicación, los autores podrán hacer modificaciones en su texto, si así las exigieron los informes de la evaluación. Se elegirán los artículos que obtengan mejores calificaciones del Comité Asesor, según el interés, la originalidad y la contribución del artículo para la temática propuesta.

### DIRECCIÓN

**Revista Olho d'água** – PPGLetras – IBILCE – UNESP/São José do Rio Preto  
DELL – Ala 3 – Sala 17.

Rua Cristóvão Colombo, 2265.

Código postal 15054-000 – São José do Rio Preto – São Paulo – Brasil

**Correo electrónico:** [revistaolhodagua@yahoo.com.br](mailto:revistaolhodagua@yahoo.com.br)

**Enlace:** <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>>