



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

CÁTIA MARIA LANTYER DUARTE

**GOLPE CIVIL-MILITAR DE 1964: *CABRA MARCADO PARA MORRER*
E ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA? NA RECONSTRUÇÃO DA
MEMÓRIA DO TRAUMA**

Salvador
2019

CÁTIA MARIA LANTYER DUARTE

**GOLPE CIVIL-MILITAR DE 1964: *CABRA MARCADO PARA MORRER*
E *ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?* NA RECONSTRUÇÃO DA
MEMÓRIA DO TRAUMA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade
Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do
grau de Mestra em Literatura e Cultura.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lígia Guimarães Teles

Salvador
2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Lantyer Duarte, Cátia Maria

Golpe civil-militar de 1964: "Cabra marcado para morrer" e "Onde andará Dulce Veiga?" na reconstrução da memória do trauma. / Cátia Maria Lantyer Duarte, Cátia Duarte. -- Salvador, 2019.
106 f.

Orientador: Lígia Guimarães Telles .
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura) -- Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, 2019.

1. Ditadura brasileira. 2. Anticomunismo. 3. Cabra marcado pra morrer. 4. Dulce Veiga. 5. Elizabeth Teixeira. II. Duarte, Cátia. I. , Lígia Guimarães Telles. II. Título.

CÁTIA MARIA LANTYER DUARTE

**GOLPE CIVIL-MILITAR DE 1964: *CABRA MARCADO PARA MORRER*
E ONDE ANDARÁ *DULCE VEIGA*? NA RECONSTRUÇÃO DA
MEMÓRIA DO TRAUMA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade
Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do
grau de Mestra em Literatura e Cultura.

Aprovada em 13 de fevereiro de 2019.

Lígia Guimarães Telles – Orientadora
Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

Antônia Torreão Herrera
Doutora em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada – pela Universidade de São Paulo
Universidade Federal da Bahia

Maria Elisa Lemos Nunes da Silva
Doutora em História pela Universidade Federal de Pernambuco
Universidade do Estado da Bahia, Campus II

À Elizabeth Teixeira, que hoje completou noventa e quatro anos de vida e luta, a todas as vítimas do golpe civil-militar de 1964 e às mais recentes vítimas do mesmo sistema sociopolítico abominável, contra o qual sempre me posicionarei: Vereadora Marielle Franco, Mestre Môa do Katendê, Dandara dos Santos e Amarildo Dias de Souza.

AGRADECIMENTOS

À Professora Neyde Lantyer, minha grande e linda mãe, por tudo que viveu ao meu lado, insistindo em me alertar sobre os abismos e, especialmente, sobre as inúmeras boas possibilidades do percurso, esperando, sempre e pacientemente, que eu conseguisse atravessar. Por não ter se calado diante da minha rebelde surdez e por ter me amado em todas as fases da sua e da minha vida.

Às minhas irmãs, Eliane Duarte e Neuza Lantyer, por uma vida inteira de companheirismo. Por tudo de bom que me oferecem espontaneamente. Pela proteção, por iluminarem meu caminho experimentando comigo o dia a dia.

Ao meu irmão Roberto Lantyer, pelo exemplo de otimismo, alegria e pela parceria na luta pela permanência da democracia e conquista diária do bem-estar social coletivo.

Ao meu irmão Djalma Duarte, pelo que de bom e justo aprendi com ele um dia.

Às minhas sobrinhas e sobrinhos, pela alegria de suas preciosas presenças em minha vida.

À minha amiga Jaqueline Aparecida Franco de Lima, por todas as vezes que, mais do que rejeitou meu desânimo, deu exemplo de perseverança e generosidade, incentivando-me a vencer a mim mesma.

À minha prima Neyde Lantyer, que desde minha adolescência faz questão de participar de minha vida, incentivando-me no caminho do conhecimento e da arte. Pelo primeiro livro com o qual me presenteou e por todas as outras histórias que ainda me ajuda a ler.

A todos os professores dos quais fui aluna durante o processo de graduação e de pós-graduação aos quais me submeti no Instituto de Letras da UFBA, especialmente àqueles que me orientaram a ler o mundo de forma mais ampla, humanitária e crítica. Inclusive à Dr^a Lígia Guimarães Telles, minha professora durante uma etapa que cumpri no “Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura”, e que se dispôs a ser minha orientadora na construção desta dissertação, tarefa que considero ter sido o maior desafio desta longa travessia, iniciada em 2012, quando ingressei nesta instituição pública de ensino.

Às professoras que formaram a banca avaliadora desta dissertação, Dr^a Antônia Torreão Herrera e Dr^a Maria Elisa Lemos Nunes da Silva, por terem, generosa e eticamente, valorizado o trabalho desenvolvido, propondo a abordagem de outros pontos de vista sobre a leitura das obras, exaltando a apresentação de considerações relevantes e apontando para aquelas que julgaram desnecessárias, colaborando, desta forma, com a melhor finalização deste texto e me incentivando a continuar a pesquisa à qual me dediquei com amor e que no dia 13 de fevereiro de 2019, felizmente, apresentei publicamente.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), que acreditou na proposta da minha pesquisa, na qual investiu financeiramente por vinte meses para que eu a pudesse concluir com maior empenho e tranquilidade.

Nossos inimigos dizem: A luta terminou.
Mas nós dizemos: Ela começou.

Nossos inimigos dizem: A verdade está liquidada.
Mas nós dizemos: Nós a sabemos ainda.

Nossos inimigos dizem: Mesmo que ainda se
conheça a verdade
Ela não pode mais ser divulgada.
Mas nós a divulgamos.

É a véspera da batalha.
É a preparação de nossos quadros.
É o estudo do plano de luta.
É o dia antes da queda
De nossos inimigos.

(Bertolt Brecht, 2016, p.7: “Nossos inimigos
dizem”)

DUARTE, Cátia Maria Lantyer. **Golpe civil-militar de 1964: *Cabra marcado para morrer* e *Onde andaré Dulce Veiga?*** na reconstrução da memória do trauma. 106 f. Il. 2019. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

RESUMO

A presente dissertação de mestrado toma por base o eixo narrativo coincidente entre o romance *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu, e o documentário cinematográfico *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, para apresentar uma proposta de leitura sobre o processo de ocorrência, reconhecimento e ressignificação do trauma (traumas psíquicos) consequente da repressão violenta praticada pelo Estado brasileiro contra cidadãos e grupos que se opuseram ao regime imposto por setores da elite, em sintonia com os interesses do imperialismo norte-americano. O método de trabalho escolhido para atingir tal objetivo foi a análise e interpretação das citadas representações literária e cinematográfica em diálogo com a pesquisa histórica acadêmica existente que trata da perseguição, da tortura, do assassinato e do desaparecimento de civis praticados pela ditadura militar no Brasil (1964-1985).

Palavras-chave: Anticomunismo e ditadura. Dulce Veiga. Elizabeth Teixeira. Cabra marcado pra morrer. Literatura e cinema. Ideologia e tortura.

DUARTE, Cátia Maria Lantyer. **Civil-military coup of 1964: *Cabra marcado para morrer* and *Onde andaré Dulce Veiga?*** in the reconstruction of the memory of the trauma. 106 f. yl. 2019. Dissertation (Master degree) - Institute of Letters Federal University of Bahia, Salvador, 2019.

ABSTRACT

This master's thesis is based on the coincident narrative axis between the novel *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), by Caio Fernando Abreu, and the documentary film *Cabra Marcado para Morrer* (1984), by Eduardo Coutinho, to present a reading proposal on the occurrence, recognition and resignification of (psychic) the trauma resulting from the violent repression performed by the Brazilian State against citizens and groups who opposed the regime imposed by sectors of the elites in tune with the interests of US imperialism. The chosen working method was the analysis and interpretation of the mentioned literary and cinematic representations in a dialogue with the existing academic historical research addressing persecution, torture, murder and other violent practices during the military dictatorship in Brazil (1964-1985).

Keywords: Anticommunism and Dictatorship. Dulce Veiga. Elizabeth Teixeira. Goat marked to die. Literature and cinema. Ideology and torture.

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
1.1	A ESCOLHA DAS OBRAS	12
1.2	DUAS OBRAS, DUAS NARRATIVAS, UMA SÍNTESE	13
1.3	<i>CABRA MARCADO PRA MORRER</i>	13
1.4	<i>ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?</i>	15
1.5	PONTO DE PARTIDA E BASE TEÓRICA	15
1.6	ETAPAS DA ORGANIZAÇÃO DA PESQUISA	18
2	ANTICOMUNISMO E VIOLÊNCIA AUTORIZADA	20
2.1	CENSURA PROVIDENCIAL E RESISTÊNCIA DA CULTURA	25
2.2	VERDADE E PODER	37
3	MEMÓRIA DA RESISTÊNCIA	44
3.1	CAIO FERNANDO ABREU E DULCE VEIGA, ENTRE 1964 E 1985	45
3.2	EDUARDO COUTINHO E ELIZABETH TEIXEIRA, ENTRE 1964 E 1985	51
3.3	OUTRAS HISTÓRIAS	56
3.3.1	Cinema	57
3.3.2	Literatura	62
4	ÉTICA, MEMÓRIA E RESSIGNIFICAÇÃO DO TRAUMA	66
4.1	O DESPERTAR DO TRAUMA NO ROMANCE DE ABREU	68
4.1.1	Culpa e ressignificação: o segundo beijo	75
4.1.2	Reencontro, silenciamento e recomeço	78
4.2	A IMAGEM DEFLAGRANDO A RESSIGNIFICAÇÃO NO DOCUMENTÁRIO	79
4.2.1	O momento da ruptura e o início da reconstrução	80
4.2.2	Comunismo forjado e contradito	84
4.2.3	Reencontro, culpa e reparação	89
4.2.4	Livros: poder, resistência e desconstrução	92
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
	REFERÊNCIAS	100

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A partir da análise e interpretação de obras literárias e cinematográficas que apresentam representações de processos de reconhecimento e ressignificação de traumas psíquicos sofridos por vítimas da ditadura, pretende-se estabelecer um diálogo com pesquisas acadêmicas sobre o tema, para dizer sobre estratégias articuladas e usadas por setores da elite brasileira que, comprometida com o processo de expansão do imperialismo norte-americano, assumiu – inconstitucionalmente – o governo do país, perseguiu, torturou e matou civis, sob a falsa justificativa de que a segurança nacional estava ameaçada pelo avanço de um insidioso e armado movimento comunista, cujo objetivo era implantar uma ditadura de esquerda no Brasil.

Esta dissertação é uma proposta de leitura sobre o desigual modo de enfrentamento ocorrido entre o Estado ditador e seus opositores ideológicos, e está alicerçada na análise do romance publicado em 1990, do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu, *Onde andaré Dulce Veiga?* – que em 1991 recebeu o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte – e do documentário fílmico do paulistano Eduardo Coutinho, *Cabra marcado para morrer* (1984), considerado pela ABRACINE (Associação Brasileira de Críticos de Cinema), em 2017, o melhor documentário nacional de todos os tempos¹.

1.1 A ESCOLHA DAS OBRAS

Movida pelo interesse em desenvolver uma pesquisa sobre o golpe civil-militar de 1964 pelo viés da produção cultural da época, reli o romance de Caio Fernando Abreu, enquanto cursava uma disciplina² do Curso de Letras Vernáculas, em 2014, no Instituto de Letras da UFBA. Mais tarde, em 2015, como aluna da disciplina “Literatura e Cinema no Brasil”, ao assistir o documentário *Cabra marcado para morrer*, imediatamente identifiquei o mesmo eixo narrativo sustentando as duas obras, e, então, passei a apresentar o diálogo que percebi entre o livro e o referido filme em ensaios que foram solicitados como método de avaliação pelo Professor Gustavo Silveira Ribeiro³. Por fim, em 2016, minha proposta para desenvolver uma pesquisa lastreada nestes objetos de estudo, foi aprovada no curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da UFBA, e, a partir de julho daquele ano, esta pesquisa começou a ser estruturada.

¹ Ver “Cabra marcado para morrer é eleito o melhor documentário de todos os tempos”. Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/2017/03/16/cabra-marcado-para-morrer-e-eleito-o-melhor-documentario-do-ci_a_21898362/

² Literatura contemporânea.

³ Atualmente docente da UFMG.

Deste modo, em vez de voltar-me para diálogos supostamente previsíveis entre literatura e adaptação, o que seria possível entre o romance de Abreu e o filme homônimo de Guilherme de Almeida Prado, lançado em 2007, optei por experimentar um desvio em relação a este percurso mais recorrente no âmbito das pesquisas acadêmicas, e investigar possíveis articulações entre obras, por esta perspectiva, estranhas uma à outra, porém, alicerçadas por uma história semelhante e atravessadas, na forma de narrar, por marcas que apontam para singularidades, como também para aproximações, considerando-se que inicialmente o cinema deu seus primeiros passos buscando apoio na literatura para contar histórias, a *poiésis*, e que, em contrapartida, a literatura também buscou no cinema novas formas para produzir suas tramas.

1.2 DUAS OBRAS, DUAS NARRATIVAS, UMA SÍNTESE

O romance e o documentário se desenvolvem em torno da história de um jornalista que decide procurar por uma mulher desaparecida há cerca de duas décadas, e desde que teve com este uma ligação profissional violentamente interrompida quando da deflagração do golpe civil-militar brasileiro. O processo de investigação e do reencontro dispara uma retomada memorialista da história do país e de sujeitos oprimidos e/ou aniquilados durante a ditadura. São narrativas circulares que iniciam pelo encontro entre a mulher e o jornalista, passam pela constatação do desaparecimento, pela investigação e busca, para, então, fecharem-se com o reencontro, o qual aponta para um outro processo, o da ressignificação da memória traumática do golpe.

1.3 CABRA MARCADO PARA MORRER

No documentário de Eduardo Coutinho, ele é o referido jornalista, mas também um jovem cineasta, quando, em 1962, na Paraíba, ao deparar-se com uma grande manifestação popular que protestava e pedia justiça pelo assassinato do líder da Liga Camponesa de Sapé, João Pedro Teixeira, executado a mando de um latifundiário, decidiu fazer um filme de ficção que representasse esta história de luta, vida e morte. Elizabeth Teixeira, a viúva de João Pedro, que assumiu a liderança do movimento camponês após o assassinato do companheiro, aceitou seu convite para auto representar-se no filme. Entretanto, dois anos depois, em primeiro de abril de 1964, um mês e meio após o início das filmagens, em decorrência de ter havido um cerco de policiais militares ao elenco do filme e à equipe de Coutinho – acusada de ser comunista em

trabalho de treinamento de camponeses para futuramente atuarem em um ataque contra o Estado –, todos abandonaram o local das gravações, o Engenho Galileia (PE). Esconderam-se durante a noite, em meio à vegetação, e dispersaram-se ao amanhecer. Alguns foram presos, outros conseguiram fugir, o que resultou na inviabilização do término do trabalho.

Dezessete anos depois, em 1981, Eduardo Coutinho voltou a procurar as pessoas que formaram o elenco, na intenção de completar o filme sob o formato de um documentário com depoimentos referentes à continuidade da luta da liga camponesa, bem como aqueles relatos que dissessem respeito às experiências particulares destas pessoas quando sob o regime político derivado do golpe civil-militar. Com este propósito, o jornalista buscou acionar a memória dos entrevistados a partir da apresentação de um arquivo: sete fotografias e algumas das cenas gravadas que puderam ser preservadas, apesar da truculenta abordagem policial. Elizabeth Teixeira, que esteve presa por oito meses, encontrava-se desaparecida, e encontrá-la passou a ser o foco principal do documentário.

O reencontro entre Eduardo Coutinho e Elizabeth Teixeira aconteceu em uma pequena cidade no Rio Grande do Norte onde esta trabalhava com a alfabetização de crianças e morava com apenas um de seus onze filhos. Nesta comunidade era conhecida como Marta Maria da Costa. A partir deste reencontro, seu verdadeiro nome e sua história foram revelados, e Elizabeth retomou a convivência com alguns dos filhos, voltando a morar na Paraíba, em uma casa que lhe foi oferecida pelo cineasta.

Figura 1 – Elizabeth Teixeira em 1964 e em 1981, respectivamente.



Dona Elisabeth Teixeira nas duas épocas de filmagens de CABRA MARCADO PARA MORRER (1984), de Eduardo Coutinho: cópia restaurada

Fonte: <http://blogs.diariodonordeste.com.br/blogdecinema/geral/cabra-marcado-para-morrer-encerra-a-mostra-cinema-e-direitos-humanos/>

1.4 ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?

Na ficção de Abreu, o jornalista é o protagonista do romance e, como Eduardo Coutinho, narrador da história. Um homem que vive entre as lembranças que guarda de Pedro⁴, seu namorado que sumiu, deixando-o provavelmente contaminado pelo vírus da AIDS, e a busca por Dulce Veiga, que havia desaparecido deixando para trás uma filha nos seus primeiros meses de vida, quando sua carreira como cantora estava em plena ascensão e depois de tê-lo recebido em seu apartamento para a finalização de uma entrevista.

Dulce Veiga era companheira de um militante político de esquerda, Saul, e já se encontrava melancólica quando passou a ser perseguida. Ambos foram presos pelos militares do DOPS – Departamento de Ordem Política e Social –, os quais descobriram o número de seu apartamento depois de uma ríspida abordagem feita ao jornalista quando este saía do prédio no qual o casal se encontrava. Márcia Velácio, filha da cantora, estava em companhia do casal quando a prisão ocorreu.

Cerca de vinte anos mais tarde, durante a investigação sobre o paradeiro de Dulce Veiga, o jornalista reencontra Márcia Velácio e Saul. Mentalmente desequilibrado em consequência das sessões de tortura, às quais, supostamente, fora submetido quando capturado pelos militares, Saul fornece algumas pistas sobre onde estaria vivendo sua ex-companheira, direcionando o jornalista até uma churrascaria localizada em uma pequena cidade na qual Dulce Veiga se apresentava regularmente como cantora. Lugar onde parece ter encontrado a “outra coisa” que sempre anunciou estar em busca, e onde permanece, mesmo depois do já referido reencontro.

1.5 PONTO DE PARTIDA E BASE TEÓRICA

Amedrontadas com a perseguição da qual foram vítimas, Elizabeth Teixeira e a personagem Dulce Veiga são encontradas vivendo na clandestinidade. Ambas haviam trocado seus nomes, abandonado suas famílias e só foram descobertas quase duas décadas após seus desaparecimentos, e pelos jornalistas que marcaram a mudança de direção de suas histórias: Eduardo Coutinho, no documentário fílmico, e o jornalista-narrador, no romance de Abreu.

Deste modo, foi a volta do narrador o elemento principal que sustentou a escrita desta dissertação como uma contranarrativa da versão oficial do Estado sobre suas ações frente aos opositores do regime militar. O reaparecimento de vítimas da ditadura, configura-se como uma

⁴ Nome, coincidentemente, igual ao segundo nome do marido de Elizabeth Teixeira.

insurgência, ao disponibilizar pontos de partida relevantes para a desconstrução do discurso histórico oficial.

Dir-se-á, portanto, sobre personagens e pessoas que figuram nas obras, não como guerrilheiros impiedosos, mas como vítimas do Estado, porque defensores de uma recém conquistada – apesar de vulnerável – democracia, que, no momento em que teve seu processo interrompido, vislumbrava se prolongar e prosperar no sentido de atender demandas sociais urgentes e necessárias para a promoção do bem comum⁵. Promessa que foi reiterada com mais determinação pelo então presidente João Goulart, com a divulgação da futura implantação das reformas de base, sinalizando para a concretização de alguns avanços nas questões compatíveis com a doutrina da soberania popular, mas, e principalmente, para a defesa da implantação da nunca alcançada reforma agrária⁶.

Esta dissertação parte do conhecimento de que o plano de execução de um golpe civil-militar sobre o governo de tendência progressista, em curso desde o segundo governo de Getúlio Vargas, foi otimizado pelo fortalecimento de um *ethos* anticomunista sustentado pela reverberação de uma notícia sobre algo que não estava acontecendo no Brasil, a presença de “inimigos internos”, terroristas que estariam cooptando e treinando pessoas para formá-las guerrilheiras, aptas para a luta armada cujo objetivo seria alcançar a implantação de uma ditadura de esquerda no país, estratégia vinculada ao movimento comunista soviético e que estaria sob o comando do Presidente João Goulart. Considera-se também que a referida estratégia golpista carregou a real intenção de, a partir da implantação da ditadura militar, executar, violenta e impunemente, o apagamento de forças políticas opostas à exploração do trabalho da classe operária e dos trabalhadores do campo, bem como à livre e inescrupulosa exploração das riquezas nacionais, naturais ou institucionais. Na esteira da execução deste plano, o Estado brasileiro fez inúmeras vítimas⁷.

⁵Segundo pesquisa empreendida pelo professor Daniel Aarão Reis Filho, “A situação dos oprimidos e explorados era aterradora: salários baixos, miséria, carestia, crise na habitação, na saúde, na educação, mortalidade infantil, fome.” (1990, p.38).

⁶No mês de janeiro de 1984, portanto já no penúltimo ano de vigência da ditadura brasileira, a luta pela reforma agrária organizara-se num movimento que passou a ser conhecido mundialmente, o MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra), atualmente presente em vinte e quatro estados brasileiros. Ver: “MST Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra”. Disponível em: <http://www.mst.org.br/quem-somos/>

⁷Executado o golpe, os movimentos de resistência ganharam o suporte de aliados experientes como o ex-capitão do Exército Carlos Lamarca, de Carlos Marighela que foi integrante do Partido Comunista Brasileiro e fundador da Aliança Libertadora Nacional, ou de Joaquim Câmara Ferreira, também membro da ALN, sucessor de Carlos Marighela e um dos articuladores e executores do sequestro do embaixador Charles Burke Eubrik. Houve, portanto, um curto movimento reativo e armado contra a ditadura, porém era evidente o descompasso entre os dois lados do confronto, o que impediu o sucesso da empreitada de grupos majoritariamente formados por mulheres e homens – na sua maioria jovens – inexperientes em confrontos desta natureza e, também, minimamente armados. Pessoas que, por um curto espaço de tempo certamente acreditaram na possibilidade de reverter o golpe sofrido e lutaram corajosamente, mas que sucumbiram física e/ou psicologicamente diante do poderio e da truculência

A base teórica desta dissertação é o ensaio “O que é o contemporâneo?”, de Giorgio Agamben (2009, p.57-73), – que me levou a pensar que para fazermos uma reflexão crítica sobre o passado histórico é preciso que não nos submetamos passivamente ao presente do qual fazemos parte. Elegi também o conceito de violência ética sobre o qual discorre a filósofa Judith Butler, no livro *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética* (2017), para desenvolver uma reflexão sobre a criação e imposição de regras de conduta e meios de punição como estratégia para aniquilar sujeitos insubordinados, membros de uma sociedade, na qual, a implantação do regime militar não seria aceita sem resistência. Em contrapartida o mesmo conceito foi usado para discorrer sobre a ética como aquilo que fez com que as arbitrariedades do governo ditador fossem combatidas e, por conseguinte, seu ocaso se concretizasse. Ademais, a manutenção do poder de dominação, a partir da criação de uma verdade, estrategicamente bem articulada e produtiva, será abordada com base em algumas considerações extraídas de *Microfísica do poder* (2013), texto de Michel Foucault.

Recorro, especialmente, às reflexões que resultaram da leitura destes textos para me colocar discursivamente diante do golpe civil-militar de 1964, bem como, para sustentar o valor das obras sobre as quais discorro, à medida que os discursos que estas carregam mantêm viva a memória da ditadura, impedindo, desta forma, que a história da violência militar exercida em nome do Estado, repouse, naturalmente, no seu tempo, mas, em vez disso, atravesse todos os obstáculos e tempos, envergando-nos para que olhemos para trás e para que sejamos afetados por aquilo que vemos, como o faz o anjo de Paul Klee, de 1920, mas tão contemporâneo, porque, mesmo que tenha que seguir em frente, reconhece o passado entre os cacos da história, seus pedaços dispersos em ruínas que se espalham pelo presente, o anjo dessacralizado do qual Walter Benjamin se apropria em sua *Tese nona*, no seu livro *O Anjo da história*, para dizer sobre um conceito político de história que rejeita a análise linear e o apagamento de tudo aquilo que o progresso atropelou:

Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que

militar, especialmente a partir da decretação do Ato Institucional nº5, que, segundo uma pesquisa feita pela Comissão Nacional da Verdade, durante somente três anos, a permissão dada aos agentes militares de executar sumariamente os opositores do regime deixou um saldo oficial de quatrocentos e cinquenta e três mortos e desaparecidos.

ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 2012, p.14)

1.6 ETAPAS DA ORGANIZAÇÃO DA PESQUISA

No capítulo inicial, cujo título é “Anticomunismo e violência autorizada”, discorro sobre a suposta origem do anticomunismo, bem como sobre sua criação voltada para articular formas de justificar o cometimento de atos de violência no sentido de combater todo movimento de cunho progressista. Apresento pesquisas acadêmicas que apontam para o momento quando os militares dos anos sessenta iniciaram sua articulação para dar o golpe no governo João Goulart.

Em seguida, em “Censura providencial e resistência da cultura”, discorro sobre a estratégia do governo de vigiar tudo aquilo que era produzido através das diversas linguagens artísticas, no intuito de deter a propagação de discursos que carregassem qualquer denúncia ou crítica negativa ao regime. Abordo, também, a perseguição e a prática autorizada da tortura como método usado para combater e até eliminar supostos opositores do golpe. Discorro sobre justificativas a partir das quais os censores da ditadura se colocaram contra a exibição do documentário de Coutinho, e como interferiram na construção de textos de autoria de Caio Fernando Abreu. Analiso e interpreto a forma como estas e outras obras foram produzidas, identificando a intertextualidade e o antagonismo presentes nas narrativas, bem como a desconstrução da versão oficial sobre o golpe, apresentada a partir da demonstração da fragilidade da articulação do próprio discurso do opressor.

Finalizo o capítulo em “Verdade e poder”, quando apresento versões apresentadas por obras de escritores militares sobre o golpe, a ditadura implantada e seu processo de distensão. Discorro sobre a parceria do governo ditador com a maioria dos jornais da época, argumentando, para sinalizar para um propósito comum a ambos: manter alimentada a falsa ideia do avanço do movimento comunista terrorista como ameaça à segurança nacional, motivando o fortalecimento e a permanência da parceria entre população e governo autoritário, no sentido de conseguir apoio para que este permanecesse a agir arbitrariamente, não só contra aqueles que se opunham ao regime, mas, de maneira insidiosa e velada, contra o atendimento das necessidades de grande parte da própria população que o apoiava.

No capítulo três, “Memória da resistência”, cujo objetivo é provocar uma reflexão a respeito do papel do intelectual quando diante de governos que atentam contra a dignidade humana, localizo a produção de Abreu e Coutinho neste espaço temporal, entre 1964 e 1985, para dizer de uma postura considerada, nesta dissertação, contemporânea, portanto, crítica

diante da obscuridade intelectual imposta pelo Estado – mas, não alcançada. Abordo também a intertextualidade que permeou a construção ficcional da personagem Dulce Veiga. Noutro sentido, delinheio o percurso experienciado por Elizabeth Teixeira para sobreviver à perseguição, abordando, paralelamente, a história de outras mulheres que exerceram a resistência à ditadura de outra maneira, apostando na luta armada para vencer o militarismo brasileiro e, desta maneira, apesar de terem conquistado muitas vitórias, na sua maioria, acabaram sucumbindo de maneira trágica diante do aparelho repressor.

A fim de discorrer sobre a ditadura brasileira extrapolando as possibilidades que o romance de Abreu e o documentário de Coutinho colocam em movimento, finalizo esta etapa apresentando perspectivas representadas em outras narrativas literárias e cinematográficas, no que concerne à dinâmica do regime ditador frente às forças de resistência democrática que se formaram no Brasil pós-golpe, e sobre como a relação cidade/sujeito passou a refletir o caos sócio-político implantado, e agravado no decorrer dos vinte e um anos de repressão. Desta forma considero ter ampliado o alcance sobre o tema, apontando, inclusive, para a ocorrência de confronto armado, porém, em momento posterior à deflagração do golpe, e não anteriormente a este, como propagou o discurso dominante.

No último capítulo, “Ética, memória e ressignificação do trauma”, analiso a forma como Abreu desenvolveu o processo de elaboração da escrita da trama, bem como Coutinho organizou o material fílmico compilado durante e após o período da ditadura brasileira, para dizerem, ambos, sobre a descoberta e ressignificação de traumas adquiridos por determinados sujeitos históricos durante a vigência do regime militar brasileiro.

Encerro com algumas considerações sobre o processo de produção deste texto dissertativo, no que se refere ao alcance dos objetivos que motivaram esta produção textual e sobre perspectivas que tenho a respeito da continuidade das pesquisas acadêmicas no sentido de manter presentes na memória nacional, os crimes cometidos pelo Estado, entre 1964 e 1985.

2 ANTICOMUNISMO E VIOLÊNCIA AUTORIZADA

Deixar-se ver como um livre produtor de ideias ou, simplesmente, como alguém cujo olhar social humanista pudesse problematizar o forjado formato político do Brasil, foi algo que tremulou entre o desconfortável e o extremamente perigoso durante o longo período em que governos indisfarçavelmente repressores estiveram vigorando neste país, quando um dos lemas rigorosamente propagandeado – “Brasil, ame-o ou deixe-o” – reforçou profundamente uma velha e radical regra-clichê popular: os incomodados que se mudem!

O referido lema, criado quando do governo Médici, era uma forma de ultimato que significava desde um brutal assalto à cidadania, até uma sentença de morte, à medida que apontava para a rejeição daqueles, indivíduos ou grupos identitários, que almejavam impedir o ilícito avanço do poder da elite dominante. Porém, considera-se neste texto, esta estratégia de combate já vinha sendo articulada há muito tempo.

Salienta-se que com a renúncia de Jânio Quadros, em 1961, o candidato representante da esquerda brasileira, João Goulart, do Partido Trabalhista Brasileiro, assumiu a presidência do Brasil. Jango – como ficou conhecido popularmente – inicialmente governou o país subordinado ao parlamento e, posteriormente, a partir de janeiro de 1963, pelo presidencialismo, o que agravou a crise institucional já instalada entre setores conservadores civis e militares, representados no Congresso, principalmente, pela União Democrática Nacional, de Carlos Lacerda, e aqueles, políticos de esquerda, sindicalistas representantes do operariado urbano, líderes de ligas camponesas e estudantes organizados, que acreditavam que, com o apoio popular, o presidente teria condições de modificar as estruturas econômico-sociais que formavam uma barreira de retenção do atendimento de seus direitos.

De um lado, portanto, nos anos que antecederam o golpe, de acordo com Daniel Aarão Reis Filho (1990, p.21-23), estava cada vez mais fortemente sinalizado o crescimento do desenvolvimento do capitalismo no país, do outro, as consequências de sua aplicação imediata em um país subdesenvolvido. Em se tratando da situação no campo, com a chegada da tecnologia veio a desvalorização da mão-de-obra manual dedicada à agricultura, o êxodo rural, o inchaço urbano consequente e a favelização da cidade, o que gerou o aumento do desemprego e da violência. Deste modo, agravava-se a situação do trabalhador do campo, descapitalizado e já vítima da exploração dos grandes latifundiários. Na contrapartida, crescia o desenvolvimento da agroindústria, o mercado de agrotóxicos, o crédito rural oferecido a estes, e não àqueles, e tantas outras possibilidades de obtenção de lucro mais rápido em troca do atendimento de

interesses que, nesta dinâmica, extrapolava o âmbito da produção agrícola e, cujos danos, ultrapassavam os limites da zona rural brasileira.

Evidenciava-se a necessidade de serem tomadas providências urgentes para conter o avanço do caos sócio-político que se desenvolvia no Brasil, como também acentuavam-se as diferenças de entendimentos e interesses relacionados a como e sob que aspectos isto poderia ser efetivamente realizado (FILHO, 1990, p.22). Neste cenário, antes que João Goulart pudesse vir a ser eleito no pleito previsto para 1965, a deflagração do golpe foi concretizada pelos militares, em aliança com aqueles interessados em que o suposto desenvolvimento econômico continuasse seguindo em frente, contando com a parceira com os Estados Unidos em troca da facilitação de investimentos no país, viabilizando o maior alcance do movimento imperialista, desconsiderando os direitos e garantias constitucionais dos cidadãos e trabalhadores brasileiros.

A relação direta da urgência na deflagração do golpe com a possibilidade da manutenção das forças esquerdistas no poder, também está sinalizada em uma entrevista concedida em maio de 2018 à “Revista Carta Capital”, na qual, de acordo com dados apresentados⁸ por uma pesquisa realizada pelo IBOPE às vésperas do golpe, porém, não divulgada publicamente, o historiador da PUC paulista, Luiz Antonio Dias, constatou que, apesar dos órgãos da imprensa terem criado e veiculado uma imagem de impopularidade do presidente, na hipótese de João Goulart realmente poder ser eleito a um novo mandato⁹ pelo voto popular, venceria em todas as capitais nas quais a pesquisa foi feita.

Todavia, segundo o professor da Universidade Federal de São Carlos, João Roberto Martins Filho (2009, p.181), os militares brasileiros que planejaram o golpe de 64, já o faziam através de conferências ministradas no Brasil desde 1959¹⁰, e alicerçadas na doutrina francesa da *guerre révolutionnaire*, cuja prática, o anticomunismo militar típico da guerra fria, já havia sido usada contra a Força Libertadora Nacional da Argélia, nos anos 50. Segundo o docente, em 1957 a referida doutrina havia sido apresentada por quatro militares franceses na Escola Superior de Guerra, em Buenos Aires.

Em 1962, o “Primeiro Curso de Guerra Contrarrevolucionária” oferecido em 1961, em Buenos Aires, foi também ministrado no Brasil, na Escola de Estado-Maior do Exército, quando noventa oficiais passaram a discorrer sobre a urgência e a forma mais eficiente de, de

⁸ Ver: “A história nunca se repete, mas há semelhanças entre 1964 e 2016”. Disponível em: Fonte: <https://www.cartacapital.com.br/revista/1002/a-historia-nunca-se-repete-mas-ha-semelhanças-entre-1964-e-2016>

⁹ Já que este estava no cargo como vice de Jânio Quadros e, portanto, segundo consta na matéria veiculada na revista mencionada, lançou-se a dúvida em relação à regra vetar aquilo que poderia ser considerado uma reeleição.

¹⁰ Ano da vitória da Revolução Cubana, que tirou do poder o ditador Fulgêncio Batista, apoiado pelos norte-americanos para executar o golpe.

acordo com João Roberto Martins Filho, combater o comunismo: a criação de um *ethos* anticomunista na sociedade brasileira. (FILHO, 2009, p.180-182).

Ainda de acordo com Martins Filho, considerando-se que, para a doutrina francesa, o elemento-alvo da estratégia do inimigo subversivo era a população do lugar, o qual almejava-se conquistar, e que as Forças Armadas, sozinhas, não estariam preparadas para localizar este discreto opositor, que começa atuando no campo das ideias e com apoio externo, fazia-se necessária a união entre militarismo e política. Neste sentido, “[...] no final da década de 50, um setor ponderável da oficialidade passou a se inspirar no ideário francês, cujo desenlace natural seria, ou um governo civil que incorporasse as visões das Forças Armadas, ou um golpe militar. [...]”. (FILHO, 2009, p.185-186). Na impossibilidade de comungar o autoritarismo militar com o sistema de governo vigente, o golpe foi a alternativa viável no Brasil. Ou, pelas palavras que o autor usa para interpretar a doutrina, se “[...] a sociedade democrática era incapaz de fornecer ao Exército o apoio necessário, então era necessário mudar a sociedade, não o Exército.” (FILHO, 2009, p.182).

Por outro lado, Mario Rapoport e Rubén Laufer, autores do artigo “Os Estados Unidos diante do Brasil e da Argentina: os golpes militares da década de 1960”, nem sequer mencionam no seu texto a suposta influência da doutrina francesa defendida por Martins Filho, que, inclusive, reconhece estar na contramão do pensamento dominante.

Para Rapoport e Laufer, o combate ao comunismo foi baseado em uma ideia pensada de acordo com interesses políticos e econômicos, locais e mundiais, dos Estados Unidos: derrotar a URSS¹¹ e alicerçar mundialmente o neoliberalismo, a partir de áreas politicamente vulneráveis e, ao mesmo tempo, lucrativas, como o Brasil. Cumplicidade esta, que foi exposta discursivamente por aqueles que estiveram envolvidos no plano estratégico, como interesses comuns entre representantes militares do Brasil – um país subdesenvolvido que não tinha capital para bancar o plano sozinho – e a grande potência¹², o que está explícito no fragmento textual extraído do citado artigo, uma referência a uma análise alicerçada em trechos de um memorando da CIA, registrado em 1964:

No Brasil, onde a inteligência e a diplomacia norte-americana classificavam o presidente Goulart como um homem afim ao comunismo, o golpe de estado cívico-militar que o derrubou em abril de 1964 foi interpretado como "um sério retrocesso para os interesses soviéticos" por fontes da diplomacia americana, que em seguida

¹¹ Uma questão, portanto, voltada para o interesse dos Estados Unidos em dominar o mundo econômica, política e militarmente, o que significava vencer a URSS e, para alcançar tal objetivo, conquistar aliados, aumentando sua área de influência durante a Guerra Fria.

¹² Ver “Os Estados Unidos diante do Brasil e da Argentina: os golpes militares da década de 1960”. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-73292000000100004&script=sci_arttext.

saudou a "liderança responsável" do novo presidente, Castelo Branco [conforme Memorando da CIA, 29/7/64]. Documentos desses dias permitem ver claramente que a quartelada não só desfrutou da simpatia oficial de Washington, mas também de um planejado apoio material com armamentos e até mesmo com uma "força de tarefas" que, já em fins de março, navegava rumo ao Atlântico Sul. (Laufer; Rapoport, 2000, p.91)

Todavia, sabe-se que, para pensar a derrota da esquerda no Brasil dos anos 60, faz-se necessário relativizar muitos outros pontos de descompasso entre esta e a direita brasileira. A contar o número de membros do partido comunista que alcançou um lugar de liderança em meio às ligas camponesas, organizações sindicais, entidades públicas federais, estaduais e municipais, e no Congresso Nacional¹³, que, não obstante, não conseguiu alcançar a mudança política almejada, percebe-se que houve entre estes, que almejaram mudar a forma de governar o país, e aqueles que, destituíram o regime político vigente, outros distanciamentos cruciais, desde a diferença de força de coalisão interna, entre os que comungavam da mesma ideologia, até o grau de vulnerabilidade das estratégias articuladas em comunhão com aliados externos.

Uma das vias de pensamento para que se reflita sobre esta suposta dispersão das forças de esquerda, pode ser, em se tratando do partido comunista, a forte perseguição que sofreu desde sua fundação, baseada na acusação de haver entre seus membros, uma perigosa conspiração contra o Estado, o que gerou uma desconfiança perante o grande público em torno de suas propostas, mas, sobretudo, a cisão de uma suposta unidade estratégica de fortalecimento do partido. O Partido Comunista do Brasil (PCB) fundado em 1922, e que foi considerado ilegal durante a ditadura de 1964, o foi imediatamente à sua fundação, a qual coincidiu com o último ano de mandato do 11º presidente da República, o paraibano Epitácio Pessoa. Em 1927 o partido gozou de curto período de legalidade, bem como entre 1945 e 1947, quando cassado novamente e inconstitucionalmente pelo Tribunal Superior Eleitoral, no governo do General Eurico Gaspar Dutra e, finalmente, reitera-se, durante a ditadura, só alcançando novamente a legalidade em 1985.¹⁴ Ademais, e na esteira desta mazela política, a associação do nome de João Goulart – estigma que herdou de Getúlio Vargas – à atuação de um violento movimento comunista no Brasil, em alguma medida desestabilizou a esquerda e colaborou para gerar o desencontro quando do momento de reação ao plano militar em curso.

Por este viés, e sem deixar de levar também em conta a relevância do sinal de perigo que foi dado ao mundo capitalista a partir da vitória da Revolução Cubana¹⁵ sobre o governo

¹³ E que, com o Ato Institucional número 1, foram formalmente interditados, imediatamente depois da tomada ilegal do poder.

¹⁴ Ver “A cassação do PC do B e dos mandatos comunistas”. Disponível em: http://www.vermelho.org.br/coluna.php?id_coluna_texto=1267&id_coluna=10.

¹⁵ Ver “50 anos do golpe militar (parte I)”. Disponível em: <http://otrabalho.org.br/50-anos-do-golpe-militar-1/>

ditador de Fulgêncio Batista, em 1959 – uma vitória do movimento comunista realmente alicerçada na luta armada –, o propósito que efetivamente lastreia a apresentação dessas considerações é mostrar o crescente teor de incivilidade que foi agregado¹⁶ à questão do combate ao fortalecimento de forças políticas de esquerda no país. Primeiramente, com a adoção da doutrina francesa da guerra revolucionária, que propunha o uso da tortura contra inimigos comunistas, sob o suposto pretexto de que, estes, também sustentavam uma insidiosa estratégia com base na cooptação da população a partir de técnicas psicológicas de persuasão. Mais adiante, em 1960, com o acirramento da Guerra Fria, que dividiu o mundo em dois grandes blocos, e a consolidação da parceria Brasil/Estados Unidos, na oposição à interferência de ideias comunistas soviéticas, em questões que dissessem respeito aos diversos problemas sociais brasileiros, o que, supunha-se, representaria uma ameaça de uma futura tomada do poder, principalmente porque a vitória dos comunistas na Revolução Cubana incentivou movimentos anti-imperialistas e fez com que os EUA, juntamente com seus parceiros no movimento voltado para a implantação do neoliberalismo no Brasil – militares, empresários, banqueiros, a grande imprensa, industriais, donos de terra e políticos da direita brasileira –, combatessem os movimentos sindicais com mais rigor, na sua maioria liderados pelo PCB. E, finalmente, com a deflagração do golpe civil-militar em primeiro de abril de 1964, a partir de onde revigorou-se a Lei de Segurança Nacional¹⁷, promulgada em 1935, e de onde emergiu o AI5, por onde escoaram autorizadamente as mais desumanas ações contra os movimentos de esquerda no Brasil, representados principalmente pela UNE (União Nacional dos Estudantes), pelas ligas camponesas e pelo CGT (Comando Geral dos Trabalhadores).

Argumentar, através da pesquisa acadêmica, sobre como o Estado buscou obstruir a recepção dos brasileiros à ideologia comunista, mas, principalmente, o avanço do pensamento progressista, e o conseqüente fortalecimento da democracia, é algo que, nesta dissertação, funciona como eixo em torno do qual sua escrita gravita, à medida que figuram como vítimas de uma inescrupulosa perseguição ancorada no combate ao movimento comunista, tanto os principais personagens de *Onde andaré Dulce Veiga?*, uma cantora e um militante político

¹⁶O Partido Comunista Brasileiro, fundado em 1922, já foi imediatamente banido do âmbito partidário, tendo, desde então, experienciado raros momentos de atuação política legal. Em 1946, quando gozava de um destes curtos períodos de legalidade, mostrou sua força ao eleger catorze deputados e o senador Luís Carlos Prestes, preocupando os setores conservadores, que acirraram a perseguição. Durante o período ditatorial foi inconstitucionalmente cassado pelo Tribunal Superior Eleitoral, sob o governo do General Eurico Gaspar Dutra. Ver: “A cassação do PC do B e dos mandatos comunistas”. Disponível em: http://www.vermelho.org.br/coluna.php?id_coluna_texto=1267&id_coluna=10

¹⁷Promulgada em 1935, durante o governo Vargas, como forma de combater a criação da ANL (Aliança Nacional Libertadora), por Luís Carlos Prestes, que defendia a implantação da reforma agrária e o combate ao fascismo.

comum, como também os camponeses integrantes da Liga Camponesa de Sapé, além de Elizabeth Teixeira, substituta do marido na liderança da referida liga – que, à época era a maior do nordeste –, e do jornalista e cineasta, Eduardo Coutinho.

2.1 CENSURA PROVIDENCIAL E RESISTÊNCIA DA CULTURA

Segundo a historiadora Janaina de Almeida Teles, ainda não é possível concluir o inventário dos crimes e de outros arbítrios consequentes do abuso do poder cometidos quando da ditadura brasileira, visto que a Lei da Anistia, de 1979, permanece dificultando o trabalho de constituição da memória do país. No entanto, alguns levantamentos, sempre parciais diante da permanência do já referido esquema, dão a ideia daquilo ao que foi submetida a fatia da população rotulada como inimiga do governo imposto:

[...] cerca de 50 mil pessoas foram presas somente nos primeiros meses de ditadura; milhares de presos políticos foram submetidos a torturas; há pelo menos 426 mortos e desaparecidos políticos; 7.367 pessoas acusadas e 10.034 afetadas na fase de inquérito, em 707 processos na Justiça Militar por crimes contra a segurança nacional; houve quatro condenações à pena de morte; 130 banidos; 4.862 cassados; 6.592 militares atingidos; milhares de exilados; e centenas de camponeses assassinados. [...] 388 mortos e desaparecidos políticos no país. A soma totaliza 426 nomes, incluindo-se os mortos e desaparecidos no exterior e os que morreram em decorrência de sequelas de tortura ou de acidentes. [...] (TELES, 2009, p.152)

A estratégia direcionada para inviabilizar a propagação de todo discurso que pudesse contribuir para revelar a barbárie e o desmonte do Estado e das políticas sociais, – atentado à democracia que, enquanto durou a ditadura, ocorria paralelamente ao discurso oficial produtor da ideia da construção de um Brasil para os brasileiros – foi posta em ação desde os primeiros dias em que o país foi solapado pelo regime ditador, quando imediatamente foram criados ou reformulados¹⁸ decretos e departamentos de censura à livre expressão.

Foi neste cenário ameaçador, no qual foi autorizada a prática de um rigoroso movimento anti-intelectual, que as duas¹⁹ obras objetos deste estudo foram produzidas, e é justamente por esta insubmissão às regras do seu tempo e pelo enfrentamento ético a que estes autores se

¹⁸ Criou-se o Departamento de Censura de Diversões Públicas, subordinado ao Departamento de Polícia Federal do Ministério da Justiça, que atuou até 1988 na censura à livre expressão, um desmembramento do Serviço de Censura de Diversões Públicas, que regulamentou a censura a obras fílmicas e a outras produções e/ou atividades consideradas diversões públicas.

No que se refere à formalização da censura a revistas e livros, esta se deu com o Decreto-Lei nº 1.077/70 de janeiro de 1970, assinado pelo então presidente Emílio Garrastazu Médici, alicerçado na justificativa da preservação da moral e dos bons costumes dos cidadãos. Ver: “Decreto Lei nº 1077 de 26 de janeiro de 1970”. Disponível em: <http://legis.senado.gov.br/legislacao/DetalhaSigen.action?id=524777>

¹⁹ Apesar do romance de Abreu ter sido publicado em 1990, sua escrita atravessou o período da ditadura.

dispuseram, que identifica-se a presença da contemporaneidade atrelada ao ato de escrever – literária ou cinematograficamente – transgredindo. Uma postura paradoxal, portanto, já que vai contra o senso comum e nega a concordância com seu próprio tempo ao problematizar a narrativa oficial, pela interpelação à história, a partir da quebra de sua suposta linearidade. Trata-se de fazer uso da linguagem no sentido de desarraigar o que a linguagem outrora plantou, ou, nas palavras de Richard Poirier, crítico americano citado por Eduard Said em seu texto “A esfera do humanismo” (SAID, 2007, p.30-49), para dizer sobre um humanismo democrático e transgressor:

[...] a linguagem é também o lugar em que podemos registrar com mais eficácia o nosso desacordo com o nosso destino por meio de nossos tropos, trocadilhos, ecos paródicos, deixando as energias vernáculas agirem contra terminologias reverenciadas [...]. A linguagem é o único meio de contornar a obstrução da linguagem. (POIRIER, apud SAID, 2007, p.49)

Por este viés, o conceito de contemporaneidade acolhido para alcançar a finalidade deste trabalho foi o do intempestivo e o do sujeito cético em relação ao seu tempo, ambos equivalentes e apresentados em um seminário proferido pelo filósofo Giorgio Agamben, para alunos de arte e moda – “O que é o contemporâneo?” (AGAMBEN, 2009, p.55-73) – numa análise e interpretação do olhar de Friedrich Nietzsche em “Considerações intempestivas” (1874) que, segundo Agamben, com apenas trinta anos, quer “acertar as contas com o seu tempo, tomar posição em relação ao presente [...]” (AGAMBEN, 2009, p.58). Bem como do olhar do poeta russo Osip Mandelstam em “O século”, poesia de 1923, a partir da qual Agamben propõe a segunda definição de contemporaneidade: questionar aquilo que se mostra insondável, ou, por suas palavras: “[...] manter fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber, não as luzes, mas o escuro.”(AGAMBEN, 2009, p. 62). Por este viés, ser contemporâneo é uma escolha da qual não se abstém o sujeito que é ético, este indivíduo que se dispõe a suturar as vértebras quebradas do século e, do mesmo modo, a ser sua fratura:

Para liberar o século em cadeias
 Para dar início ao novo mundo
 É preciso com a flauta reunir
 Os joelhos nodosos dos dias.
 (MANDELSTAM Apud AGAMBEN, 2009, p. 61)

Jaime Ginzburg, professor de literatura da Universidade de São Paulo e autor do texto *A ditadura militar e a literatura brasileira: tragicidade, sinistro e impasse* (2009), parece crer que este seja mesmo um dos papéis desempenhados pelo escritor. Ginzburg considera que,

através da arte, seja possível atravessar a escuridão que pretende encobrir o passado, fazendo fluir a história:

Em um país em que as heranças conservadoras são monumentais, e as dificuldades para esclarecer o passado são consolidadas e reforçadas, o papel de escritores, cineastas, músicos, artistas plásticos, atores e dançarinos pode corresponder a uma necessidade histórica. Enquanto instituições e arquivos ainda encerram mistérios fundamentais sobre o passado recente, o pensamento criativo pode procurar modos de mediar o contato da sociedade consigo mesma, trazendo consciência responsável a respeito do que ocorreu. (GINZBURG, 2009, p.557)

Juntamente com os títulos de suas produções e os respectivos pareceres da censura, muitos nomes de cineastas que assumiram este lugar de resistência estão publicados em um catálogo virtual organizado pelo grupo de pesquisadores do projeto “Memória da censura no cinema brasileiro 1964 - 1988”²⁰, liderado pela Dr^a Leonor Souza Pinto. Dentre as produções censuradas está o documentário de Eduardo Coutinho, produzido inicialmente durante o governo de João Goulart, mas, principalmente, durante o governo ditatorial, com parte dos recursos oriundos, em ambos os períodos, do Ministério da Educação e Cultura (SCOREL, *in* COUTINHO, 2013, p. 484-485).

Cabra marcado para morrer teve problemas relacionados à faixa etária considerada adequada pelo órgão. Primeiramente, sob a justificativa de que os que ainda não tinham alcançado a maioria poderiam ser facilmente influenciados pelos registros de violência apresentados, foi liberado somente para maiores de dezoito anos. Quando do pedido de sua produtora para que a faixa etária fosse reduzida para os dezesseis anos, o documentário – que, segundo consta no parecer, teve sua primeira fase de produção interrompida por “motivos políticos” – também foi considerado propagador do comunismo, ou, transcrevendo as palavras usadas pelo censor no parecer nº 2188/85²¹, de 20 de março de 1985: “propagador da doutrina que apregoa a revolta para alcançar seus objetivos”.

O documentário apresenta notícias divulgadas nos jornais da época em que João Pedro foi assassinado, e apontam para a equipe de Coutinho como composta por perigosos comunistas que aliciavam os camponeses – o que foi contradito de diversas formas na narrativa fílmica²² –, no entanto, não se confirma a presença de nenhum tipo de associação entre camponeses e equipe de filmagem voltada para o cometimento de algum ato conjunto de ataque ao que quer

²⁰ Ver: “Memória da censura no cinema brasileiro: 1964-1988”. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/>

²¹ Ver detalhe do arquivo: “Memória da censura no cinema brasileiro: 1964-1988”. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?0060043C01101>

²² Este processo entre discursos contraditórios será abordado no subitem 4.2.2, “Comunismo forjado e contradito”.

que seja. A violência exposta pelo documentário é aquela exercida pelos militares sobre os camponeses.

As imagens iniciais mostram cenas do protesto popular realizado após o assassinato de João Pedro, em 1962, intercaladas com recortes de jornais que relatam o fato: “Líder camponês morto numa emboscada com três tiros de fuzil”. Mais adiante, aos 48 minutos e 42 segundos, fotografias do corpo de João Pedro são exibidas enquanto sua esposa narra, em 1981, o momento quando foi informada sobre o extermínio de seu companheiro: “[...] segui pra cidade [...]. Fui até lá, no necrotério, onde ele se encontrava morto. Todo esstraçalhado de bala. Era uma coisa bárbara! [...]”.

Figura 2 – Imagens projetadas individualmente no filme *Cabra marcado para morrer* e montadas em sequência, neste trabalho, para dizer sobre o processo de rememoração de Elizabeth Teixeira em relação ao assassinato impune do marido. A primeira imagem, à esquerda, é Elizabeth Teixeira em 1981, quando da referida narração. As imagens seguintes são de recortes do jornal, no qual consta a imagem do corpo de João Pedro e as matérias com os rostos dos seus assassinos.



Fonte: *Cabra marcado pra morrer*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=noA1ex2HPRo>

Findado o depoimento da viúva, a imagem de Coutinho aparece no filme e, em diálogo e se solidarizando com o ponto de vista de Elizabeth, o jornalista pergunta: “E eles nunca foram punidos, os criminosos, né?”. Elizabeth responde: “Nunca!”. A voz *off* do narrador prossegue e valida a fala de Elizabeth, dizendo que os assassinos de João Pedro foram dois militares e um vaqueiro que prestava serviço a um grande latifundiário e suplente de deputado estadual, o qual ficou livre do processo que o acusava de mandante do crime, após tomar posse de uma cadeira na Assembleia Legislativa, para o que contou com a renúncia planejada de quatro suplentes e de um deputado.

Ratifica-se, deste modo, que não há nenhuma representação de violência que parta do movimento camponês, para que os censores hajam reclamado. Infere-se, portanto, que o que provocou a censura foi a forma como a temática foi desenvolvida, ou, melhor dizendo, o ponto de vista privilegiado por Coutinho na condução da construção de sua narrativa, o da experiência da violência vivida pelos trabalhadores rurais naquele enfrentamento desigual com os homens e as normas do Exército.

Desigualdade confirmada por um relatório apresentado em 26 de setembro de 2012 pela Secretaria dos Direitos Humanos à Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (CEMDP²³), que apurou a morte por assassinato de mil cento e noventa e seis trabalhadores do campo e de advogados que lhes defendiam. “O estudo elenca casos entre 1961 e 1985: quatro casos ocorreram antes do golpe, 756 durante o regime militar (432 após 1979) e 436 após março de 1985, durante o primeiro governo civil pós-golpe. A maioria das mortes ocorreu no Pará, Maranhão, Bahia, Pernambuco e Mato Grosso.”²⁴ Antes deste estudo, apenas vinte e nove assassinatos de camponeses pelo Estado eram reconhecidos pelo CEMDP.

Ademais, é relevante considerar que a acusação de que o conteúdo do filme acirraría os desentendimentos entre camponeses e proprietários de terra, e que, bem manipulado, “[...] poderá se tornar um bom propagador da doutrina que apregoa a revolta para alcançar seus objetivos.”²⁵, é parte de uma estratégia criada pelo discurso “bem propagado” daqueles que articularam o golpe, e cujo objetivo era sustentar uma imagem abominável do comunismo.

A escolha desta forma de narrar põe em cena versões contrárias sobre a relação entre aqueles camponeses, a equipe do filme e os representantes do novo e imposto governo. Esta dinâmica, usada na produção de *Cabra marcado para morrer*, não segue uma sequência causal, cronológica, linear e, por este viés, presumível. Por este motivo é preciso atentar para identificar as marcas de quebra do discurso do dominador, espalhadas por toda a narrativa, estimulando desvios semânticos, seja pelo reforço do discurso oral, e/ou, seja pela ressignificação provocada pelo processo da montagem das imagens.²⁶

Ao discorrer sobre a elaboração do discurso ideológico na cinematografia e ao abordar o pensamento do cineasta soviético Serguei Eisenstein, sobre a presença do princípio Maiakovski no seu projeto cinematográfico – “sem forma revolucionária não há arte revolucionária” (XAVIER, 2014, p.130) –, no ensaio “O cinema-discurso e a desconstrução”, o crítico de cinema Ismail Xavier diz sobre esta forma de narrar, denominada por Eisenstein de

²³ Criada pela Lei nº 9.140 de 4 de dezembro de 1995 que “Reconhece como mortas pessoas desaparecidas em razão de participação ou acusação de participação em atividades políticas, no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979, e dá outras providências.” Ver: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1995/lei-9140-4-dezembro-1995-348760-norma-pl.html>

²⁴ Ver: “1.196 camponeses assassinados pelo regime militar”. Disponível em: <http://anovademocracia.com.br/no-98/4333-1196-camponeses-assassinados-pelo-regime-militar>

²⁵ Ver o parecer da censura, em: “Memória da censura no cinema brasileiro: 1964-1988”. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?0060043C01101>

²⁶ Este estilo cinematográfico, será melhor abordado no subitem do último capítulo desta dissertação, “Comunismo forjado e contradito”, quando dir-se-á, por exemplo, sobre o atravessamento de uma narração *off* que refuta a informação de uma matéria veiculada no jornal, em 1964, na qual uma imagem do material fílmico apreendido pelos policiais, é exposta simultaneamente ao texto jornalístico que a acompanha, relatando a apreensão de armas usadas para a execução de combates especiais

montagem figurativa, composta por uma justaposição de planos que foge da representação objetiva da realidade, exatamente a partir da imagem criada pela montagem e que, entende Xavier, é um artifício “[...] que interrompe o fluxo de acontecimentos e marca a intervenção do sujeito do discurso através da inserção de planos que destroem a continuidade do espaço diegético, que se transforma em parte integrante da exposição de uma ideia.” (XAVIER, 2014, p.130), o que extrapola o nível denotativo na linguagem em questão.

Considerando-se que o cinema apropriou-se de formas de narrar literárias e criou sua própria linguagem, ao contrariar a informação da imprensa, no filme de Coutinho, o narrador marca o confronto entre linguagens apontado por Walter Benjamin no ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”, no qual este, ao discorrer sobre a diferença entre informação e narração literária, diz que esta não está refém da comprovação dos fatos, mas interessa-se “[...] com a maneira de sua inserção no fluxo insondável das coisas.” (BENJAMIN, 2012, p.226). A fala que narra os acontecimentos enquanto os recortes de jornais são projetados, estimula uma reflexão sobre o poder da notícia jornalística no que se refere à veiculação de falsos conteúdos.

Dentro deste cenário antidemocrático de manipulação da informação – o que, na contemporaneidade, conhece-se como *fake news* – vinculado à necessidade de manutenção de um *ethos* favorável ao governo “protetor/arbitrário”, *O Ovo Apunhalado*, livro de Caio Fernando Abreu, escrito entre 1969 e 1973, também se arrastou entre os pareceres da censura prévia, até ser publicado, em 1975, com algumas supressões e depois de ter recebido menção honrosa do “Prêmio Nacional de Ficção”.

Abreu (1992, p.10-11) diz que os trechos suprimidos foram considerados fortes pela instituição cultural que o co-editou²⁷. “Foram também eliminados três textos imorais, [...]”. Ademais, o autor declara que “[...] este Ovo talvez sirva ainda como depoimento sobre o que se passava no fundo dos pobres corações e mentes daquele tempo [tempos de perseguição, tortura e assassinato de civis]. Amargo, às vezes violento, embora cheio de fé [...]”.

“Uma veste provavelmente azul”, um dos contos de *O Ovo Apunhalado*, diz sobre a presença constante da opressão sobre a sociedade daquele tempo. Numa suposta alusão às fardas da polícia militar, Abreu ficcionaliza a história do poder que elas carregam, bem como a história de minorias – desconsideradas como gente, reificadas –, gerações de homenzinhos que trabalham somente para sustentar o *status quo* de um *outro*, e morrer indefesa e pelo Estado opressor:

²⁷ O Instituto Estadual do Livro – IEL.

Eu estava ali sem nenhum plano imediato quando vi os dois homenzinhos verdes correndo sobre o tapete. Um deles retirou do bolso um minúsculo lenço e passou-o na testa. Pensei então que o lenço era feito de finíssimos fios e que eles deviam ser hábeis tecelões. Ao mesmo tempo, lembrei também que necessitava de uma longa veste: uma muito longa veste provavelmente azul. Não foi difícil subjugar-los e obrigá-los a tecerem para mim. Trouxeram suas famílias e levaram milênios nesse trabalho. Catástrofes incríveis: emaranhavam-se nos fios, sufocavam no meio do pano, as agulhas os apunhalavam. Inúmeras gerações se sucederam. Nascendo, tecendo e morrendo. Enquanto isso, minha mão direita pousava ameaçadora sobre suas cabeças. (ABREU, 1992, p.63)

Homens-máquinas como aqueles do filme *Metrópolis* (1927), dirigido por Fritz Lang, descartáveis quando falíveis e/ou improdutivos. Uma ameaça, quando contestadores do sistema. Por outro lado, ideais, quando submissos a este. Filme ao qual alude o protagonista do romance de Abreu, *Onde andaré Dulce Veiga?*, publicado dezessete anos depois da escrita de *O Ovo Apunhalado*, em um período teoricamente após o fim da ditadura – mas por ela também devastado.

A escrita de *Onde andaré Dulce Veiga?* é fortemente marcada não apenas por apropriações de técnicas do cinema, mas pelo diálogo com muitas obras e ícones da cinematografia mundial de várias épocas. Ao citar títulos de filmes, trilhas sonoras, nomes de diretores e, ao atravessar sua trama com cenas memoráveis do cinema, Abreu cria uma rede de representações produzidas a partir de múltiplas perspectivas sobre o real em diversos contextos, alargando, desta forma, os caminhos pelos quais o leitor pode seguir, na sua própria produção de sentidos.

Deste modo, conexões como esta, com o filme de Fritz Lang, produzido no início do século vinte, fazem com que o discurso ideológico, político, cultural de uma época e representado a partir de um contexto específico, seja contraposto àquele produzido no romance, o que faz com que aproximações e ambiguidades surjam a partir deste lugar de atualização de perspectivas, pois *Metrópolis* não entra na trama em meio a uma relação de filmes assistidos pelo protagonista, mas quando da descrição da devastada paisagem urbana da rua na qual mora, na região central paulistana, onde homens e cidade, juntos, em uma relação simbiótica e doentia, fundem-se em uma coisa só.

Vista da janela de sua *kitnet* suja e úmida, a imagem descrita pelo protagonista é a representação de uma dinâmica de sobrevivência comum da cidade arruinada e do homem que lhe junta os pedaços e, concomitantemente, a si mesmo: “Nordestinos quase nus, carrinhos de mão, pedras, suspensos nos andaimes, formigas fervilhantes numa longa fila, do Cariri à Estação da Luz, lembravam *Metrópolis*.” (ABREU, 2012, p. 93).

O trabalhador, descartável e faminto, neste caso, o nordestino, o denominado peão da construção civil, desterritorializado e – fora do seu lugar – gradativamente desculturalizado, resultado da diáspora²⁸, simboliza o que restou de vinte e um anos de ditadura. Mão de obra barata, que não tem nome nem rosto. Homens que estão, discursivamente, colocados em uma relação horizontal com objetos que simbolizam o progresso urbano, caótico, de uma cidade, cuja memória começa, também, a ser apagada. Seres humanos que estão separados de objetos apenas por vírgulas que marcam pausas sem, porém, darem lugar à inserção de qualquer diferenciação entre os elementos da “lista”.

Ademais, há a nivelação do nordestino com a formiga, inseto ao qual a linguagem capitalista remete constantemente em seus cursos e discursos sobre motivação e empreendedorismo, para dizer, por um lado, da organização de uma equipe como fator relevante na geração do desenvolvimento, do bom resultado de um trabalho em prol de um objetivo comum – na dinâmica do sistema capitalista, o lucro da empresa – e, por outro lado, para incitar a competição acirrada, apontando, por este viés, para o que diferencia o trabalho das formigas daquele produzido pelo homem: “ [...] No primeiro, a ausência de tensões é fundamental para a sobrevivência da espécie. No segundo, a ausência de conflitos é o atestado de óbito da organização. Nas organizações humanas, os conflitos não devem deixar de existir, mas devem ser administrados e canalizados para a promoção do bem comum.”²⁹ . Sabe-se, porém, que o tipo de conflito admissível e desejado, é determinado e deve estar sob o controle da organização.

No filme mudo ao qual Abreu marca uma analogia, *Metrópolis*, dirigido pelo austríaco Fritz Lang, e cujo roteiro fora escrito em parceria com sua esposa, Thea von Harbou – “[...] uma história baseada em um cenário ditatorial futurístico onde as máquinas dominavam as pessoas e também o seu modo de vida [...]”³⁰, a relação da imagem do trabalhador “ideal” com a formiga, aparece organizada sob a forma imagética: dezenas de homens com fisionomias cerradas, vestindo uniformes idênticos, enfileiram-se e passam a andar sincronizadamente (como as formigas o fazem) em direção a uma grande grade que, verticalmente suspensa – indicando a troca do turno laboral – deixa de separá-los de outras dezenas de homens, igualmente caracterizados que começam a sair da fábrica no mesmo passo, depois de dez horas consecutivas de trabalho desumano e exaustivo.

²⁸ Aquela mesma que outrora obrigou muitos moradores de Pernambuco e da Paraíba a migrarem por falta de trabalho no campo, como foi o caso de José Eudes, que Coutinho encontrou em maio de 1982 trabalhando como segurança de um depósito de uma firma de engenharia no Rio de Janeiro e que sequer lembrava da fisionomia de sua mãe, Elizabeth Teixeira, e de João Pedro, dos quais fora separado ainda na primeira infância.

²⁹ Ver: Humanos, Formigas e o trabalho em equipe – Engenharia de Software 25 . Disponível em: <https://www.devmedia.com.br/humanos-formigas-e-o-trabalho-em-equipe-engenharia-de-software-25/17143>

³⁰ Ver: Crítica/Metrópolis 1927. Disponível em: <http://www.planocritico.com/critica-metropolis-1927/>

Figura 3 – Extrato do filme *Metrópolis* (1927)



Fonte: *Metrópolis*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QkHOwwPKZ78>

Homens sem perspectiva, que ainda se arrastam na direção de máquinas, símbolos do progresso (alheio). Homens acomodados temporariamente dentro do cenário inerte da distopia. Um estágio imediatamente anterior ao do eu lírico de “A máquina do mundo”, poema que faz parte do livro *Claro Enigma*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em 1951, ano marcado pelo início do segundo governo de Getúlio Vargas (1951-1954), período em que acirrou-se a tensão política entre aqueles que defendiam direitos populares e os que se sentiam ameaçados pela possibilidade de realização destas conquistas. Dentre estes, estavam os militares que se opunham a medidas que pudessem vir a ser tomadas pelo governo Vargas no sentido de satisfazer os interesses da população, bem como grupos estrangeiros que queriam manter o investimento de capitais na economia brasileira e que viam neste governo, uma tendência progressista, oposta a esta medida. Considera-se neste texto dissertativo que, a partir desta espécie de pacto político de Getúlio Vargas com a esquerda brasileira, o golpe civil-militar, que foi deflagrado com sucesso em 1964, começou a ser articulado.

No referido poema, o sino que anuncia a missa do entardecer é abafado pelo seco som dos sapatos do eu lírico, anunciando que a utopia da fé, que promete evitar que o crepúsculo se confirme por dentro, é contida pela mórbida e sóbria mudez da terra fria – símbolo da morte e do isolamento. Homem que caminha de braços pensos, como um soldado com a alma ferida, como aqueles homens, personagens de *Metrópolis*, mas que, diante da derrota iminente – contrariamente àqueles da cinematografia, ainda servis – deixa para trás a frente de batalha, estranho a àquele que acreditou ter sido um dia:

E como eu palmilhasse vagamente
 uma estrada de Minas, pedregosa,
 e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som de meus sapatos
 que era pausado e seco; e aves pairassem
 no céu de chumbo, e suas formas pretas

lentamente se fossem diluindo
 na escuridão maior, vinda dos montes
 e de meu próprio ser desenganado,

a máquina do mundo se entreabriu
 para quem de a romper já se esquivava
 e só de o ter pensado se carpia

[...]

que vou pelos caminhos demonstrando,
 e como se outro ser, não mais aquele
 habitante de mim há tantos anos,

passasse a comandar minha vontade
 que, já de si volúvel, se cerrava
 semelhante a essas flores reticentes

em si mesmas abertas e fechadas;
 como se um dom tardio já não fora
 apetecível, antes despiciendo,

baixei os olhos, incurioso, lasso,
 desdenhando colher a coisa oferta
 que se abria gratuita a meu engenho.

A treva mais estrita já pousara
 sobre a estrada de Minas, pedregosa,
 e a máquina do mundo, repelida,

se foi miudamente recompondo,
 enquanto eu, avaliando o que perdera,
 seguia vagaroso, de mãos pensas.

(ANDRADE, 2005, p. 281-285)

Por este viés de análise da forma de narrar, tomando como lastro as inúmeras possibilidades de leituras que podem ser feitas de uma peça produzida a partir da linguagem da ficção, presume-se, por fim, que o temor do pelotão da censura tenha sido de que, representações do abuso de poder, como a já citada em “Uma veste provavelmente azul”, pudessem ser deste modo interpretadas por alguns leitores de *O Ovo Apunhalado*, e, por isto, o tenham censurado. Afinal, a dúvida de alguns diante do caos social em andamento, ou até mesmo já concretizado, sempre é território de disputa entre forças políticas que se opõem. Dúvida que é representada ao final da descrição do referido quadro urbano visto do alto do

apartamento, quando, diante da cidade arruinada, o narrador-protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?* se questiona sobre seu papel dentro do caos: “[...]. A cidade ia explodir um dia, e eu não tinha nada com isso.[E finaliza, perguntando]. Ou tinha?” (ABREU, 2012, p.93).

Naquilo que concerne à co-presença de temporalidades que em *Cabra marcado para morrer* acompanha o relato dos entrevistados e marca o processo de rememoração, indicando mais do que a representação da memória do trauma, mas a possibilidade da ressignificação pela narrativa supostamente completa da história de si, no romance de Abreu, a própria trama, narrada *in media res*, segue no sentido do acontecimento que fez com que o presente fosse da forma em que se apresenta imediatamente, e, circularmente, une a história dispersa, gerando novos sentidos essenciais para que o processo de ressignificação do trauma seja, também, realizado. O próprio atravessamento da trama por obras cinematográficas e literárias de épocas diversas, cumpre a tarefa de sinalizar para a contemporaneidade da narrativa e, portanto, de atualizar os acontecimentos, que é o que supostamente faz com que a ferida aberta pelo trauma seja reconhecida pelo sujeito afetado.

Ainda no que se refere à forma, além do que já foi abordado sobre *Onde andaré Dulce Veiga?*, considera-se neste texto, que o principal meio de acionamento de recordações do passado longínquo, seja a memória auditiva do protagonista do romance. É a música que o direciona no processo de resgate das lembranças que tem de Dulce Veiga e, noutra medida, de seu namorado, Pedro, ambos desaparecidos.

A canção-título interpretada por Marilyn Monroe no *western* citado no livro, *O rio das almas perdidas* (1954), faz com que o protagonista se lembre de Pedro – [...] luz apagada, Marilyn Monroe descendo *the river of no return*. [...] continuei a lembrar de Pedro.” (ABREU, 2012, p.127). A letra da música diz sobre a espera por alguém a quem se ama, mas que, tal qual seu amante que desapareceu da mesma forma inesperada como se aproximou, jamais retornará:

Existe um rio chamado "O rio Sem Retorno"
 Às vezes ele é pacífico e as vezes selvagem e livre!
 O amor é um passeio no Rio Sem Retorno,
 Varrido para sempre, perdido no mar chuvoso
 Lamentosamente, às vezes escuto o rio chamar (sem retorno, sem retorno).
 Onde as águas caem rugindo lamentosamente
 Eu posso ouvir meu amante me chamando junto a ele (sem retorno, sem retorno).
 Eu o perdi no rio e para sempre meu coração vai ansiar sua volta
 Ele se foi, se foi, para sempre abaixo as águas do Rio Sem Retorno.
 Eu lamento, lamento.
 Ele nunca vai retornar para mim! (sem retorno, sem retorno, sem retorno...)
 Fonte: <https://www.letras.mus.br/marilyn-monroe/26799/traducao.html>

Por seu lado, a cidade também parece guiar o protagonista até o lugar no qual está cada

pessoa da qual colherá informações que o levarão a reencontrar-se com a cantora desaparecida. É a imagem fantasmagórica de Dulce Veiga que surge em suas esquinas e viadutos e aponta para o norte como uma bússola, convidando-o a segui-la passivamente. Cidade e sujeito relacionam-se como cúmplices de um crime, a ditadura.

Diante do exposto, o conteúdo e a forma, como são apresentados *Onde andaré Dulce Veiga?* e em *Cabra marcado para morrer* tensionam um dos propósitos estratégicos da Lei de Anistia (Lei 6.683), promulgada na fase de transição do regime autoritário para a democracia, que seria o apagamento, da memória nacional, da brutalidade produzida pelo regime contra seus opositores, no intuito de “preservar [...] a própria instituição militar de ações que procurassem pagar dívidas para com o passado”, (Prado; Soares, 2009, p.355). É como se expressam os autores do texto “O processo político da anistia e os espaços da autonomia militar” (PRADO; SOARES, 2009, p.355), ao apresentarem considerações sobre a estratégia da referida lei, não só no sentido de manter a sonegação dos crimes cometidos durante a ditadura³¹ e/ou de dividir com as vítimas a responsabilidade sobre seus cometimentos, mas também de tentar demonstrar que foram os militares que, espontaneamente, deflagraram e mantiveram o processo de transição sob seu total poder.

Neste sentido, a Lei 6.683 permitiu, também, o retorno daqueles que foram exilados - presos políticos que haviam sido penalizados mediante a justificativa de que representavam uma ameaça à segurança nacional -, bem como o retorno às funções laborais daqueles que outrora foram delas afastados ou aposentados contra a própria vontade (PRADO; SOARES, 2009, p.357), esta foi uma das contrapartidas usadas para tentar apaziguar os ânimos dos diversos movimentos sociais que ganhavam força, por um lado, pela via do operariado que cada vez mais aderiu a greves na busca do atendimento de suas reivindicações, por outro lado, através da UNE - União Nacional dos Estudantes – que promovia o engajamento de jovens na causa a favor do fim da ditadura e pela reorganização das esquerdas brasileiras.

Feitas estas considerações, entende-se que, pela linguagem, ao produzirem representações do abuso de poder contra a população durante o período ditatorial, Abreu e Coutinho atravessaram a barreira (censura) criada pelo regime, ou, dizendo como Richard Poirier, de acordo com a segunda citação apresentada neste capítulo, contornaram a obstrução

³¹Com o perdão estendido aos agentes do aparelho militar que “se excederam” no combate àqueles que se posicionaram política e ideologicamente contra o regime, a Lei 6.683 pretendia impedir a condenação do Estado por qualquer ação que lhe fosse acusatória, por conseguinte, infere-se que um de seus possíveis propósitos com a censura fora inviabilizar a produção de histórias sobre o abuso dos atos executados pelo poder ditatorial coercivo e violento, principalmente no período entre dois de setembro de 1961 e quinze de agosto de 1979.

da linguagem, rasurando-a.

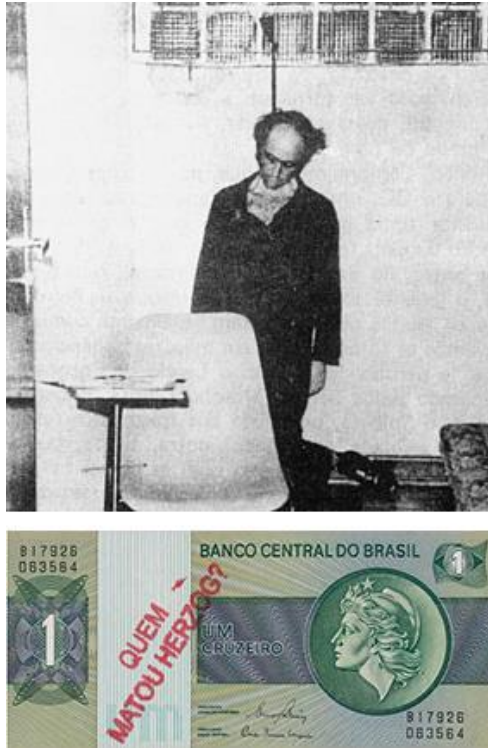
2.2 VERDADE E PODER

Segundo Michel Foucault, em seu texto *Microfísica do poder* (2013, p. 43-44), o que faz com que um discurso tenha “efeito de verdade” e, por isto, seu poder seja produtivo, é a criação de estratégias bem articuladas, alicerçadas sobre um sistema que garanta sua validação, a qual, em situações em que o objetivo seja implantar ou manter o exercício da repressão, só se concretizará se algo satisfatório for oferecido em troca, algo que produza efeito contrário à negação de direitos e à imposição de normas que a prática do autoritarismo pressupõe. Uma das pretensões desta dissertação, diante das considerações feitas até este ponto, é dar a ver que o discurso sobre a “imprescindível ação” dos militares golpistas frente a uma suposta invasão comunista subversiva em andamento no território nacional, foi uma falácia que teve a imprensa como seu mais eficiente veículo de reverberação. Porém, o objetivo maior é mostrar, a partir desta conexão, que algumas vezes esta parceria fracassou, deixando óbvio o caráter criminoso da prática.

Por esta perspectiva, ao explicitar a participação dos jornais no trabalho de mascaramento de crimes cometidos pelos militares, o documentário de Coutinho cumpre a função de, ao menos, problematizar o discurso dominante.

Noutra linguagem, “Quem matou Herzog?”, uma das expressões artísticas mais emblemáticas no que se refere a crimes cometidos durante a ditadura, e que aponta para o mesmo processo utilizado no documentário de Eduardo Coutinho – o da desconstrução dos sentidos deflagrados pelo discurso do Estado, a partir de suas próprias ações – diz respeito, não à produção literária ou fílmica, mas às artes plásticas, e foi criada pelo carioca Cildo Meireles, em 1975.

Figura 04 – Imagem do corpo de Vladimir Herzog amarrado pelo pescoço à cela do DOI-CODI. Abaixo, “Quem matou Herzog?”, obra de Cildo Meireles.



Fontes: <https://jornalggm.com.br/blog/luisnassif/herzog-e-o-mal-estar-dos-militares> e
<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/PUGec/>

Vladimir Herzog foi professor e jornalista – brasileiro naturalizado – e trabalhava na TV Cultura quando, em um período em que se falava em abertura do regime ditatorial, ou “distensão”, – em 25 de outubro de 1975 – apresentou-se no DOI-CODI paulista, na intenção de esclarecer supostas denúncias a respeito de seu envolvimento com o clandestino Partido Comunista Brasileiro. Neste mesmo dia Herzog, trabalhador, casado, pai de dois filhos, foi torturado e assassinado, aos trinta e oito anos.

A multiplicação e a circulação da obra "Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula", ao questionar quem matou Herzog, contradisse a versão do II Exército de que este suicidou-se³² na cadeia, já que a fotografia do corpo do jornalista morto, divulgada pelo regime para justificar sua morte, acabou tornando pública a impossibilidade do seu autoenforcamento, pois, além do fato de não haver o uso de cinto na farda usada pelos presos, ficou evidente que a estatura de Herzog era bastante superior à distância entre a grade da janela da cela – na qual, envolto por um cinto, seu pescoço foi amarrado –, e o piso do “Destacamento de Operações

³² Forjar um ato suicida cometido por aqueles que o Exército assassinou, foi uma prática comum àquela época, ora alegando um autoenforcamento ou, não raramente, que o “investigado” jogou-se embaixo de um veículo em movimento, ou do alto de um edifício. Para constatar este procedimento, além de, que o pouco escrúpulo na apresentação à sociedade da suposta prova do suicídio também foi algo recorrente, basta consultar os textos que acompanham a lista de mortos da “Comissão Especial sobre mortos e desaparecidos políticos” que foi criada em quatro de dezembro 1995 pela Lei nº 9.140, como resultado de uma luta dos familiares de pessoas que desapareceram ou tiveram sua morte confirmada pelo Estado.

de Informações” do departamento do “Centro de operações de defesa interna” de São Paulo.³³

A versão apresentada pelos assassinos do jornalista não só não teve como ser sustentada e, com isto, lograr um acolhimento social, como causou profunda comoção popular. A imagem, forjada sem nenhuma cautela, revelou publicamente a brutalidade e a prepotência, características dos homens da “nova lei”, e disparou uma série de importantes manifestações de repúdio ao regime militar. O falso suicídio foi confirmado por um amigo de Herzog. Preso político, Rodolfo Konder testemunhou seu intenso sofrimento dentro das dependências do DOI-CODI.

Deste modo, a referida obra de Cildo Meireles, fragiliza, e até desconstrói a verdade articulada pelo regime e sustentada por seus aliados. Da mesma forma, na obra de Coutinho, o confronto entre matérias jornalísticas, as vozes que narram o documentário e as vozes das vítimas, sobreviventes do regime militar, funciona como uma confissão do crime cometido: o extremo e criminoso abuso do seu poder sobre pessoas comuns e militantes desarmados, porém conscientes e dispostos a reclamar seus direitos.

No que se refere à pesquisa acadêmica que trata da historiografia relacionada à atuação da imprensa, confirma-se ter sido este suporte uma instância de manutenção do poder do Estado pela reverberação de seu discurso. Segundo o artigo produzido por Heber Ricardo da Silva (2009), “A democracia ameaçada: repressão política e a cassação do PCB na transição democrática brasileira (1945-1948)”³⁴, *O Globo*, *Folha da Manhã*, *Diário de São Paulo* e *Jornal do Brasil*, foram alguns dos jornais que colaboraram com a construção de um imaginário comunista inadequado e nocivo para a democracia do país, apoiando e estimulando um combate que, mesmo muito antes da tomada do poder pelos militares, já ocorria de forma ilícita, como evidencia uma matéria citada por Silva, publicada em 1947, que pretende fazer por onde a suposta cassação do Partido Comunista Brasileiro seja concebida como um ato lícito do Tribunal Superior Eleitoral:

Logo após a cassação do partido, em editorial publicado no [jornal] DSP [Diário de São Paulo], intitulado “O Epílogo Natural”, Assis Chateaubriand questionava os seus leitores: “Fechou um partido nacional? Era o comunismo um grupo político com

³³ O nome do jornalista compõe a lista de mortos da “Comissão Especial sobre mortos e desaparecidos políticos”, documento que resultou de uma luta dos familiares de pessoas que tiveram oficialmente sua morte confirmada ou que foram consideradas desaparecidas. Ver: “Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos”. Disponível em: <http://cemdp.sdh.gov.br/modules/wfchannel/index.php?pagenum=11>

Dentre os trezentos e sessenta e dois nomes de vítimas da referida lista, o Estado atribui a vinte seis deles a culpa pela própria morte e, destes, quinze a teriam provocado por autoenforcamento.

³⁴ Ver: A democracia ameaçada: repressão política e a cassação do PCB na transição democrática brasileira (1945-1948)³⁴. Disponível em: <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao39/materia06/>.

raízes nos interesses fundamentais e nos sentimentos profundos do Brasil? Merecia ele o nome de partido brasileiro, identificado com os problemas da base da pátria e da democracia?” Respondendo as questões por ele mesmo formuladas, Chateaubriand asseverava que o PCB acompanhava os desígnios da Rússia, era um partido vassalo de um Estado estrangeiro, obediente às determinações do governo russo. Além de defender a cassação do partido, o DSP tentou, por todos os meios, excluir o presidente de qualquer responsabilidade pela cassação da legenda comunista. Em entrevista publicada pelo jornal, o presidente Dutra defendia a decisão do TSE e afirmava que não fora cometida nenhuma arbitrariedade das autoridades policiais no cumprimento das determinações da justiça que mandaram fechar as sedes dos militantes comunistas nos estados.

DIÁRIO DE S. PAULO. São Paulo: [s.n.], 20 maio 1947.

Em contrapartida, no artigo “Histórias que os militares contam: do golpe de 1964 aos primeiros anos de ditadura civil-militar no Brasil”, Michel Goulart da Silva (2010) discorre sobre produções textuais carregadas do inconformismo dos militares em relação à reverberação da ideia de que foram abomináveis, desumanas e antidemocráticas suas práticas durante a vigência do regime, para impor a estratégia de manutenção do comando ilegítimo do Estado, bem como, de que o fim da ditadura foi resultado de uma conquista de seus opositores.

O objeto de estudo de Silva é a literatura produzida pelos próprios militares e publicada pela BIBLIEX³⁵, como é o caso do livro de autoria do General Agnaldo Del Nero Augusto, *A grande mentira* (2001), acerca da tentativa de desconstruir versões que dizem sobre a ditadura, e que, no seu entendimento, maculam a memória das Forças Armadas do Brasil, principalmente no que se refere ao momento da retomada da democracia. Segundo o general, de uma forma bem sucedida, os comunistas e guerrilheiros “conseguiram atribuir a si mesmos o retorno do País ao pluralismo político e se autoproclamar angelicais defensores da democracia” (AUGUSTO, 2001, p.16).

De outro modo, a versão defendida pelo general, em *A grande mentira*, ainda ecoa para além dos territórios discursivos conservadores do país, e, em vez de enfraquecer, motiva aqueles que entendem que a vigília contra o fantasma da ditadura deve ser contínua, que, portanto, não combater o referido discurso que diz serem os vencedores os vencidos, no que se refere à questão abordada sobre o “término” da ditadura no Brasil, “[...] seria reafirmar a continuidade do projeto autoritário em todas as suas dimensões [...]”, é o que argumenta o mestre e doutor em História Econômica, Everaldo de Oliveira Andrade (2009, p.67), e completa, ratificando um dos pontos que foi abordado anteriormente, que a classe “[...] operária brasileira emergiu fortalecida, mais organizada e a burguesia brasileira foi obrigada a realizar concessões que superavam suas pretensões originais.”.

³⁵ Biblioteca do Exército

Outro discurso reverberado a partir da BIBLIEX, e que também consta no artigo primeiramente citado, refere-se à fala dos militares, não mais no que diz respeito a abertura à redemocratização, mas à forjada motivação que lhes dera fôlego para executar o golpe de 64. É o que consta nesta citação extraída de um texto que circulou na década de sessenta, cujo título é “A guerra revolucionária comunista no Brasil”:

Dentro da mais rigorosa técnica comunista, o movimento subversivo dever-se-ia deflagrar, com a imposição de uma situação insustentável, motivada pela insolvência de um problema crítico, implantar-se-ia uma ditadura, possivelmente chefiada por João Goulart e apoiada em um dispositivo militar e nas milícias operárias e camponesas mobilizadas. (CARVALHO, 1966, n.p apud SILVA, 2010)

Consoante o General Ferdinando de Carvalho, fazia-se necessário intervir militarmente diante de uma pseudodemocracia mal intencionada, cuja suspeita do comando foi atribuída ao então presidente João Goulart. Conter o governo deste, significaria estancar a implantação de políticas que visavam atender reivindicações de movimentos de luta pela reforma agrária justa e popular, e que, àquela época já se fortalecia com a formação de ligas camponesas – associações informais de trabalhadores rurais³⁶, como a Liga Camponesa de Sapé, da qual João Pedro e Elizabeth Teixeira foram líderes. Dentre outras promessas deste governo³⁷ estavam aquelas que visavam uma reforma positiva na educação e na previdência social. Por conseguinte, a deposição do presidente eleito legitimamente, viabilizaria a implantação do neoliberalismo no Brasil, outro provável interesse daqueles que promoveram e/ou executaram, direta ou indiretamente, o golpe.

O discurso exposto pela referida citação, ratifica o que foi abordado anteriormente, quando discutiu-se sobre a questão da semântica na montagem do filme de Coutinho. Com o apoio de grande parte da imprensa, o governo usou como estratégica a atribuição de um papel de submissão dos camponeses e operários, aos agentes comunistas, bem como a exaltação de uma suposta postura heroica dos militares, que os salvariam desta condição de massa de manobra em treinamento de guerra sob o comando de terroristas comunistas, e com o apoio de João Goulart.

³⁶ As Ligas Camponesas não somente visavam a transformação das relações de trabalho no campo, mas também funcionavam como base de ajuda mútua em relação às ocorrências cotidianas com as quais as famílias dos seus membros se deparavam no percurso – custeamento de velórios, apoio a viúvas na reorganização do bem estar familiar etc.

³⁷ Segundo o professor Daniel Aarão Reis Filho, autor do livro *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*, em primeiro de maio de 1962, durante um comício, o presidente disse da urgência de reformas, principalmente da reforma agrária, para o que, considerava ser necessário “mexer na Constituição”, medida que contrariava os interesses da direita brasileira. (FILHO, 1990, p.28).

Pelo viés da literatura de Abreu, em *Onde andaré Dulce Veiga?*, a cumplicidade da imprensa com o esquema militar para manter produtiva a criação do *ethos* anticomunista na sociedade, está simbolizada diretamente em dois quadros afixados em paredes da mansão na qual mora Racif, o dono do *Diário da Cidade*, jornal no qual o protagonista era empregado.

Expostas sob a forma de pôsteres, as referidas manchetes dizem da aversão ao comunismo – “Comunismo finalmente extinto do país” (ABREU, 2012, p.119) –, bem como do heroísmo da atuação das Forças Armadas – “Militares moralizam o país” (ABREU, 2012, p.120). Deste modo, pela representação literária de Caio Fernando Abreu, representa-se também aquilo que Michel Foucault denuncia no texto-entrevista *Microfísica do poder*, ou seja, que o que sustenta a produtividade do poder, está inserido naquilo que é oferecido em troca, e que proporciona algum tipo de prazer. Na narrativa ficcional de Abreu, a garantia da “preservação da moralização” da sociedade está atrelada à cumplicidade da população com o Estado, o qual, por sua vez, expõe-se como opressor somente dos famigerados inimigos da nação, os “perigosos comunistas”.

Outrossim, as paredes da casa do dono do jornal, tais quais as joias que usava, exibiam, também sem parcimônia, o símbolo permanente dos Estados Unidos, a águia branca, para o que o protagonista aponta imediatamente após ressaltar as frases que vangloriam os feitos do Exército brasileiro: “[...].Num painel ao lado das bebidas havia várias primeiras páginas do *Diário da Cidade*, desde 64 ou 68, transformadas em pôsteres. [...]. O anel de ouro brilhou no tampão do galpão. Tinha uma águia em relevo.” (ABREU, 2012, p.119).

Ave de rapina, caçadora carnívora, veloz e de visão apurada, versus homens que foram caçados e abatidos como animais: uma narrativa alegórica para dizer sobre o “valor” da fortuna que Racif acumulou por “colaborar” com a propagação de “verdades” criadas pelo Estado ditador.

Associações entre realidade e ficção, que a hibridez presente nas obras objetos deste estudo viabiliza construir, pretendem, mais do que acusar a relação entre qualquer “verdade” e formas diversas de poder, focar o reconhecimento, no contexto da repressão, da “verdade” como poder sobre o qual se constroem e se estabelecem formas de domínio e apagamento de pessoas, povos e culturas, estratégia em torno da qual a ditadura brasileira se aperfeiçoou, perdurou e deixou prejudicialmente marcado o processo de redemocratização do Brasil.

Segundo matéria divulgada em 2014 pelo portal “Carta Maior”, em uma audiência pública promovida pela Comissão de Educação da Câmara, especialistas afirmaram que o alto índice de analfabetismo – catorze milhões, em 2014 – e da existência de analfabetos funcionais brasileiros, em decorrência da dificuldade de acesso ao ensino e da má qualidade deste, são

reflexos de providências tomadas pelo governo militar no sentido de “reformular para desmobilizar”, o que abalou, segundo a matéria escrita por Najla Passos, e até extinguiu projetos de educação como o Programa Nacional de Alfabetização, de Paulo Freire, interrompido logo que o golpe foi consumado, porque propunha educar a partir do trabalho de conscientização do educando como sujeito histórico, agindo sobre o conhecimento. Para o governo dos generais, o estudante não deveria ser politizado, afinal o sucesso da opressão depende da submissão do oprimido. A partir desta premissa, foi implantado neste período, um processo voltado para a privatização do ensino, que isolou a escola pública e os pobres de qualquer cenário favorável ao desenvolvimento intelectual.

A referida matéria³⁸, cujo título é “Reflexos da ditadura na educação impedem país de avançar”, termina com a fala do escritor e professor da Universidade de Brasília, Sadir Dal Rosso, que, ao discorrer sobre os impactos da intervenção dos militares na universidade, onde estudantes e professores que não resistiram ao desmonte instalado mediante um eficiente esquema de vigilância, foram coagidos e, muitos deles, assassinados, sintetiza o que este capítulo pretendeu propor: é “[...] necessário esclarecer a verdade [...]”.

³⁸ Ver: “Reflexos da ditadura na educação impedem país de avançar”. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Idades-da-Vida/Reflexos-da-ditadura-na-educacao-impedem-pais-de-avancar/13/30792>

3 MEMÓRIA DA RESISTÊNCIA

No texto “O papel público dos escritores e intelectuais”, Edward Said discorre sobre o lugar do intelectual em relação a formas de poder que, para manter naturalizada a precária condição social de alguns diante da situação privilegiada de outros, dificulta o conhecimento de processos violentos que produziram este distanciamento. Segundo Said, é papel do intelectual apresentar um olhar crítico sobre a história, combatendo a resignação diante de discursos estratégicos que objetivam “limpar o passado” para legitimar a dominação:

[...]. O papel do intelectual é apresentar narrativas alternativas e outras perspectivas da história que não aquelas fornecidas pelos combatentes em nome da memória oficial, da identidade nacional e da missão. [...], a redação da história e as acumulações da memória têm sido consideradas de muitas maneiras como um dos fundamentos essenciais do poder, orientando as suas estratégias, traçando o seu progresso. [...]. A necessidade atual é de histórias desintoxicadas e sóbrias que tornem evidentes a multiplicidade e a complexidade da história sem permitir a conclusão de que ela avança impessoalmente, segundo leis determinadas pelo divino ou pelo poderoso. (SAID, 2007, p. 170-171)

Durante os vinte e um anos de repressão, Caio Fernando Abreu e Eduardo Coutinho produziram histórias sobre o país saqueado e o povo órfão, sobre cidades e sujeitos desolados.

No romance, o escritor gaúcho caracteriza a cidade pós-golpe como um lugar infernal, maligno e amaldiçoado, no qual porteiros nordestinos trabalham em edifícios doentes, e onde o lixo urbano rodopia em praças apodrecidas, por onde perambulam mendigos, drogados e prostitutas. AIDS e recessão, foram os fortes pilares que, em *Onde andaré Dulce Veiga?*, restaram para representar o sujeito e a cidade arruinada.

O documentário de Coutinho foca na resistência e no sofrimento dos homens do campo diante da forte perseguição à qual foram submetidos, por que se organizavam e se fortaleciam a cada dia, em prol da conquista de algo que, ao eclodir diante do capitalismo, modificaria seu curso: a reforma agrária. As marcas traumáticas deixadas pela ditadura, que estão mais evidentes em *Cabra marcado para morrer*, resultam da súbita e violenta ruptura, da dispersão de núcleos familiares e do grupo que atuou na primeira fase do filme. Homens e mulheres que, impedidos de continuar a trabalhar no campo, e tendo seus bens e liberdade usurpados, experimentaram uma precipitada decadência financeira, violência física, autoexílio, conflitos de identidade e ressentimento.

As outras obras produzidas por Abreu e Coutinho durante a ditadura, e depois dela, também despertam propostas de uma leitura crítica da sociedade brasileira pós-1964. Este capítulo apresenta interpretações de fragmentos de alguns destes trabalhos.

Ainda na intenção de refletir sobre a rede de resistência que foi mantida enquanto censores vigiavam tudo o que se produzia pela arte e pela literatura do Brasil, bem como para ampliar o tema abordando outras questões pertinentes, este capítulo expõe um pequeno recorte da produção literária e cinematográfica que também fraturou e, de alguma maneira, atravessou a barreira da censura expondo, por exemplo, a questão da preparação da oposição para a luta armada, tratada no romance e no filme como infundada justificativa dada pelos militares para atentar contra a democracia, e que, noutro contexto, é tema central de narrativas diversas que dizem sobre uma frustrada tentativa armada de reversão do golpe, portanto, ocorrida somente quando este já havia sido consumado.

3.1 CAIO FERNANDO ABREU E DULCE VEIGA, ENTRE 1964 E 1985

- O escritor

Caio Fernando Loureiro de Abreu nasceu em Santiago do Boqueirão, no Rio Grande do Sul, em 12 de setembro de 1948, e morreu de AIDS, em 25 de fevereiro de 1996. Em seus textos é recorrente a representação da angustiante experiência do cidadão brasileiro que viveu no país quando sob o comando do regime militar.

Em 1976, uma importante revista literária – a revista *Escrita* – publicou “A grande fraude de tudo”, texto no qual, ao discorrer sobre literatura e sobre si mesmo, Abreu diz sobre literatura e sobre seu papel como escritor em tempos de repressão:

A saída, onde fica a saída? Não sei. Viver hoje em dia parece ser sinônimo de segurar a barra. Segure a sua. Não aceito quem pretenda escrever ou viver aqui-agora ignorando tudo isso. Não posso solucionar o horror, mas posso pelo menos tentar alertar o maior número de pessoas para ele. Aí então talvez se possa fazer alguma coisa. (ABREU, *Apud* PEREIRA, 2008, p.10)

Grande parte de sua produção literária foi publicada durante a ditadura. De 1966, quando seu conto “O príncipe sapo” ficou conhecido publicamente através da revista *Claudia*, até 1990, quando foi publicado o romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, o jovem escritor adepto da contracultura, andarilho, ensimesmado e espalhafatoso, “biógrafo das emoções contemporâneas”, acabou deixando impressos em suas crônicas, novelas, peças teatrais, cartas e romance, sentimentos coletivos de uma geração traumatizada, porém forte: frustração, medo, mas, sobretudo, vontade de seguir em frente, esperança, apesar do cerco à liberdade, e apesar da AIDS, à época, uma sentença de morte.

Em um de seus livros mais conhecidos, *Morangos Mofados* (1982), o conto “Sargento Garcia” narra a violência dos “homens de farda” contra seus subordinados. O sargento abusa sexualmente de um jovem soldado, depois de tê-lo humilhado dentro do quartel, quando sob seu comando.

A violência policial também está representada em *Pedras de Calcutá* (1977). Em “Garopaba mon amour”, um dos contos da coletânea. Uma juventude já distópica é coagida por um grupo de policiais em uma praia de Santa Catarina. Experiência pela qual o próprio autor passou quando preso por porte de drogas, em Porto Alegre.

[...] Não corre mais o vinho por nossas bocas secas, nossos dedos de unhas roídas até a carne seguram o medo enquanto os homens revistam as barracas. Nos misturamos confusos, sem olhar nos olhos. Evitamos nos encarar – por que sentimos vergonha ou piedade ou uma compreensão sangrenta do que somos e do que tudo é? –, mas, quando os olhos de um esbarram nos olhos do outro, são de criança assustada esses olhos. Cão batido, rabo entre as pernas. Mastigamos em silêncio as chicotadas sobre nossas costas. [...] (ABREU, 2006, p.51)

Ademais, durante a ditadura militar Abreu também participou da antologia *Roda de fogo* (1970), publicou *Limite branco* (1971), *Ovelhas Negras* (1974). Em 1975, publicou *O ovo apunhalado* e escreveu a peça que foi censurada, *Uma Visita ao Fim do mundo*. Como dramaturgo e crítico teatral, escreveu: *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* (1975)³⁹, censurada em 1976. Escreveu, também, a peça *Sarau das Nove às Onze*, com Luiz Arthur Nunes, em 1976⁴⁰. Em 1977, Abreu foi um dos autores da antologia *Histórias de um novo tempo*. No ano 1978, participou da *Antologia da literatura rio-grandense contemporânea*, e, em 1984, ganhou o “Prêmio Jabuti” com o livro *Triângulo das águas*, de 1983, e escreveu a peça *Reunião de família*. Uma curta e premiada trajetória.

Durante o referido período, trabalhou nas – ou para as – revistas “Pop”, em 1978, como redator; em 1979, como editor da “Nova”; “Manchete” e “Pais & Filhos”, em 1971 – como pesquisador e redator; foi editor da “Leia livros” em 1981; em 1983 passou a ser colaborador da “Isto É” e, em 1985, editor da revista “A-Z”.

Em jornais, Abreu trabalhou no ano 1972 no “Zero Hora”, quando também colaborou com o Suplemento Literário de Minas Gerais.

Depois de ter sido demitido da revista “Veja” na qual trabalhou entre 1968 e 1970, passou a ser procurado pelos homens do DOPS. Morou em Porto Alegre, em 1971, mas também no Rio de Janeiro e em São Paulo, onde, na intenção de evitar ser preso, refugiou-se na “Casa

³⁹ Primeiramente intitulada “Uma visita ao fim do mundo”.

⁴⁰ Ver “A maldição do Vale Negro”. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento510770/a-maldicao-do-vale-negro>

do Sol”, na companhia da escritora Hilda Hilst, em Campinas.

Exilou-se na Europa, em 1973, em Estocolmo e Amsterdam, mas também esteve em Londres, lugares onde morou precariamente, ocupando casas abandonadas, trabalhando como garçom, faxineiro e como modelo vivo, em escolas de belas artes.

Sobre a perseguição desencadeada contra ele nos “anos de chumbo”, Caio Fernando Abreu⁴¹ usa a imagem do feminino como um alibi para sustentar uma de suas formas de lidar com o real, valendo-se de um certo e, supostamente, simulado desdém. Abreu – por muitos considerado “[...] responsável por alguns dos principais momentos de lucidez crítica com relação à opressão do regime militar na ficção brasileira.” (GINZBURG, *apud* DIP, 2009, p.137) – lança mão do nome da atriz e diretora de cinema Norma Bengell, para dizer-se desinteressado pela realidade da política brasileira, a qual, por outro lado, o da ficção, esteve sempre representada em seus livros.

Não cheguei a ser preso. Eu tinha apenas 19 anos. Assinei uns manifestos, fui a comícios e ia a passeatas mais para ver a Norma Bengell vestida naqueles seus vestidos do Paco Rabanne do que para protestar. Eu era um menino. (ABREU, *apud* DIP, 2009, p.127)

Figura 5 – Passeata dos Cem Mil - 1968 – Da direita para a esquerda, as atrizes: Norma Benghell, Odete Lara, Leila Diniz, Eva Wilma, Tônia Carrero e Eva Todor.



Fonte: <https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2013/10/09/morre-atriz-e-diretora-norma-bengell-aos-78.htm>

No mesmo livro do qual foi extraída a citação comentada – livro que é uma espécie de dupla biografia da autora e de Abreu –, Paula Dip, sua amiga, diz que ele lutou “[...] à sua

⁴¹ Aos dezenove anos, Abreu já era um ex-estudante de Letras Vernáculas e de Arte Dramática da UFRGS, porém não concluiu nenhum dos dois cursos.

maneira contra a ditadura [...]. Apanhou muito” (DIP, 2009, p.134), e que foi preso duas vezes enquanto participava de passeatas.

Uma de suas aparições públicas mais marcantes ocorreu em 1991, como um dos entrevistadores da escritora Rachel de Queiroz, no programa televisivo “Roda Viva”⁴², quando Queiroz relatou que passou de trotskista, presa na ditadura do governo de Getúlio Vargas, e candidata a deputada estadual no Ceará, pelo Partido Socialista, para apoiadora e defensora de Jânio Quadros e de Castello Branco, este, presidente do Brasil entre 1964 e 1967, nos primeiros anos do que Queiroz se referiu durante o programa como “a revolução de 64”.

Ao final da entrevista, e depois de ter questionado sua opinião favorável à ditadura, Abreu declarou-se constrangido em entrevistar alguém que, no seu entendimento, colaborou e apoiou o golpe. Por fim, absteve-se de continuar a entrevistá-la, confirmando seu posicionamento contrário ao regime, deixando óbvio seu estarecimento diante da postura da colega⁴³.

- A personagem

Dulce Veiga é uma personagem fantasmagórica que transita por dentro e por fora do romance de Abreu. Sua história parece ter inspirado a escrita de uma crônica de autoria do próprio Abreu, publicada em um jornal, em 1987, na qual, com palavras de apelo dramático, o escritor clama por notícias sobre Lyris Castellani, uma bailarina e atriz a quem chama de deusa, e, que, após ter feito alguns filmes na década de sessenta, assim como aconteceu com a personagem do romance, não se ouvira mais falar.

Segundo o autor do livro *Caio Fernando Abreu e o cinema: o eterno inquilino da sala escura*, Fabiano de Souza (2011, p. 61), como também, segundo o escritor e crítico de cinema, Luiz Zanin Oricchio⁴⁴, Abreu já estava trabalhando no romance quando escreveu a crônica para o jornal, que, por sua vez, gerou a vontade da produção fílmica homônima de Guilherme de Almeida Prado.

No filme de Bruno Barreto, *A estrela sobe* (1974), a personagem representada pela atriz Odete Lara tem seu nome e também é uma cantora.

⁴² Ver: Caio Fernando Abreu – Projeto Amarelo Distante. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q0NHxLbaN5w>

⁴³ A quem se referiu em entrevista à revista Sui Generis em 1995, como uma latifundiária improdutiva e extremamente reacionária. Ver: “Caio F Caio”. Disponível em: <http://caiofcaio.blogspot.com/2018/>

⁴⁴ Ver: “Onde andaré Dulce Veiga” retoma diálogo com o noir. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,onde-andara-dulce-veiga-retoma-dialogo-com-o-noir,196366>.

Uma vez personagem do romance, cujo título especula sobre seu destino incerto, ao aparecer diante do protagonista sempre com a mão fechada, e o braço direito totalmente erguido, a história da cantora desaparecida remete à história de militantes de esquerda espalhados pelo mundo, que usam este gesto⁴⁵ para confirmar a continuidade da luta pela justiça e igualdade social. Ademais, quando o nome de Angela Davis – presa política durante o governo do conservador Richard Nixon, entre 1971 e 1972, por ser membro do Partido Comunista estadunidense – é inserido na trama e o questionamento sobre seu paradeiro também é feito, o autor aproxima estas histórias, sinalizando para uma ampla e conectada perseguição ao movimento comunista, que extrapolava os limites do território brasileiro, e marcando, assim, uma escrita fundamentada na política.

Pedi outro uísque, fiquei acompanhando a performance de Márcia. Era sensacional. A maquiagem branca tinha sido acentuada com sombra negra. Ela terminou o discurso apocalíptico com o punho cerrado erguido no ar – onde andaré Angela Davis, pensei – [...] (ABREU, 2012, p.180)

Figura 6 – Angela Davis, ao sair da prisão, onde esteve por 16 meses



Fonte: <http://www.gettyimages.com/detail/news-photo/broadly-smiling-angela-davis-gives-black-power-salute-as-news-photo/515574684#broadly-smiling-angela-davis-gives-black-power-salute-as-she-emerges-picture-id515574684>

Para além do romance, Dulce Veiga perambula noutras realidades que Abreu mesmo

⁴⁵ Apesar de movimentos sociais e políticos de direita há muito já terem se apropriado do gesto de erguer o braço, evidenciando a mão direita com o punho fechado, historicamente este é um símbolo de resistência e luta frente a sistemas de governo antidemocráticos e suas ações contra os trabalhadores e outras minorias. Ver: “Qual o significado do gesto de levantar o braço com o punho fechado”. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/06/24/Qual-o-significado-do-gesto-de-levantar-o-bra%C3%A7o-com-o-punho-fechado>

criou. Ladeado por vinis de ícones da música – Caetano Veloso, Gilberto Gil, Nina Simone, Elis Regina etc – seu disco aparece na coleção de Pêrsio, um falso nome atribuído a si mesmo por um dos personagens da novela “Pela noite” (ABREU, 2006, p.66), na qual é narrado um encontro entre dois homossexuais que experimentam juntos uma longa, fria e psicodélica noite *gay* paulistana, quando vários temas que remetem a catastróficas facticidades mundanas são colocados em movimento: o sujeito contaminado pela AIDS, como culpado, e não como vítima da “peste”, a miséria do Nordeste brasileiro, a guerra ocorrida entre 1980 e 1988 entre o Irã e o Iraque e, por outro viés, a poesia de Ferreira Gullar – que diz sobre perseguição, violência e dor⁴⁶.

Enquanto o outro personagem de “Pela noite”, Santiago, aguarda Pêrsio para saírem juntos, este narra:

Remexeu nos discos, sem vontade, Caetano, Gal, Duke Ellington, Armstrong, Stan Getz, Thelonious Monk, Marina, acariciou a capa de um Erik Satie, Silvia Telles, continuou mexendo, João Gilberto, Ray Charles, Dinah Washington, Elis, várias Elis, Dulce Veiga, Nina Simone, Ângela Rô-Rô, obras completas, um velho Mutantes, um Sérgio Sampaio... um Brahms... Piazzolla e Gerry Mulligan [...] (ABREU, 2006, p.66)

Dulce Veiga, a cantora desaparecida, também faz parte da coleção de discos de Dudu, personagem do conto “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, e da crônica cujo título é “Quando setembro vier”, do livro *Pequenas Epifanias*, no qual o personagem “[...] Pedro não tinha ido embora, nem Dulce partido, [...]” (ABREU, 1996, p.29).⁴⁷

Esta personagem itinerante e caleidoscópica, foi construída sob uma forma que o autor de *Onde andaré Dulce Veiga?* adotou no seu modo de escrever literário, e que chamou de teoria dos metâmeros⁴⁸. Inspiração que teve sua fonte na biologia, e que consiste em escrever expandindo os fragmentos de sua escrita por outras escritas que produz, ampliando pelo deslocamento, ideias, personagens, temas e, deste modo, provocando ecos de uma obra noutra,

⁴⁶

“Será maior a tua dor
que a daquele gato que viste
a espinha quebrada a pau
arrastando-se a berrar pela sarjeta
sem ao menos poder morrer”
(ABREU, 2006, p.101)

⁴⁷Pedro é, também, um fantasma do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, namorado do protagonista, desaparece contaminado pelo vírus da AIDS, deixando-o atormentado pela doença herdada, ou, numa alusão ao atravessamento entre o referido romance e o documentário de Coutinho, deixando-o marcado para morrer, assim como João Pedro, companheiro de Elizabeth, metaforicamente, a marcara.

⁴⁸ Ver: “Caio Fernando Abreu”. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7402/caio-fernando-abreu>

como anéis que, na biologia, deslocados do contínuo, formam outros vermes que carregam informações genéticas daquele do qual foi parte na sua origem.

Por esse motivo, a personagem Dulce Veiga, atravessada por tantas identidades, atravessa tantas outras, enquanto divaga entre a ficção e a realidade histórica, política e cultural experimentada e transformada por Abreu.

3.2 EDUARDO COUTINHO E ELIZABETH TEIXEIRA, ENTRE 1964 E 1985

- O jornalista e cineasta

Eduardo de Oliveira Coutinho nasceu em 11 de maio de 1933, na cidade de São Paulo, e foi morto por um de seus filhos durante um surto psicótico, em dois de fevereiro de 2014.

Em decorrência de sua morte, o último documentário que dirigiu foi montado e editado por seus companheiros de trabalho Jordana Berg e João Moreira Salles. Propositadamente, o documentário recebeu o título de *Últimas conversas* (2015), filme que abriu a 20ª edição do Festival Internacional de Documentários *É tudo verdade*, em 10 de abril de 2015.

Em *Últimas conversas*, Coutinho recebe jovens com idade entre dezesseis e dezoito anos, que concluíram o ensino médio em escolas públicas, para uma conversa sobre suas experiências, crenças e planos. Há também a presença de uma criança de classe média alta, Luíza, que diz ser recepcionada na porta de casa por uma babá, quando chega da escola particular.

Entusiasmado com a espontaneidade da menina de seis anos, que afirma acreditar que “Deus é um homem que morreu” e que, subitamente, retorna ao local da entrevista para fazer uma espécie de reverência em agradecimento a aplausos que escutou ao se ausentar da sala onde foi entrevistada, Coutinho – que sempre priorizou uma medida qualquer de improviso decorrente do encontro com seus entrevistados – diz, no final do documentário, que deveria tê-lo feito somente com crianças. Para ele, os jovens já se apresentam munidos de estratégias e castrações que obstruíam o desenvolvimento espontâneo da conversa.

A menina que marcou seu último documentário – inocente e cruel, como Coutinho categorizou mediante seu épico retorno ao palco – acabou simbolizando esta singularidade do trabalho do cineasta, o apreço por algum tipo de verdade na qual acreditava.

Em 1964, depois de fugir do cerco feito pelos militares, no Engenho Galileia,

Coutinho⁴⁹, que começou a fazer cinema em 1961, participou da elaboração do argumento⁵⁰ e, em parceria com Armando Costa, fez o roteiro definitivo do seu primeiro longa-metragem, no qual um homem humilde, José Guerra, é preso em nome da segurança nacional por querer descontar um cheque e dispor da quantia milionária – *O homem que comprou o mundo*, lançado em 1968. Segundo o parecer 13410/74 da Divisão de Censura de Diversões Públicas, a censura liberou o filme mediante o corte de uma cena que, ao marcar o Brasil no mapa, propunha despertar uma significação, o interesse do país na fortuna de José, desmoralizando, deste modo, o Estado, indo contra o esforço que este fazia para aparentar lisura em meio a tantos desvios de finalidade.

Eduardo Coutinho também participou como roteirista da produção da adaptação do romance de Nelson Rodrigues, *A falecida*, em 1965, e de *Garota de Ipanema* (1967) – de Leon Hirszman. Dedicou-se à pesquisa sobre questões sociais nordestinas para a produção de *A vingança dos doze* (1970), filme dirigido por Marcos Farias, sobre um rapaz que trama vingar-se do avô, coronel e assassino dos seus pais.

Em *Faustão* (1971) – o Falstaff shakespeariano da peça Henrique IV, uma adaptação –, Coutinho foi diretor e roteirista. Enfrentando dificuldades financeiras, passou a se dedicar ao jornalismo e trabalhou por quatro anos para o Caderno B do *Jornal do Brasil*, onde assumiu funções de revisor de textos a crítico de cinema.

Voltou a trabalhar com cinema entre 1972 e 1975, quando foi co-roteirista de *Os condenados* (1973) – filme dirigido por Zelito Viana; *Lição de amor* (1975) – de Eduardo Scorel, e, – dirigido por Bruno Barreto – *Dona Flor e seus dois maridos* (1976).

Em 1975, o jornalista, trabalhou no “Globo Repórter”, onde considera que teve “[...] condições de retomar o diálogo com o Nordeste” (COUTINHO, 2013, p.191) e de “ganhar a vida” com o trabalho. Foi quando escreveu, editou e dirigiu os filmes: *Seis dias de Ouricuri* (1976) – que testemunha a vida miserável de famílias sertanejas diante da seca e do desamparo do Estado ditador – *Superstição* (1976) – sobre o qual Coutinho diz: “Foram muito mais importantes o convívio e o que eu vi e ouvi do que o que está no filme.” (COUTINHO, 2013, p.192), *O pistoleiro de Serra Talhada* (1977), *Theodorico, o imperador do sertão* (1978) – uma crítica aos abusos do coronelismo no Nordeste; *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979) – uma narrativa sobre a disputa política entre famílias nordestinas –, e *Portinari, o menino de Brodósqui* (1980).

⁴⁹ Cronologia extraída do livro organizado por Milton Ohata. (COUTINHO, 2013, p. 661-664)

⁵⁰ O argumento de um filme é sua sucinta apresentação: a ideia principal, os personagens que alicerçam a história, o gênero.

Patrocinado principalmente pela Embrafilme e pelo Banco do Estado de São Paulo, em 1981, Coutinho reuniu condições para ir à procura das várias pessoas que participaram da ficção inicial, em 1964, de *Cabra marcado para morrer*. Preparou a equipe de filmagem no Rio de Janeiro e retornou mais uma vez ao nordeste para dar seguimento ao filme, desta vez sob a forma de um documentário. Em 1983, treze horas de trabalho foram editadas e o documentário foi finalizado. Neste mesmo ano colaborou com a conclusão da série da TV Globo, de Walter Avancini, *Anarquistas graças a Deus*.

Em 1984, ano em que Coutinho saiu da TV Globo, *Cabra marcado para morrer* foi exibido na Cinemateca do Museu de Arte Moderna, do Rio de Janeiro e, com som direto e imagens coloridas, a partir de então, passou a ser exibido e premiado, também fora do Brasil.

Por fim, quando do último ano de vigência do governo ditador, em 1985, o cineasta dirigiu o documentário da TV Manchete, *Tietê, um rio que pede socorro*.

Um vida profissional, portanto, bastante voltada para fazer ver os problemas sociais a partir da fala de quem os enfrenta.

- Elizabeth Teixeira

O texto de Cervantes se dobra sobre si mesmo, se enterra na sua própria espessura e torna-se para si objeto de sua própria narrativa [...] (FOUCAULT, 1999, p.65)

Segundo Michel Foucault, no texto “Representar” (FOUCAULT, 1999, p.63-64), na segunda parte do livro de Miguel de Cervantes, Dom Quixote é transformado em realidade dentro de sua própria história. Este também foi o caminho percorrido por Elizabeth Teixeira na narrativa de Coutinho, já que esta passou de personagem da ficção, que pretendia contar a história da luta camponesa e da morte de seu marido, João Pedro, assassinado em 1962, para ser o foco principal de um documentário no qual a sua própria história é contada.

O deslocamento sofrido por Elizabeth Teixeira na narrativa fílmica de Coutinho, sua transformação de personagem para uma pessoa ávida por histórias para contar – como se isto reestruturasse a sua identidade política e como mulher, cidadã – foi diferente daquele pelo qual passou Dom Quixote, já que se deu não apenas por dentro da linguagem cinematográfica – entre a narrativa puramente ficcional e a hibridez do documentário –, mas também por fora dela.

Entre a Elizabeth da ficção de Coutinho e aquela do documentário, entre a ficção e a realidade, esteve Marta Maria da Costa, personagem criada por si mesma para proteger-se durante os dezesseis anos em que viveu de forma clandestina na cidade de São Rafael, no Rio

Grande do Norte⁵¹. Inicialmente, como uma lavadeira e, mais tarde, apesar de ter frequentado a escola somente durante os quatro anos iniciais, no papel de alfabetizadora de crianças.

Enquanto Elizabeth Teixeira não optou por fugir e mudar de identidade mesmo já tendo experienciado quatro meses de cárcere, perdeu uma filha, que, atordoada com o assassinato do pai e com a perseguição à mãe, suicidou-se. Outro de seus onze filhos foi baleado na cabeça aos dez anos de idade, quando Elizabeth estava reunida na sala da própria casa com companheiros do trabalho no campo. Segundo a mãe, isto aconteceu porque, revoltada, a criança havia dito publicamente que um dia mataria os assassinos de seu pai.

Assim como Elizabeth Teixeira, foram mais de cinquenta mil pessoas presas, torturadas, durante os anos em que o Brasil foi governado pelos militares. Muitas delas, mulheres que desapareceram para sempre, como Iara Iavelberg “[...] militante da Política Operária (POLOP⁵²), da VAR-Palmares e da VPR⁵³, tendo ingressado no MR-8 poucos meses antes de morrer.”⁵⁴

Iara morreu em Salvador, em 20 de agosto de 1971, após ter sido cercada pelos agentes da segurança nacional. Sem apresentar provas à família, alegou-se que a jovem de vinte e sete anos disparou um tiro contra o peito⁵⁵ quando abordada pelos homens armados, e que o fizera para não arcar com as consequências dos seus atos, já que, companheira de Carlos Lamarca⁵⁶ – guerrilheiro desertor do Exército brasileiro, acuado e morto no mesmo ano, no sertão baiano – e, supostamente, possuidora de relevantes informações pelas quais se interessavam aos serviços de investigação do regime, era uma das pessoas mais rigorosamente procuradas pelo Estado.

No entanto, assim como o foi com Elizabeth Teixeira, outras mulheres sobreviveram às perseguições. Exemplo é Marília Guimarães, guerrilheira afiliada à Vanguarda Popular

⁵¹ Informações extraídas da declaração feita por Elizabeth Teixeira no Congresso Nacional do MST, em Brasília, entre 11 e 15 de junho de 2007, e cujo lema fora “Reforma Agrária: por justiça social e soberania popular”. Ver: “Depoimento de Elizabeth Teixeira – parte 2”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-DfKRX3t-4>

⁵² A POLOP, que segundo Daniel Aarão Reis Filho, era “[...] uma afirmação da autonomia dos comunistas dissidentes do PCB em relação aos centro internacionais.” (1990, p.89), e considerava que o Brasil estava pronto para o socialismo (1990, p.40), propunha: “[...] formar uma frente dos trabalhadores da cidade e do campo, organizar comitês de empresa como órgãos de representação dos operários em cada local de trabalho.” (1990, p.35).

⁵³ Segundo Daniel Aarão Reis Filho: “A VPR, englobaria o PCB, o PC do B e a POLOP no comum *desvio* de reboquismo às orientações internacionais. A raiz de seus erros estava no fato de que haviam desprezado o estudo das particularidades da revolução brasileira [...]” (FILHO, 1990, p.81)

⁵⁴ Ver “Mulheres presas, torturadas, desaparecidas ou assassinadas pela ditadura militar”. Disponível em: <http://jornalgggn.com.br/blog/iv-avator/mulheres-presas-torturadas-desaparecidas-ou-assassinadas-pela-ditadura-militar>

⁵⁵ O laudo cadavérico de Iara “desapareceu”. Um outro laudo, feito em 2003 a partir da exumação de seu corpo, demonstrou que o suicídio teria sido improvável. Ver: “Iara Iavelberg”. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/iara-iavelberg/index.html>

⁵⁶ Ver “Mulheres presas, torturadas, desaparecidas ou assassinadas pela ditadura militar”. Disponível em: <http://jornalgggn.com.br/blog/iv-avator/mulheres-presas-torturadas-desaparecidas-ou-assassinadas-pela-ditadura-militar>

Revolucionária, conhecida no mês de janeiro de 1970 como a mulher que sequestrou um avião, quando sob sua companhia estavam seus dois filhos ainda crianças.

Marília era professora, graduada em Letras e dona de uma escola, quando, a bordo de uma aeronave que decolou de Montevideo com destino previsto no Rio de Janeiro, juntamente com mais cinco companheiros⁵⁷, anunciou o sequestro e leu o manifesto político que alardeava a motivação do ato: uma forma de denunciar o abuso de poder, a perseguição e a violência do governo vigente.

O objetivo do grupo foi alcançado. Sob muita tensão e perigo, depois da realização de pousos não previstos – na Argentina, Chile, no Peru e Panamá –, o grupo, a tripulação e os passageiros chegaram fisicamente ilesos em Havana. Marília e seus filhos só retornaram ao Brasil dez anos depois.

Em agosto do ano 2017, Marília publicou um livro no qual diz sobre suas experiências como combatente e vítima da ditadura de 1964, *Habitando o tempo: clandestinidade, sequestro e exílio*.⁵⁸

Enquanto Marília conseguiu fugir levando os dois filhos, Elizabeth Teixeira, camponesa nordestina e semianalfabeta, apesar de ainda estar viva – hoje, com 94 anos – não teve, neste sentido, a mesma sorte.

O autoexílio de Elizabeth Teixeira foi vivido ao lado de apenas um dos seus filhos. Os outros foram criados por parentes. Quando os pôde rever, estes já estavam geograficamente dispersos – inclusive, um deles, Isac, morando em Cuba – e/ou afetivamente confusos com relação às razões que culminaram na separação da família, o que ocorreu em duas etapas. Primeiro quando Elizabeth decidiu partir sozinha com a equipe de Coutinho para o Engenho Galileia, em 1964, e, mais tarde, quando foi morar em São Rafael, no Rio Grande do Norte, levando com ela apenas o filho Carlos.

Elizabeth Teixeira passou a participar de eventos em prol da luta pela reforma agrária, nos quais era homenageada. Em 26 de agosto de 2017⁵⁹ esteve presente na passagem da “Caravana Lula pelo Brasil” em João pessoa.

Figura 7 – Elizabeth Teixeira aos 88 anos de idade, em audiência pública sobre a perseguição às ligas camponesas do nordeste

⁵⁷ Um dos militantes era o ex-marido da ex-presidenta Dilma Rousseff, que também colaborou com o feito.

⁵⁸ Ver: “A brasileira que sequestrou um avião acompanhada de dois filhos pequenos durante a ditadura”. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/brasil-40866852>

⁵⁹ Ver: “Eu continuo a luta”, diz Elizabeth Teixeira, esposa de João Pedro Teixeira. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2017/08/27/eu-continuo-a-luta-diz-elizabeth-teixeira-esposa-de-joao-pedro-teixeira/>



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=xjYMK15ItvQ>

3.3 OUTRAS HISTÓRIAS

Nos dez anos de vigência do AI-5 (13 de dezembro de 1968 a 31 de dezembro de 1978), segundo estimativas apresentadas por Zuenir Ventura, 1.607 cidadãos foram atingidos direta e explicitamente por esse Ato com punições – como cassação, suspensão de direitos políticos, prisão e/ou afastamento do serviço público. No que tange ao cerceamento da produção artística e cultural, nos dez anos de vigência do AI-5 foram censurados, ainda segundo dados apresentados por Zuenir Ventura (1988, p.285), "cerca de 500 filmes, 450 peças de teatro, 200 livros, dezenas de programas de rádio, 100 revistas, mais de 500 letras de música e uma dúzia de capítulos e sinopses de telenovelas". Fonte: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142014000100008&script=sci_arttext

Produzidas no decorrer do processo que começou com o golpe civil-militar de 1964 e se configurou rapidamente em uma duradoura ditadura, e, por outro lado, quando obras que eram rotuladas como subversivas foram censuradas, como se pode observar na estimativa destacada na citação que dá início a esta etapa do texto, o referido romance de Abreu e o documentário de Coutinho atuam como perspectivas que colocam em jogo entraves entre cidadãos de esquerda e governo militar, produzindo uma contranarrativa àquela do Estado que, através da Lei da Anistia, como já dito, quisera horizontalizar responsabilidades pelos crimes ocorridos neste período histórico brasileiro. Por este ponto de vista, estas obras apresentam possibilidades para se pensar sobre isto, a partir da representação do sujeito civil perseguido, exilado e/ou atingido física ou simbolicamente pelos atos truculentos do regime criminoso.

Outras tantas obras que representam arbitrariedades dos militares quando comandantes do país, foram apresentadas, escritas e publicadas enquanto durou o regime ditatorial brasileiro, algumas delas, inclusive, quando já havia sido criado o Departamento de Censura de Diversões Públicas. Considera-se relevante para este estudo, apresentar um recorte deste panorama cultural, ao menos no que diz respeito à literatura e ao cinema, no sentido de ampliar o leque

de perspectivas criadas pela ficção brasileira sobre os longos anos de repressão e censura.

3.3.1 Cinema

1964. O golpe militar atinge o cinema no momento de sua plena ascensão, de sua explosão criativa, de filmes como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964) – é o apogeu do Cinema Novo em sua proposta original. Filmes em diferentes estilos demonstram a feliz solução encontrada pelo “cinema de autor” para afirmar sua participação na luta política e ideológica em curso na sociedade. Dentro do esquema populista apoiado pelas esquerdas, a luta pelas reformas de base define o confronto com os conservadores e, não por acaso, nessas obras-primas citadas, é o campo o cenário, é a fome o tema, é o Nordeste do polígono das secas o espaço simbólico que permite discutir a realidade social do país, o regime de propriedade da terra, a revolução. (XAVIER, 2011, p.51)

A radicalização da censura atingiu o cinema quando este também se reinventava e apresentava as primeiras produções que priorizavam a liberdade e a criatividade do cineasta. Era o Cinema Novo, uma forma independente e experimental de fazer filme, e que foi colocada – e se colocou – à margem do molde da indústria cinematográfica capitalista.

Iniciava-se no país a produção do denominado cinema de autor, que começou na França nos anos quarenta. Nelson Pereira dos Santos – “*Vidas Secas*”, 1963 – e Glauber Rocha – “*Deus e o diabo na Terra do Sol*”, 1964 – são dois dos cineastas citados pelo crítico de cinema Ismail Xavier, como inauguradores deste modo de produzir narrativas fílmicas, nas quais saltava aos olhos do espectador o modo de pensar dos seus diretores, naquilo que dizia respeito aos problemas sociais do país, mas também à forma poética de construí-las.

A técnica e a estética apareciam como se se formassem no percurso. Premeditada supostamente era a disposição ao experimento, a busca pelo desvio para expressar ideologias através da arte. Segundo Xavier (2001, p. 63), esta “[...] busca se traduziu na ‘estética da fome’, na qual escassez de recursos técnicos se transformou em força expressiva e o cineasta encontrou a linguagem em sintonia com os seus temas.” Fazer cinema com o que se tem à disposição, improvisar – como o fez o cidadão brasileiro faminto de outrora⁶⁰, desamparado pelo governo militar –, para Xavier, esta foi uma dinâmica coerente entre ficção fílmica e ponto de vista voltado para o cenário social daquele período.

O livro *Vidas Secas* (RAMOS,1938), diz fortemente da referida estética, elaborada cinematograficamente quase três décadas depois da publicação do livro. Fabiano, Sinha⁶¹

⁶⁰ Ver: ‘O histórico da crise da dívida externa brasileira’. Disponível em: <https://jornalggn.com.br/noticia/o-historico-da-crise-da-divida-externa-brasileira>

⁶¹ Sinha, e não Sinhá. Este é um tratamento dado à senhora de classe social elevada. Aquele, à subalterna na pirâmide social.

Vitória, dois filhos ainda crianças, um papagaio e a cachorra Baleia, perambulam entre mandacarus, ao modo das aves de arribação que lhes sobrevoam. Aves migratórias como eles. Gente sempre retirante que, explorada pelo sistema latifundiário, segue em frente, sem destino certo. A natureza catastrófica, a exclusão social de minorias e a ditadura cultural, formam a trama de poder que insulariza esta família. O poder de Deus e o poder dos homens, contra homens sem direito algum, párias.

"O corpo do sujeito, o do preso, mas também o do menino, o dos retirantes, é o lugar privilegiado onde se marca a história e se enuncia, em carne viva, sem subterfúgios, a violência desmedida do poder.", é o que diz um trecho escrito por Wander Melo Miranda, em *Folha explica Graciliano Ramos*, publicado em 22 de abril de 2009, no "Folha Online"⁶². Este poder e esta violência, citados por Miranda, contaminam a própria família, que caminha junta como se cumprisse uma sina, e como se, a existência de um, fosse um fardo que pesasse sobre os ombros do outro.

Na adaptação para o cinema, em 1963, a trama ainda se mostrou atual. Sem ter o que comer, Sinha Vitória inusitadamente arrebatou o papagaio e quebra-lhe o pescoço, uma cena brutal cuja justificativa é de que o animal não servia nem para falar. Ironicamente, o bicho era como eles mesmos o eram para o dono da terra na qual trabalhavam, que se aproveitava do fato de Fabiano mal falar – era um homem que vivia a resmungar expressões, não raramente, ininteligíveis – e de não saber fazer contas, para lhe pagar valor inferior ao combinado pela prestação de seu serviço e, também, para, diante de uma contestação, intimidá-lo, ameaçando demiti-lo, descartá-lo, como o fora o bicho, por Sinha Vitória. Ela, que 'sabia mais' do que os outros. Uma dinâmica de hierarquização e autoritarismo que percorre todas as camadas desta história.

O romance (1938) e o filme (1963) terminam como começaram, com a família exilada na própria terra, caminhando a ermo, sob o sol, coberta pelo céu apinhado de urubus sempre à espreita, a aguardar que sucumba um membro da família, ou um bicho qualquer do caminho.

Um contradiscurso da promessa de um Brasil para os brasileiros, pois, seja lendo o livro de Graciliano Ramos, ou como espectador do filme dirigido por Nelson Pereira dos Santos, estas obras, que dizem sobre exploração e invisibilidade social e humana, provavelmente carregam uma força de interpelação àqueles que com elas têm contato. Uma pergunta, neste sentido, supõe-se ser aquela que apresenta e argumenta o escritor judeu italiano Primo Levi,

⁶² Ver: "Estilo de Graciliano Ramos marcou construção do Brasil". Disponível em: <http://www.olhardireto.com.br/noticias/exibir.asp?id=20766¬icia=estilo-de-graciliano-ramos-marcou-construcao-do-brasil>

alicerçado sobre a condição subumana às quais foram submetidos os judeus perseguidos durante a Segunda Guerra Mundial e, também, em sua experiência como vítima dentro deste contexto: é isto um homem?

É isto um homem?
 Vocês que vivem seguros
 Em suas cálidas casas,
 Vocês que, voltando à noite,
 Encontram comida quente e rostos amigos,
 Pensem bem se isto é um homem
 Que trabalha no meio do barro,
 Que não conhece a paz,
 Que luta por um pedaço de pão,
 Que morre por um sim por um não.
 Pensem bem se isto é uma mulher,
 Sem cabelos e sem nome,
 Sem mais forças para lembrar, vazios os olhos, frios o ventre,
 Como um sapo no inverno.
 [...] (LEVI, 2000, p.9)

Do mesmo modo, em *Vidas Secas*, homem, bicho e espaço físico inóspito uniformizam-se, marcando um disparate entre este e outro homem em situação adequada ao gozo de sua existência, aquele que tem direito à segurança, ao convívio afetuoso com os seus, ao trabalho digno, à alimentação ideal e à liberdade de pensamento. A mesma configuração também estabelecida entre nordestinos, carrinhos de mão e pedras, já abordada a partir da cena urbana do romance de Abreu. A reificação do humano consequente do total desamparo do Estado.

Em 1964, o filme *Vidas Secas* foi apresentado – como convidado – no Festival de Cannes, onde *Deus e o Diabo na Terra do Sol* representava o Brasil.

Enquanto Glauber estava na Europa, Deus e o Diabo na Terra do Sol foi exibido em uma sessão exclusiva para militares que opinaram pela destruição imediata das cópias do filme. O prestígio internacional dos filmes brasileiros deixa os militares e os censores em situação delicada. Chamava muito a atenção impedirem a exibição de filmes que estavam sendo valorizados no exterior. Deus e o Diabo acabou sendo liberado, para maiores de 18 anos, apesar de ser considerado ruim por uma censora porque “mostra o desencanto dos pobres pela falta de caridade dos abastados” ou, por outro censor, que “mostra pobreza em demasia, não é aconselhável mostrar em cinemas estrangeiros, para não ridicularizar o país”.

Fonte: A ditadura militar e a censura no cinema. Disponível em: <http://neteducacao.com.br/noticias/home/a-ditadura-militar-e-a-censura-no-cinema>

Desta forma, ao funcionar, a princípio, como um documento de alarde sobre a dissonância social sustentada pelo Estado e, no presente, como um documento de memória deste desvio de competência e de suas funestas e duradouras consequências, narrativas fílmicas, como a de Nelson Pereira dos Santos e como a de Glauber Rocha, supracitada, estiveram sob

a vigilância do Estado ditador e ainda devem causar desconforto a governos outros que o sucederam e que, mesmo sob formas supostamente democráticas, trataram de manter uma configuração social própria do totalitarismo político, na qual a exclusão de uns – por eliminação direta, pela morte, ou indireta, pela negação de direitos essenciais ao sujeito – é meio para estabelecer o privilégio de outros.

Alguns escritores surgiram na década de setenta em razão de terem sua liberdade de expressão como jornalistas cerceada. Coagidos a veicular somente a versão oficial dos acontecimentos, passaram a escrever sobre o que acontecia no Brasil através do que a crítica categorizou de romance-reportagem, uma forma romanesca de narrar fatos reais. Para tentar escapar da censura, este foi o caminho escolhido por José Louzeiro, autor de *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1975): “Saí para fazer uma reportagem (*Folha de S. Paulo*) sobre os meninos de rua “jogados fora” pela polícia paulista no município mineiro de Camanducaia. A censura reduziu minha matéria a umas vinte linhas. Deixei a redação, voltei para o Rio, escrevi *Infância dos mortos*, de onde foi tirado o filme *Pixote*.” (COSTA, 2005, p. 155).

Quando da adaptação do livro para o cinema, em 1977, pelo argentino Hector Babenco, a história do jovem da classe média que se transformou em um bem sucedido ladrão de carros e assaltante de bancos sustentado por escusos acordos com policiais que formavam o Esquadrão da Morte, recebeu quatro pareceres técnicos de censores do DCPC, feitos entre 12 de maio e 24 de junho de 1976 (REIMÃO, 2014, p.2-4). As alegações usadas para retardar a liberação do filme tiveram base semelhante àquela da qual se valeram os censores com relação a *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). A questão era esconder a verdade. Em se tratando de *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*: a existência de uma corrupta “justiça paralela” que desmoralizariam o aparelho policial. A concessão da autorização para a exibição do filme foi dada mediante a exigência de que ficasse claro o arrependimento de Lúcio Flávio, em relação aos inúmeros atos criminosos cometidos, bem como sua disposição à regeneração moral (REIMÃO, 2014, p.5).

Apenas quatro anos antes da exibição do filme de Coutinho, em 16 de setembro de 1980, foi liberada para exibição nos cinemas do país, a ficção documental *Iracema - uma transa amazônica* (1974), do paulistano Jorge Bodanzky e do baiano Orlando Senna, filme que, se por um lado, exhibe um suposto grande feito do regime militar, a construção da Rodovia Transamazônica, construída durante o governo Médici (1969-1974), diz também sobre o caos que alicerçou esta empreitada: a miséria, exploração e exclusão dos oprimidos, a prostituição de mulheres e crianças e a destruição da natureza, em nome de interesses de elites políticas. Para vetar a liberação da exibição, a censura alegou que o filme apresentava uma imagem

negativa do Brasil, e conforme o parecer do DCPC, de número 500, de 08 de março de 1977, “[...] colocando nosso país em situação vexatória no plano social, humano, especialmente se visto o filme no exterior.” Longeva cautela, papel típico da literatura brasileira quando, entre os séculos XV e XVI, foi incumbida de forjar uma ideia de nação independente e civilizada, e, sob o impulso de forjar uma unificação lastreada numa identidade cultural, para encobrir a incivilidade da escravidão aos olhos estrangeiros⁶³, suprimiu a figura do negro escravizado, como formadora da identidade brasileira, ao passo que estilizou a imagem do índio, como o é em *O Guarani* (1857), de José de Alencar.

Finalmente, em *Cabra marcado para morrer*, a exploração da mão de obra camponesa pelo latifúndio é o que está em questão, sobretudo na primeira etapa da narrativa fílmica, quando são delineados alguns movimentos dos trabalhadores organizados na direção da conquista de seus direitos. A tensão entre opressores e oprimidos está constantemente presente na primeira etapa do documentário, que culmina com o assassinado do líder da Liga Camponesa de Sapé, em 1962, e a notícia da absolvição de seus assassinos.

Ao serem retomadas as filmagens, em 1964, o objetivo do cineasta foi contar esta história pelo viés da cinematografia clássica, ao que chamou, mais tarde, de alienação pura [...] uma visão tola [...]” (COUTINHO, 2013, p. 248). Por outro lado, sobre a finalização do documentário, Coutinho valorizou a presença da ambiguidade.

No que se refere à autocrítica feita por Eduardo Coutinho à produção de *Cabra marcado para morrer*, segundo Edward Said, a construção de uma obra transgressora é uma tarefa árdua da qual o intelectual não deve prescindir:

“[...] o lugar provisório do intelectual é o domínio de uma arte exigente, resistente, intransigente, na qual, lamentavelmente, ninguém pode se refugiar, nem buscar soluções. Mas apenas nesse exílio precário é possível compreender de fato a dificuldade do que não pode ser compreendido, e continuar a seguir em frente mesmo assim.” (SAID, 2007, p.173).

Em *Cabra marcado para morrer*, Coutinho acabou chamando a atenção para o que significava a organização dos trabalhadores do campo para o governo, e deixando exposto o receio dos militares e de seus aliados, de que a aproximação dos homens do campo com representantes do Partido Comunista Brasileiro, fortalecesse ainda mais este movimento, que, mesmo não sindicalizado, já lutava pela reforma agrária e, portanto, contra o latifúndio.

⁶³ Ao que se refere Roberto Schwarz em “Ao vencedor, as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro” (2008, p.13).

3.3.2 Literatura

No que concerne à literatura, o livro do mineiro Fernando Gabeira, *O que é isso, companheiro?* (1979), só foi publicado no ano em que a Lei da Anistia foi promulgada, no governo do General João Baptista Figueiredo, e, em 1997, foi adaptado ao cinema, pelo carioca Bruno Barreto. A narração é sobre o percurso feito pelo ex-guerrilheiro Fernando Gabeira e alguns de seus companheiros, militantes políticos de esquerda que ingressaram na luta armada contra o regime, articulando-se para enfrentar os militares, produzindo material informativo e convocando atos públicos para alertar a população do que realmente estava acontecendo por trás da ideia de um trabalho oficial de garantia de segurança da nação. O lastro da narrativa é o sequestro⁶⁴, em 1969, de Charles Burke Elbrick, então embaixador dos Estados Unidos, e de como se deu sua libertação, em troca da divulgação pública do ocorrido – alardeando a ocorrência do abuso de poder e da violência contra civis –, bem como da soltura, e posterior extradição para o México, de quinze presos políticos.

Anteriormente a Charles Burke Elbrick, entre 1969 e 1971, foram sequestrados por grupos armados – ALN, VPR⁶⁵ e MR-8 –, formados somente a partir da deflagração do golpe, o cônsul japonês, Nobuo Okushi, e o embaixador alemão, Ehrenfried Anton Theodor Ludwig Von Holleben.

A estratégia de sequestrar autoridades estrangeiras, resultou na libertação de cento e trinta presos políticos, como Maria Auxiliadora Lara Barcello, integrante da Vanguarda Armada Revolucionária-Palmares, presa no Rio de Janeiro em 1969, e que, em decorrência dos danos psicológicos consequentes das torturas sofridas, suicidou-se na Alemanha, em 1976, atirando-se na frente de um trem, quase sete anos após ter sido enviada para o Chile com mais sessenta e nove presos políticos – o conhecido “Grupo dos 70” –, em decorrência da negociação que culminou na soltura do embaixador suíço Giovanni Enrico Bucher, sequestrado por um grupo liderado por Carlos Lamarca.

Bem como Maria Auxiliadora, o jovem frade cearense Tito de Alencar Lima, aluno de Filosofia na Universidade de São Paulo, e que também compunha o Grupo dos 70 – viria a suicidar-se na Europa, em 1974, onde exilou-se, não sem antes ter sofrido com perseguições e

⁶⁴ O sequestro fora executado pelo grupo MR-8 – Movimento Revolucionário Oito de Outubro – e por membros da Ação Libertadora Nacional – a ALN.

⁶⁵ A VPR – Vanguarda Popular Revolucionária –, surgiu no ano de 1968, em meio à fragmentação do PCB e da POLOP. Tinha em sua formação “[...] ex-graduados das Forças Armadas que haviam passado pelo MRN (Movimento Nacionalista Revolucionário) [...]. A proposta reuniu lideranças estudantis e operárias com o objetivo de iniciar ações armadas imediatas no sentido da guerrilha rural. [...]” (FILHO, 1990, p.50-51).

torturas físicas e psicológicas. Sua história é narrada por Frei Beto, em *Batismo de Sangue*: os dominicanos e a morte de Carlos Marighella (1981), que conta por que os dominicanos se tornaram alvo dos torturadores, sob quais circunstâncias colaboraram com o assassinato de Marighella e de que outras formas se colocaram diante do aparelho repressor. O livro foi adaptado para o cinema em 2006, por Helvécio Ratton.

Deste modo, *O que é isso, companheiro?* é um depoimento de um raro sobrevivente destes grupos de guerrilheiros, um relato de vida que representa a luta de uma esquerda intelectual, extremamente e indiscriminadamente atingida pela violência autorizada, sobretudo a partir da decretação do AI-5, e que, decidiu unir-se a outros grupos oposicionistas, armada com estratégias e instrumentos, que, julgou, serem indispensáveis no combate do avanço das ações do governo ditador contra os opositores do regime.

Outros escritores, que escreveram e publicaram durante os anos mais truculentos do regime, entre 1968 e 1978, fizeram-no usando uma linguagem mais cifrada, alegórica.

O gaúcho, Érico Veríssimo, um forte combatente da censura prévia à cultura – ao lado do escritor baiano, Jorge Amado – publicou, em 1971, *Incidente em Antares*. Trama, do gênero romance, na qual um grupo de sete mortos, cada um representante de um lugar de fala específico – uma mulher viúva de um coronel, uma prostituta, um advogado corrupto, um sapateiro, um alcoólatra, um pianista frustrado e um militante que foi torturado e assassinado por policiais –, reivindica seu sepultamento diante de um impedimento ocasionado por uma greve e, para pressionar as autoridades locais, instala-se no coreto de uma praça e passa a revelar segredos sobre a conduta destas e dos moradores da conservadora Antares. Relacionamentos adúlteros, comportamentos sexuais outros e escusos, atos ilícitos ocorridos na administração pública, tortura e assassinato, nivelam reputações alheias com cadáveres em estado de putrefação.

Entre elite e representantes de minorias, em sete anos de golpe – de 1964 a 1971, ano da publicação da narrativa –, o autor de *Incidente em Antares* criou, através da ficção literária, sete mortos dispostos a desmascarar o *modus operandi* da ditadura.

Ao fragilizar os alicerces da elite autoritária antarense a partir da fantasmagoria, Veríssimo deu voz e proteção a vítimas da exclusão social, da tortura física e simbólica, bem como a testemunhas do ilícito, e/ou, até aos próprios autores da ambição desmedida, da corrupção, da exploração dos oprimidos, fazendo com que, os dois lados da mesma história pudessem ser expostos, sem censura. Deste modo, enquanto, por um lado, o AI-5 estava em vigor, por outro – o da ficção – sobrevivia-se a ele e, mais do que isto, denunciava-o, também impunemente.

João Paz, personagem cujo sobrenome contrasta com seu destino trágico, além de ser aquele que representa o alvo principal do regime de 64, provavelmente seja o defunto mais audacioso deste romance. Considerado um guerrilheiro que treina seus companheiros para desarticular o governo, João é intensamente torturado e morto na delegacia da cidade, após “[...] o especialista nestas torturas elétricas [...]” (VERÍSSIMO, 2016, p.376) ter exagerado na descarga à qual o submeteu, levando-o a sofrer uma fatal parada cardíaca. No entanto, João Paz é enterrado veladamente e com um falso atestado, assinado por um renomado médico da cidade, no qual consta embolia pulmonar como a causa do óbito.

Cícero Branco, o defunto que em vida foi um corrupto advogado e, morto, mentor deste plano de vingança contra os vivos, é quem faz as principais acusações aos algozes de João Paz. Certo de que sua punição já estava decidida no outro plano e de que nada mais tinha a perder, descreve, em praça pública, uma das sessões de tortura à qual foi submetido o – agora colega – morto:

- Joãozinho aguentou tudo firme – torna a falar o advogado – e não pronunciou um nome sequer. O Boquinha de Ouro perguntava: “Quem são os outros dez? Vamos!”. E o prisioneiro respondia: “Não sei”. Os carrascos passaram então à segunda fase do interrogatório. Dois brutamontes puseram-se a bater em Joãozinho, aplicando-lhe socos e pontapés no rosto, na boca do estômago e nos testículos... Peço perdão, senhoras e senhores puritanos, por ter usado a palavra testículo, mas posso assegurar-vos que os socos e pontapés doeram mais nessa parte da anatomia de João da Paz do que a palavra testículo pode doer nos delicados ouvidos da vossa moral verbal. (VERÍSSIMO, 2016, p.374-375)

Esta é a representação de um ataque a um sujeito, supostamente, “comunista”. A descrição do método, assemelha-se a como este é representado na literatura de Abreu, no conto “Garopaba mon amour” (ABREU, 2006, p.49-56)⁶⁶. Vale observar que a sucessão de socos e chutes é intercalada com perguntas sobre o paradeiro de outros membros de um suposto grupo composto por ardilosos adversários do regime, bem como, que, tanto o forjado atestado de óbito, quanto a aplicação da tortura, ambas as práticas foram praxe no Brasil sob o comando militar.

Em *Onde andaré Dulce Veiga?* a tortura aparece consumada na figura horrenda de Saul, acusado de ser comunista – como o personagem Joãozinho, de *Incidente em Antares* – o jovem militante desaparece junto com a cantora e só reaparece vinte anos mais tarde, aniquilado.

Onde andaré Dulce Veiga?, romance cuja publicação está temporalmente localizada no período da pós-ditadura, faz parte de uma gama da produção literária que trabalhou com a

⁶⁶ Ver fragmento do conto na nota de rodapé da página 71 desta dissertação.

representação da ressignificação do trauma a partir da recuperação do passado, pela reconstrução psíquica do momento no qual o desconhecido e inusitado – a repressão – irrompeu na existência do sujeito, impondo regras, normas e punições. Louco, Saul é o único personagem do romance que não a pode fazer completamente. No entanto, fragmentos soltos entre o passado e o presente que extravasam da sua mente adoecida pela tortura sofrida, funcionam como uma ponte que levará o protagonista até Dulce Veiga. Peça chave da trama, a loucura de Saul marca o alcance do processo de reconstituição psíquica do choque que vitimou o protagonista do romance de Abreu.

4 ÉTICA, MEMÓRIA E RESSIGNIFICAÇÃO DO TRAUMA

Considerando-se que todos aqueles que representaram forças de resistência à permanência da ditadura no Brasil, tornaram-se alvos dos militares, neste capítulo final serão apresentadas análises e interpretações sobre como o trauma, decorrente desta perseguição política, bem como sua ressignificação, foram representados em *Onde andaré Dulce Veiga?* e no documentário *Cabra marcado para morrer*.

Por este viés, aquele que carrega um trauma psíquico figurará, neste texto acadêmico, como vítima, alguém a quem um sofrimento foi imposto, e que, portanto, vivenciou o rompimento não natural, violento e involuntário de uma unidade imaginada.

Esta relação do choque gerado pelo trauma, com o consequente rompimento de uma unidade imaginada, estará em diálogo, neste capítulo, com a metáfora do vaso quebrado analisada no memorial e livro *Tempo de pós-crítica: ensaios* (2012), pela Professora Eneida Maria de Souza, que a usa para dizer sobre a demanda atrelada ao trabalho de revisão do passado, considerando que este não seja um caminho percorrido insularmente, “A escrita do *eu* refere-se ao nós do grupo, ao plural de uma época e a um determinado lugar histórico onde são produzidos os saberes e através do qual circulam as ideias.” (SOUZA, 2012, p.22).

Neste sentido, o atravessamento do *eu* pelo outro, em contextos sociais que o interpelam permanentemente, abalando conceitos que pareciam acolhidos, provocando posicionamentos discursivos muitas vezes ambíguos e provisórios, faz com que o empenho, voltado para a reconstituição de uma identidade, seja, por fim, um trabalho de edição de supostas identidades provisórias. Nas palavras de Stuart Hall – no texto “A identidade em questão”⁶⁷ – a “[...] identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia.” (2005, p.13).

Considera-se que o ajuntamento dos cacos do metafórico vaso, não é, portanto, tarefa que pode ser empreendida sem a consciência de que este não se fechará, senão provisoriamente, bem como de que não cabe no trabalho de ressignificação o pleno apagamento das marcas que tomam forma no processo de rememoração, e que a tentativa obsessiva daquilo que, metaforicamente, representa a aniquilação das emendas do vaso recomposto, pressupõe a aniquilação de si mesmo, o vazio. É para o que chama a atenção, a Professora Eneida Maria de Souza, para o perigo de o vaso aprisionar o restaurador:

Recuperar é, portanto, perder-se no outro e abandonar a imagem ilusória de uma intocável subjetividade. O buraco que confina o restaurador chama a atenção para si

⁶⁷ Texto no qual Hall faz uma leitura da itinerância da identidade do sujeito do iluminismo ao sujeito pós-moderno.

próprio e seu estatuto de lugar vazio, razão de ser do vaso. Ao processar a colagem narcísica dos fragmentos na busca do todo sem rasuras, o restaurador torna-se escravo de seu gesto onipotente. A única maneira de sair do buraco é quebrar o vaso, libertar-se do vazio que o prende, desfazendo o trabalho realizado. (SOUZA, 2012, p.28)

Portanto, a libertação do restaurador enclausurado, ou, o alcance satisfatório da ressignificação do trauma, depende do entendimento, por parte do sujeito afetado pelo mal estar causado pela ferida aberta, de que esta faz parte de si, de que ressignificar, restaurar, reconstituir, não inaugura um novo sujeito, mas organiza processos mentais que, dispersos pelo esquecimento ou pela negação, produzem vazios que podem aprisionar o sujeito, em vez de libertar. Enquanto, por outro lado, reconhecidos como partes de um percurso próprio de sua existência numa relação com o mundo que o circunda, podem ganhar outra conotação, algo com o que se possa conviver ou, até mesmo, algo pelo que a vítima possa se responsabilizar⁶⁸ no sentido de reconhecer, no trauma, o valor ético de sua luta.

Estas considerações permeiam a análise que Souza (2012) faz ao contar sua própria história durante o processo de escrita de seu memorial, cujo propósito motivador foi o de realizar um procedimento acadêmico indispensável para o alcance do nível de professora titular em Teoria da Literatura, mas que acabou extrapolando a satisfação a esta finalidade, à medida que o exercício da escrita de si, inevitavelmente, revelou uma ampla e crítica reflexão a respeito da Teoria da Literatura, bem como sobre tudo o mais que a interpelou e por ela foi interpelado anteriormente e, principalmente, durante sua vida acadêmica.

Em se tratando das obras objetos desta dissertação, a análise da forma como se deu a reconstrução da memória do trauma partirá dos seguintes pontos de vista: no romance, o caminho na direção da rememoração, empreendido pelo protagonista – vítima da coação militar –, passa pela resistência ao acionamento do trauma, pelo reconhecimento paulatino, pela culpa e pela justificação do próprio papel no evento traumático, até que, supostamente, alcança uma ressignificação. Em se tratando da cantora – vítima da perseguição militar –, prevalece a ausência do relato do processo traumatizante e, por outro lado, uma demonstração de satisfação com o presente que experimentou a partir do autoexílio. No documentário, a ressignificação do trauma, feita por Eduardo Coutinho – vítima da repressão militar à produção intelectual –, produz uma imagem autobiográfica à medida em que este se inseri no quadro da escrita cinematográfica, supostamente movido por uma vontade de reparação para com o *outro*, também traumatizado. Ao passo que Elizabeth Teixeira – vítima do combate do regime à resistência dos trabalhadores rurais à exploração latifundiária –, como prisioneira em uma rede,

⁶⁸ O que será sinalizado quando do relato de João José, um camponês sobrevivente da perseguição dos homens da polícia militar aos homens do campo.

ao ser surpreendida com a chegada de Coutinho, debate-se entre o lugar de vítima e o de beneficiada pelo sistema ditador, até que, pelo exercício da narração do trauma, supera o medo e se livra da clandestinidade, a qual teve que se submeter para não sucumbir.

4.1 O DESPERTAR DO TRAUMA NO ROMANCE DE ABREU

Em *Onde andar*á Dulce Veiga, o processo de reconhecimento do trauma consequente da abordagem truculenta dos homens do DOPS ao protagonista narrador da trama, bem como o direcionamento para sua ressignificação, são permeados pela música. A primeira página do romance e a última, sinalizam para a circularidade do trajeto percorrido pela narrativa dentro do plano musical, já que o romance começa com uma vontade reprimida – “Eu deveria cantar” (ABREU, 2012, p.19) – e termina com sua realização: “E eu comecei a cantar.” (ABREU, 2012, p.231)

No percurso, a memória auditiva do jornalista aciona outras recordações a partir da música de autoria de Mário Lago e Custódio Mesquita, que, na trama de Abreu, fez grande sucesso através da voz e interpretação da personagem Dulce Veiga: “Nada além” (1937).

Envolvido por uma série de intercorrências no seu caótico cotidiano, o jornalista e protagonista da trama, que até então definia-se como um homem de quase quarenta anos “[...] desempregado, amargo, solitário e desiludido.” (ABREU, 2012, p.21), vê-se diante de um acontecimento que, em sete dias o desloca na direção de uma espécie de conciliação consigo mesmo: um emprego como repórter da seção de variedades em um jornal, dirigido por alguém que ressurgiu daquele tempo sombrio: Castilhos.

Considerando-se que os jornais da época foram, em sua maioria, um dos mais importantes parceiros do regime militar⁶⁹, esta é a outra alça que, como a música, transporta o fantasma da ditadura para perto de si: a retomada de sua profissão como repórter, o que o leva a prestar serviços novamente a um jornal que trabalhou para a permanência da ditadura.

A descrição da maneira como Castilhos se expressa ao recebê-lo em seu primeiro dia de trabalho, sugere a propagação de ecos na mente de alguém que ruma por horas – e por uma vida inteira – depois de submetido a uma sessão de tortura, os restos do terror amargo, elétrico e audível que, outrora, experimentou: “Dois ou três temas cruzados, entrecortados por suspiros, tosses, roncões, telefonemas, cigarros e berros. Cortes bruscos, retomadas e

⁶⁹ A leitura do romance apresentada neste capítulo final, que relaciona o jornal à violência institucionalizada, por exemplo, só se torna possível quando, e se o leitor identificar que esta é uma narrativa que diz sobre a ditadura, seus aliados e práticas.

contratemas, sem nenhuma introdução tipo como-eu-ia-dizendo ou coisa assim.” (ABREU, 2012, p.25).

As paredes do *Diário da Cidade* reverberam ruídos no presente do narrador, que, despedaçados contra sua intransponível rigidez, sobreviveram pela insistência em fazer-se ouvir no presente de todo o tempo. Mas somente quem é contemporâneo⁷⁰ do seu tempo terá ouvidos para acolhê-los. Catará seus cacos espalhados pela “sala acarpetada [que] devia estar numa temperatura próxima de um forno crematório.” (ABREU, 2012, p.22), e escutará o que dizem sob coação e dor.

A sala do jornal é apresentada ao leitor de *Onde andaré Dulce Veiga?* em comparação a uma cela de tortura, mas também, a um forno crematório, espaço tão tenebroso e inóspito que remete à *shoah*, outro crime contra a humanidade, irrecuperável pela representação, e tão inalcançável que afetou seu fundamento, segundo o escritor, psicanalista e professor Gérard Wajcman, no ensaio “A arte, a psicanálise, o século” (WAJCMAN, 2012, p.53-79).⁷¹

A primeira música que o jornalista escuta antes de se dirigir ao jornal, no seu primeiro dia de trabalho, provoca imediato desconforto, sinalizado por algumas palavras usadas na descrição, principalmente pelos adjetivos desesperado, envenenada, histéricos, moído:

Então ouvi no rádio uma música que parecia conhecida [...]. Mas a música que ressoava em algum porão⁷² da memória era antiga como um bolero, um fox, e o que saía do rádio agora era um desses rocks com baixo elétrico desesperado, percussão envenenada e sintetizadores histéricos. A voz da cantora lembrava vidro moído num liquidificador.” (ABREU, 2012, p.22)

Na segunda vez que escuta a mesma música, imagens confusas passam a se suceder em sua mente:

[...].Tentei ouvir melhor, mas o que lembrava não era exatamente aquilo, embora o que eu não identificava que fosse, e quase lembrava, também estivesse lá, dentro da música ou de mim. Dava saudade, desgosto. E outra coisa mais sombria, medo ou pena. Na minha cabeça cruzavam figuras desfocadas, [...]. E revi uma sala escura

⁷⁰ Ser contemporâneo é buscar enxergar nas trevas do seu tempo as luzes que estas encobrem (AGAMBEN, 2009, p.64-65), é perceber o que resiste à escuridão de um tempo.

⁷¹ Ao aproximar tragédias, a ficção de Abreu faz o que Wajcman na fala de Jacques Lacan em “Os tempos modernos” (1961. p.254) ressalta: “isso a que o artista nos dá acesso, é o lugar do que não poderia ser visto”. Isto é ser contemporâneo.

⁷² Na ditadura, os lugares nos quais usualmente as pessoas eram levadas para sofrerem com as práticas de tortura cada vez mais sofisticadas e executadas pelos agentes do DOI-CODI, ficaram conhecidos como “porões da ditadura”. Um dos primeiros destes porões foi improvisado em um navio que foi atracado em Santos, já em 1964, no qual a temperatura elevada e a estrutura cerrada provavelmente produzia a sensação de se estar em um forno crematório, e o mesmo tinha o nome de uma boate da época: “*El Moroco*, salão metálico, sem ventilação, ao lado da caldeira, ali os prisioneiros eram expostos a uma temperatura que passava dos 50 graus”. Ver: “A tortura e os mortos da ditadura militar”. Disponível em: <https://jornalgggn.com.br/noticia/a-tortura-e-os-mortos-na-ditadura-militar>

muito alta, luz do dia vedada pelas cortinas, um cinzeiro antigo em forma de caixinha redonda, [...], o fio de pérolas no colo alvo de uma mulher. Não fazia sentido. (ABREU, 2012, p.32-33)

Assim, uma caótica revelação vai surgindo sob a forma de um incômodo mental, decorrente da entrada inusitada de algo que passou a ocupar espaços que não estavam em disponibilidade no campo do psíquico. Um “sobrevivente do fim de tudo” – de uma tragédia, portanto – que, ao chegar, causa desconforto:

Aquela voz de vidro moído, áspera e aguda, girando dentro de um liquidificador, nem feia nem desafinada, mas incômoda da maneira como ocupava espaço dentro do cérebro da gente, aquela voz que, independente do que cantasse, dava a impressão de sair do fundo de ruínas atômicas, não as ruínas falsificadas daquele cenário de papelão, mas as de Hiroshima, as de Köln, depois do bombardeio, escombros de alguma aldeia nos arredores duma usina nuclear, após a explosão, sobrevivente do fim de tudo, aquela voz de sereia radioativa – era a mesma que eu ouvira no rádio, enquanto tomava banho para ir ao jornal (ABREU, 2012, p.36)

A sensação de que a música emanou de um lugar secreto do seu inconsciente, ao qual chama de porão, bem como o peso simbólico desta palavra no contexto da ditadura, e de outras palavras que formam o discurso usado para dizer sobre os sons que compõem a execução da música no presente, – palavras cujos significantes resgatam a ideia de destruição e de genocídios que marcaram a história do mundo –, gradativamente revelam o processo de resgate da memória, um processo que se descortina na mente do protagonista, portanto, que ele mesmo narra para si e nos é apresentado como se fosse a vocalização de um sonho.

Este é o momento no qual o primeiro rosto apagado do seu passado reaparece em meio ao encontro de temporalidades, de religação do presente ao passado, um deslocamento que vai da memória ao arquivo. Quem volta é a filha que Dulce Veiga havia deixado para trás, Márcia Velácio. A vocalista da banda de rock, cantava “Nada além” e parecia um “anjo do mal, sem asas nem harpa, um anjo caído.” (ABREU, 2012, p.34), prisioneiro de um presente doente no qual a distopia foi herdada e reinava evidente.

Márcia Velácio era um bebê e estava na companhia de Dulce Veiga quando esta foi capturada. Sua performance é tensa, durante o ensaio da banda, presenciado pelo protagonista, como também o é o comportamento de muitos adultos que quando crianças foram torturados simultaneamente aos pais, ou foram usados para que os pais cedessem às provocações dos torturadores, tendo alguns, inclusive, efetivamente sucumbido em decorrência da gravidade do trauma.⁷³

⁷³ Exemplo disto, fora da ficção, é o caso do filho do jornalista e cientista político Dermi Azevedo e da pedagoga

O que volta é a lembrança de Dulce Veiga. A outra voz, densa e pesada, que mais cedo encheu a mente do protagonista de uma música que vinha de outro tempo, era dela. Lembrou, “num relâmpago!” (ABREU, 2012, p.37). E com a revelação feita por Márcia, de que Dulce era sua mãe, outras imagens foram ganhando nitidez na sua consciência: “[...] a poltrona verde, a seringa manchada de sangue, o berço no canto escuro.” (ABREU, 2012, p.39-40). Este é o início da reconstituição mental da cena primária, quando a origem do trauma começa a se levantar na consciência do sujeito.

A partir desta primeira conexão mental entre o presente e sua historicidade traumática, quando o jornalista quis verbalizar o que lembrou, mas Márcia – o bebê que estivera no berço da cena resgatada – não quis escutar, a imagem de Dulce Veiga passa a aparecer insistentemente, como um fantasma que deseja se materializar, e que passa a atraí-lo em seu trânsito pela cidade, provocando cortes e desvios que o conduzirão ao encontro de peças-chaves, para abrir outras portas neste processo de conscientização.

Deste modo, na primeira aparição e desaparecimento espectral da cantora, sentado na rua, embaixo de uma árvore, a lembrança de seu primeiro encontro com ela é resgatada, e sua descrição na trama literária é feita em itálico, para dizer de um acontecimento pretérito: “*A primeira vez que vi Dulce Veiga, ela estava sentada numa poltrona de veludo verde*⁷⁴.” (ABREU, 2012, p.64). A narração conflituosa do percurso até a cena reveladora do trauma, também é marcada pela música:

“[...] *Afirmo que havia música, sem medo de mentir, pois mesmo que não houvesse nada [...] seria tão perfeito se fosse exatamente assim como penso que lembro, tantos anos depois, que ficou como se tivesse sido.*” (ABREU, 2012, p.42).

Na relação do sujeito com o urbano, a narrativa também expõe a memória da cidade, aberta em ruínas que remetem a uma teia de significantes relacionados a uma tragédia que ainda

Darcy Andozia Azevedo, Carlos Alexandre Azevedo, que suicidou-se em 18 de fevereiro de 2013, quase quatro décadas depois de ter sido física e psicologicamente torturado, quando tinha apenas um ano e oito meses de idade. Em entrevista concedida em 2007, Carlos Alexandre declarou: "Até hoje sofro os efeitos da ditadura. Tomo antidepressivo e antipsicótico. Tenho fobia social". Os fantasmas das violências sofridas supostamente alimentam o ímpeto suicida, o que, segundo Spinoza, é consequente de uma não capacidade de conservação do ser e não de algo próprio do homem, e só ocorre quando este não tem mais força para lidar com causas exteriores ocultas que lhe afetam o corpo e a mente, desafiando sua identidade e inviabilizando sua sobrevivência diante do conflito consigo mesmo. (SPINOZA, 2017, p.170)

Ver: *Morrer aos poucos*. Disponível em: <http://www.viomundo.com.br/denuncias/luciano-martins-costa-morrer-aos-poucos.html>

⁷⁴Talvez Caio Fernando Abreu a tenha pego por empréstimo intertextual do personagem do conto de um de seus escritores preferidos, Julio Cortázar, “Continuidad de los parques”, que diz de um leitor que lê um livro no qual um leitor também lê um livro enquanto o plano de seu assassinato é posto em ação por trás de uma poltrona de veludo verde. “Sua casa é cercada por um parque de carvalhos [...]. Ele se encontra sozinho na biblioteca, sentado na sua poltrona preferida, a de veludo verde. [...]” (CORTÁZAR *apud* BERNARDO, 2010, p.35)

reverbera seus efeitos. Mas não são ruínas de uma edificação, e sim ruínas de um tempo que passou e que ainda está ali, como restos não descartáveis de uma guerra. Discurso. Bem como conceitua o psicanalista Gérard Wajcman: “A ruína é consubstancial ao homem como ser falante, consubstancial à sua faculdade de produzir e de contar a sua história. A ruína é, certamente, um objeto que fala [...]”. Nesse sentido, dizer que há ruína significa também dizer que há linguagem [...]” (WAJCMAN, 2012, p.57-58).

A relação cidade-sujeito neste romance é simbiótica. A urbe – “poluída, maldita & amaldiçoada” (ABREU, 2012, p.50) – juntamente com a imagem espectral da cantora, vai guiando o jornalista no labirinto psíquico formado pelo choque com um real inesperado, a coação sofrida quando do encontro com os homens do DOPS. Este diálogo com a cidade, funciona como meio que o levará até o que ele chama de “o real”, algo já experimentado, algo além de uma ilusão, como diz a letra da música que acionou sua memória. A cidade testemunha a história do sujeito⁷⁵, ajuda-o a lembrar. Cidade e sujeito são cúmplices da mesma catástrofe provocada pela tomada ilegítima do poder, e se “vingam” pela rememoração que pretende reconstituir o crime.

Assim como o protagonista e como a vocalista do grupo de *rock* “Vaginas dentadas”, ambos usuários de drogas e contaminados pelo vírus da AIDS, a urbe também acumula restos de seu padecimento⁷⁶, que, como os “sinais malditos no pescoço, na nuca e nas virilhas” do narrador, estão por toda parte:

De repente eu a vi outra vez, do outro lado da rua.
Ao me ver, ela estendeu o braço para cima, em direção ao céu, como sempre fazia, depois baixou-o e desapareceu dentro da igreja. Desviei do anjo louro erguendo o peixe de prata no meio do chafariz, mas a boca do peixe estava completamente seca, não saía nenhum jato d’água dela para encher o tanque redondo entupido de copos de plástico, pedaços de jornal, camisinhas usadas, pontas de cigarro, um querubim no meio do lixo. (ABREU, 2012, p.111)⁷⁷

⁷⁵ A trama é carregada de referências a nomes de bairros e ruas paulistanas - Bexiga, Barra Funda, Avenida São João, Ibirapuera, Liberdade, Consolação, Jardins, Oscar Freire, Freguesia do Ó, Pinheiros, Avenida Brasil, Interlagos etc. -, sinalizando para um convite ao leitor a participar também da reconstituição do vaso, da memória do país e, por conseguinte, de sua própria memória como sujeito histórico. Por seu lado, supõe-se, o leitor usa a imagem destes lugares juntamente com suas inferências para, paralelamente à descrição ficcional, compor sua interpretação, apropriando-se da narrativa literária.

⁷⁶ A descrição é da ocorrência de uma catástrofe que atropela uma cena de tensa euforia. Havia bebida, sexo, mas, o jornal, as pontas de cigarro e o querubim dizem sobre uma liberdade vigiada e punível. Uma das formas de tortura mais usadas pelos agentes da repressão à época da ditadura militar era queimar o preso com pontas de cigarro. O próprio Frei Tito de Alencar Lima – já citado nesta dissertação – foi vítima deste instrumento de tortura. Ver: “Ministério Público denuncia agentes da repressão por tortura a Frei Tito”. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2016-02/ministerio-publico-denuncia-agentes-da-repressao-por-tortura-frei-tito>

⁷⁷ O chafariz do romance contém a reapresentação das primeiras linhas do conto “Garopaba mon amour” que, por sua vez, contém a ficcionalização de eventos reais de tortura de jovens como o autor Caio Fernando Abreu que chegara a ser preso por porte de drogas em Porto Alegre. Marcas de um escritor que está sempre inserindo

Nesta dinâmica, na qual a imagem da cantora, vez por outra acende, e, num piscar de olhos, apaga como um farol marítimo defeituoso, selecionando caminhos para facilitar sua travessia pela cidade desfigurada, o protagonista-narrador começa a se aproximar da lembrança de mais uma face da história, a mais terrível: a tortura.

[...] aquela mulher parada lá embaixo só podia ser Dulce Veiga.
 [...] Gritei seu nome, ela não olhou para trás [...], ela seguiu em frente. [...]. Continuei a segui-la até a esquina da avenida Ipiranga, onde pensei que fosse atravessar outra vez para chegar à Praça da República, e quando pensei nisso pensei que a praça seria outra, a antiga, não esta de agora, apodrecida. [...], até que ela desapareceu naquela pequena galeria do Edifício Itália.
 Entrei na galeria. [...]
 Conteí cada um dos 41 andares. Ao descer no último para tomar o outro elevador que levava ao restaurante, ouvi o som de um piano. [...] reconheci *Manhã de carnaval*. Tive vontade de cantar junto, mas lembrava apenas daquele pedaço que dizia na vida há uma nova canção, uma coisa assim.
 [...], reconheci Pepito Moraes, o pianista de Dulce Veiga. (ABREU, 2012, p.72-75)

Ao perguntar se o pianista sabia onde estava a cantora que desapareceu quando em uma suposta ascensão profissional, e depois de ouvi-lo narrar sobre tudo aquilo que este sumiço havia lhe deixado de ruim – “Ela se foi, eu fiquei por aqui, por ali, tocando piano enquanto as pessoas comem, bebem e namoram. Sem escutar o que eu toco.” (ABREU, 2012, p.77) –, o jornalista escuta pela primeira vez o nome de Saul, o companheiro de Dulce Veiga que havia sido capturado juntamente com ela e com a filha do casal, pelos militares do DOPS, mas de quem ele não se recorda – “Saul: aquele nome despertava alguma coisa em mim.” (ABREU, 2012, p.77). “[...] mas o pior, [...] era não lembrar, não poder ou não querer lembrar, [...], como quem tenta matar memórias indesejáveis para passar, supostamente, a vida a limpo.” (ABREU, 2012, p.80)

A partir de então, mesmo que a filha de Dulce Veiga negue sua existência, Saul reaparece como uma alma penada obcecada por uma salvação qualquer. E, mais uma vez, a

referências ao real nas suas obras ficcionais:

“O chão amanheceu juncado de latas de cerveja copos de plástico papéis amassados pontas de cigarro seringas manchadas de sangue latas de conserva ampolas vazias vidros de óleo de bronzear bagas bolsas de couro fotonovelas tamancos ortopédicos. [...]

- Conta.

- Não sei.

(Tapa no ouvido direito)

- Conta.

- Não sei.

(Tapa no ouvido esquerdo)

- Conta.

- Não sei.

- Soco no estômago.” (ABREU, 2006, p.49)

música outrora cantada por Dulce Veiga faz parte do processo que desemboca na última peça que levará o protagonista à completa rememoração do trauma, bem como ao seu reencontro com a cantora: “Por trás da porta fechada daquele cortiço sórdido, era a voz de Dulce Veiga cantando *Nada além.*” (ABREU, 2012, p.166)

“Pisando nos cacos da seringa, dei a volta na poltrona para ver de frente o rosto daquela mulher.” (ABREU, 2012, p.168). Nesse instante, o protagonista narrador vê que quem estava naquela poltrona verde – a mesma na qual Dulce Veiga esteve sentada quando o recebeu por duas vezes em seu apartamento – era Saul, travestido com as roupas da cantora, enquanto Márcia Velácio cuidava dele.

O fluxo da narrativa é, então, cortado e – analogamente ao processo de montagem do qual se utiliza a escrita cinematografia no documentário de Coutinho – outro quadro narrativo é posto em foco. Através de letras grafadas em itálico, o passado da trama passa a ser descortinado e diz sobre quando o protagonista e o ativista procurado pelo DOPS estiveram frente a frente pela primeira vez.

Na segunda vez em que foi ao encontro de Dulce Veiga, para completar a entrevista, relembra-se, deparou-se com o companheiro da cantora, afoito e a armazenar mais livros do que roupas na mala aberta no meio da sala, cujas janelas e cortinas mantinham-se sempre fechadas. Ao fundo, sentada numa poltrona de veludo verde, estava a cantora, apática, drogada e, ao seu lado, sua filha, Márcia Velácio, ainda bebê, chorava e por ele era acalentada. *Querida, [...], é o rapaz da revista, mas ela não respondia, você precisa cuidar da sua carreira, ele disse, ainda mais agora que eu tenho que ir, mas ela não se movia, [...], imóvel na poltrona verde.* (ABREU, 2012, p.169).

A imagem do passado, agora aparecia invertida, já que, no presente, Saul estava entregue aos cuidados de Márcia Velácio, sua suposta filha.

A lembrança do primeiro beijo ganha luz: Saul, *um homem alto, olhos claros,* repentinamente, beijou sua boca antes que ele se dirigisse ao elevador do prédio:

Ele segurou meus ombros, falou que eu tomasse cuidado, que eu era muito jovem, que não contasse a ninguém que ele estava ali [...]. Com seus olhos de urgência e pânico, o homem passava a mão no meu rosto [...], e foi chegando muito perto, [...], e de repente curvou-se, me apertou contra ele, me beijou na boca. (ABREU, 2012, p.170).

E o protagonista-narrador – finalmente – reconstitui em sua mente o momento em que “o vaso foi quebrado”, ou que, quando todos os que compunham aquela cena se dispersaram por cerca de vinte anos, deixando em sua consciência uma culpa que, com o tempo, perdeu-se da referência, até voltar a assombrá-lo:

“[...] do elevador antigo, porta de grades, saíram quatro ou cinco homens apressados, vestidos de terno, um deles tinha uma arma na mão, e me jogaram contra a parede. O apartamento da cantora, perguntaram, **o guerrilheiro, onde mora Dulce Veiga, o terrorista, onde é a casa daquela puta, daquele comunista,** e sem saber direito o que significava aquilo, era tudo rápido demais, eu não tive culpa, eu falei o número, sem querer, acho que era setenta, eu disse: é lá que eles moram. Os homens saíram correndo, eu fui embora. (ABREU, 2012, p.171, grifo nosso)

Dulce Veiga, que a algum tempo passou a dizer aos amigos que queria encontrar outra coisa, já não fazia parte daquela realidade, rendera-se sem submissão nem fuga. Saul, por seu lado, esteve sóbrio, com os olhos escancarados enquanto mantinha as cortinas do apartamento fechadas, para evitar ser monitorado a partir da rua na qual residia. Contudo, esta é a descrição de alguém que já se encontra convicto, não só de que sua ideologia não foi suficiente para fazer frente às armas de fogo usadas contra o povo pelos militares de sessenta e quatro, mas que, sobretudo, esta funcionou como uma “autorização” para que a perseguição se consumasse.

Deste modo, a identidade de Saul já estava violada no momento em que o protagonista surgiu para figurar como mais uma vítima do regime, quando, ao encontrar-se numa situação na qual não soube, não teve tempo ou coragem para titubear estrategicamente e fingir que não sabia aonde o casal morava, informou o número do apartamento aos militares que o coagiam. Desta denúncia, nasceu o trauma que o acompanhou desde então.

4.1.1 Culpa e ressignificação: o segundo beijo

O reencontro do protagonista com Saul deflagrou sentimentos que oscilam entre a culpa e a desculpa, a justificação para si mesmo por ter informado aos homens do DOPS onde o casal se escondia:

Como talvez, pensei amargo, sem querer, **vinte anos atrás denunciei Saul,** [...]. **Era horrível pensar aquilo. E eu não tinha culpa,** queria me ver jogar aos pés de Saul, gritar feito um louco, mais louco que ele, rolando no chão, rangendo dentes, que **eu era muito jovem, que eu não sabia o que fizera.** (ABREU, 2012, p.173, grifo nosso).

Fiquei quase uma hora embaixo do chuveiro. Quando finalmente saí, **me sentindo tão sujo quanto antes,** lembrei que costumavam rodar o segundo caderno do jornal do dia seguinte por volta das dez horas. Eu poderia passar lá antes do show, levar a entrevista publicada para Márcia. Ou, sempre sonhara com isso, entrar na gráfica aos gritos de “Parem as máquinas! Parem as máquinas!”. Mas não haveria nada de novo para imprimir. A não ser uma foto de Saul travestido de Dulce Veiga. E eu aos pés dele, cabeça enfiada em seus joelhos, numa Pietá bissexual: **“Vinte anos depois, repórter chora o resultado de sua denúncia”. Denúncia, não: deduração ou traição faziam mais o gênero *Diário da Cidade.*** (Ibidem, p.175, grifo nosso)

Dei um soco na cabeça, sossega, **você não teve culpa, estava tudo armado.** Ao sair,

peguei algum dinheiro, coloquei dentro de um envelope e, como se quisesse comprar a simpatia dos orixás, enfiei por baixo da porta de Jandira⁷⁸. **Desci as escadas perseguido por uma falange de Exu em fúria.** (ABREU, 2012, p.176, grifo nosso)

Por outro lado, vestido como a companheira que jamais tornou a ver, Saul se duplica, numa estratégia inconsciente cuja intenção pode ser a de poder reverter seu desaparecimento, resgatá-la, manter-se simbolicamente unido a ela. Ele não consegue seguir em frente. Seu desaparecimento físico – por mais tempo que tenha durado – foi temporário, porém sua nova imagem simboliza um efetivo desaparecimento de sua identidade outrora violada, esmagada e perdida de maneira tão irreversível que, para ele, não há mais caminho fora do profundo trauma.

“A tortura cria uma memória doente, impossível de ser esquecida, mas também interdita à fala” (TELES, 2009, p.583), é o que salienta Edson Teles em “Políticas do silêncio e interditos da memória na transição do consenso”, texto no qual discorre sobre a pós-experiência traumática naquilo que se refere à questão da impossibilidade de narrar, e que vai além da incapacidade inerente à agressão psíquica decorrente do sofrimento por tortura, violências simbólicas ou não tão marcantes, já que o apagamento da memória da ditadura decorre também da imposição persistente de políticas de silenciamento dos atos do Estado durante a ditadura militar de 64.

Saul é o personagem do romance que representa as vítimas cujas identidades foram embaralhadas e rasuradas pelo golpe. Louco, intoxicado, voltado para dentro de si mesmo, rejeita o próprio nome que o relaciona a uma identidade na qual ele não cabe mais, e exige ser chamado pelo nome da mulher de sua vida – perdida⁷⁹ – Dulce Veiga.

Ao reproduzir as confusas lembranças psíquicas que restaram da tortura sofrida, o ex-militante, que sucumbiu diante da crueldade do regime ditatorial, mantém o foco na cena da vida que lhe pertenceu um dia, talvez mais precisamente no último ato que representou, aquele quando esteve fazendo a mala para fugir e o jornalista o interrompeu, há cerca de vinte anos. Diferente de Dulce Veiga, que naquele último encontro, antes de ser presa, já se encontrava apática, alheia, os olhos de Saul eram de pânico e permaneceram assim para sempre. Se àquela época simbolizavam uma reação consciente diante do perigo iminente, agora eram seus olhos os de um homem sem direção.

Para o narrador, único personagem que realmente esteve nas duas cenas, considerando que Saul já não era a mesma pessoa do primeiro encontro, e já que Dulce Veiga só estava ali por simulacro, aquela cena – que simboliza o “vaso” deformado pela ausência, dispersão e

⁷⁸ Sua vizinha que lia cartas.

⁷⁹ A mulher e a vida, perdidas.

apagamento – foi também o ponto que deflagrou seu trabalho de ressignificação do trauma, por fim, identificado.

Neste momento da trama, presente e passado se reconhecem na imagem desfigurada de Saul, ocorrendo a atualização de sua história. É como se o personagem-narrador tivesse sido conduzido pelos seus fantasmas à reconstituição de uma cena da qual participou minutos antes de um crime ser cometido. Um crime praticado pelo DOPS, mas, e principalmente, um crime do qual fez parte, como delator de duas pessoas perseguidas pela ditadura brasileira, o militante e a cantora.

A diferença da postura do narrador-protagonista em relação à de Saul, diante da herança que a ditadura lhes deixou, justifica-se pelo fato dele não ter sido vítima de tortura física e psicológica, “[...] nunca estivera daquele lado das coisas.” (ABREU, 2012, p.206), o que lhe permitiu imprimir, na releitura desta versão esquizofrênica, marcas de sua lucidez. E, por um trabalho de edição⁸⁰ do passado, supostamente gerar uma versão com a qual passe a conviver melhor: “[...]. De que adiantaria não ter revelado o número do apartamento, a polícia naquele tempo sempre sabia de tudo. [...]” (ABREU, 2012, p.174).

Uma vez diante da rematerialização do crime, realizada através da linguagem da loucura de Saul, o protagonista aposta neste desdobramento do presente para obter a resposta para a pergunta que o levou até ali e que precisa levá-lo mais além: onde andaré Dulce Veiga?

Ao fazer a pergunta a Saul, o jornalista promete trazer Dulce de volta para ele. Em contrapartida, como se por um instante o reconhecesse, e como se também pretendesse completar a metafórica imagem do vaso violado, a partir da junção dos restos imperfeitos daquele último encontro no qual o beijou, Saul pede outro beijo em troca da resposta, e fica a olhá-lo enquanto embala o corpo seco, onde “[...] apenas os olhos continuavam iguais [...]” (ABREU, 2012, p.206).

O beijo na boca podre e purulenta de Saul é um beijo na destruição, na ruína humana deixada pela ditadura, mas sobretudo – para o narrador – um beijo de “reconciliação com a própria sombra” (ABREU, 2012, p.208). Permuta que, no sentido do conceito de contemporaneidade considerado neste estudo, reconstitui um dos elos rompidos com o passado, ao mesmo tempo que atualiza o presente.

[...] é preciso ser capaz de amar meu nojo mais profundo para que ele me mostre o caminho onde eu serei inteiramente eu. [...]. Ele continuava esperando, a boca aberta. Eu passei a mão por seus ombros. Ele fechou os olhos quando aproximei mais o rosto. E eu também fechei os meus, para não ver meu espelho, quando finalmente aceitei

⁸⁰ “[a] memória é uma ilha de edição” (SALOMÃO, 1998, p.14)

curvar o corpo sobre a cama e beijar aquela boca imunda.” (ABREU, 2012, p.208)

Por seu lado, tal qual “[...] um gato sarnento escorraçado, [...], depois de atropelado, arrastando as vísceras pela sarjeta sem poder morrer.” (ABREU, 2012, p. 206), acuado pela tragédia que o vela, Saul permanece ali e a revive:

“– Os fios, os fios não – ele gritava. – As faíscas, não!” (ABREU, 2012, p.209)

4.1.2 Reencontro, silenciamento e recomeço

A técnica de unir as metades separadas para se reconstruir a história de Édipo apoia-se, segundo Foucault, no símbolo grego, considerado não apenas como forma retórica, mas religiosa e política. O símbolo consiste no exercício de poder que permite à pessoa que detém um determinado segredo quebrar um objeto qualquer em duas metades, guardar uma das partes e confiar a outra a alguém que deverá guardá-la para atestar a sua autenticidade (FOUCAULT, 1974). (SOUZA, 2012, p.101)

Considerando que a procura por Dulce Veiga sempre esteve relacionada a uma busca do protagonista por sua própria redenção, pelo alcance de sua absolvição a partir de uma almejada cumplicidade da cantora com relação ao cerco policial ao casal e ao trágico desfecho da tentativa de fuga de Saul, e, traçando uma analogia com o pensamento de Michel Foucault, segundo Eneida Maria de Souza (2012, p.219), sobre a necessária reunião das metades do símbolo grego, para dar autenticidade a um segredo entre duas pessoas, o referido reencontro com Dulce Veiga teria sido frustrante, pois sequer sustentou a construção de uma versão sobre o acontecimento:

Acendi um cigarro. E comecei a falar de tudo, de todos, tramando dívidas paranoicas, revelando suspeitas aterradoras, fazendo perguntas delirantes. Ela não respondia. Mal parecia ouvir, caminhando a meu lado, sandália nas mãos, cantando baixinho. [...]. Não havia indiferença nisso, nem cinismo ou frieza, mas qualquer outra coisa que eu não identificava porque ainda não aprendera o nome. Continuei a falar, acentuando os detalhes escabrosos, os mais dramáticos, [...]. Em voz baixa, ela cantava canções desconhecidas que falavam em luas, estrelas, rios, pássaros e matas. (ABREU, 2012, p. 219)

Tenha Dulce Veiga agido como os soldados que retornam da guerra, aos quais Walter Benjamin se refere em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (2012, p. 213-240), que recuam diante da tentativa vã de conseguir narrar a abominável experiência, inenarrável pela linguagem, ou tenha a cantora optado por se perder de vez do irrecuperável, já que, há muito declarava que queria encontrar outra coisa, e porque reencontrar-se consigo mesma a partir da narração de si, que implicaria em recordar a experiência decorrente de sua

aproximação com os homens do DOPS, talvez fosse duplamente devastador, preferiu dedicar-se a contar e escutar outras histórias. Afinal, como disse ao protagonista: “São tudo histórias, menino. A história que está sendo contada, cada um a transforma em outra, na história que quiser.” (ABREU, 2012, p.222).

Desfeita a ilusão de poder e de ser imprescindível autenticar a história na qual precisava acreditar para seguir em frente, garantindo que seu nome fosse bonito, no entanto, sem revelá-lo para o leitor, o protagonista, onisciente, que no início da narrativa declarou que deveria cantar mas que não conseguia mais expressar felicidade, começou, finalmente, a cantar.

Toda de branco, Dulce Veiga estava parada na porta da casa, ao lado do cachorro. Uma arara pousou na árvore perto dela. Os primeiros raios do sol faziam brilhar aquela estranha coroa – tiara, diadema – que tinha entre os cabelos louros. Pisquei, ofuscado. Ela ergueu o braço direito para o céu., a mão fechada, apenas o indicador apontando para o alto, feito seta. Depois gritou qualquer coisa que se espatifou no ar da manhã.
Parecia meu nome.
Bonito era meu nome.
E eu comecei a cantar. (ABREU, 2012, p. 231)

4.2 A IMAGEM DEFLAGRANDO A RESSIGNIFICAÇÃO NO DOCUMENTÁRIO

Para o crítico de cinema, Ismail Xavier, tanto o escritor quanto o cineasta inserem sua visão de mundo na produção de suas obras a partir de um estilo próprio. Aquele combina palavras, e este, imagens.

E o estilo deste define-se pela maneira como ele trabalha o material plástico do cinema, conferindo unidade aos planos separados e agindo de modo claro sobre a consciência do espectador: emocionalmente, pelo ritmo controlado das imagens e pela pulsação dos próprios episódios mostrados; ideologicamente, pela força conotativa de seus enquadramentos e pelo poder de inferência contido na sua montagem. (XAVIER, 2014, p.53-54)

O estilo a que se refere Xavier, seria a forma de organizar ideias na tela ou no papel de acordo com o sentido que o cineasta ou o escritor quer que sua obra guarde, para que o espectador ou o leitor tenha como decodificá-lo e deformá-lo, a partir de sua própria visão de mundo, de suas inferências e de sua disposição à reflexão crítica diante da exibição cultural que o interpela.

Ao levar o arquivo fotográfico e fílmico até os camponeses e suas famílias, o cineasta motivou nestas pessoas a deflagração da memória de acontecimentos pretéritos, bem como a produção narrativa de histórias, até então contidas pelos limites dos enquadramentos, nos

suportes ora mencionados. Mas, sobretudo, o retorno de imagens das cenas do filme abriu o canal da memória do elenco da ficção de 1964, fazendo com que outras histórias escapassem, não obstante incontidas naqueles enquadramentos, a estes inteiramente vinculadas. Pretende-se dizer com isto, que a forma de narrar de Coutinho, alcançou histórias que extrapolaram aquelas contidas nos registros fílmicos que ele mesmo fez inicialmente.

Por sua vez, a metáfora do vaso quebrado, que aponta para a desconstrução de uma situação confortável porque imaginariamente estável, foi construída a partir da repetição de uma cena feita sob uma perspectiva linear. No entanto, o lugar desta imagem na narrativa fílmica final, e como ela é apresentada, diz sobre a singularidade do processo de elaboração da escrita cinematográfica, no sentido de alcançar uma relevante e almejada significância.

A referida cena resulta da inserção, num mesmo plano do documentário, de três tomadas semelhantes, de imagens que faziam parte do material destinado à construção da ficção primeiramente planejada por Eduardo Coutinho, nos anos sessenta. Mas que, no entanto, quase duas décadas mais tarde, funcionaram como as alças que carregaram a construção do documentário e o viabilizaram da forma que este existe.

O referido filme contido no filme, diz de uma metalinguagem, de um filme que parte de outro. Vale reiterar que, prática semelhante é recorrente na escrita de Caio Fernando Abreu. *Grosso modo*, trata-se de contaminar suas obras com fragmentos de outras obras de sua autoria, dando um fôlego a mais à história individual de personagens, como Dulce Veiga.

Por outro lado, a ficção de Coutinho não aparece no documentário como uma lufada, mas é o próprio pulmão da narrativa final.

4.2.1 O momento da ruptura e o início da reconstrução

Na escrita cinematográfica de *Cabra marcado para morrer*, há duas cenas importantes no sentido de sinalizar, primeiro, para o rompimento de uma imaginária unidade do grupo de camponeses, cercado pelos homens da repressão, depois, para a possibilidade de, tanto Eduardo Coutinho como o referido grupo, ressignificar o trauma causado por este acontecimento. Será, então, em torno da interpretação destas cenas, que este subitem do último capítulo desta dissertação será desenvolvido.

Aos seis minutos e trinta e nove segundos de projeção do documentário, três cenas

idênticas e em preto e branco aparecem em inserção sequencial e, aparentemente, em desconexão com aquela que está antes e depois delas – em linguagem cinematográfica, um *insert*.⁸¹: um homem sai montado a cavalo do interior de uma casa de taipa, despedaça sobre o chão de terra batida uma cumbuca de barro e desaparece da tela, levado pelo animal em disparada. Imediatamente antes de sua aparição, uma mulher muito jovem, também sai da casa com uma criança de colo nos braços e outras duas crianças a acompanharem-na. Dois homens observam a cena – um deles, supostamente um trabalhador do campo, pois segura uma enxada, o outro, provavelmente é um aliado do cavaleiro, já que, ao final, segue-o em montaria.

Figura 8 – Imagem da referida terceira cena, extraída do filme “Cabra marcado pra morrer” – a quebra da cumbuca



Fonte: “Cabra marcado pra morrer”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=noA1ex2HPRo>

Entre a primeira tomada fílmica desta montagem e a terceira, o grupo de cinco pessoas se desfaz e, ao final, resta apenas o trabalhador do campo, a jovem mulher e a criança no seu colo.

Levando-se em consideração que a montagem é a etapa da organização do material compilado na qual as imagens que participarão da narrativa são selecionadas e inseridas em determinados pontos da película – e não noutros –, infere-se que haja por trás do aproveitamento das três tomadas idênticas, um propósito mais do que estético, em se tratando deste documentário, um propósito político.

⁸¹ “Imagem breve, rápida e quase sempre inesperada que lembra momentaneamente o passado ou antecipa algum acontecimento. Os inserts podem ser variados ou repetidos, estes servindo, às vezes, de plot, o núcleo dramático ou algo que o simbolize.” Ver: “Vocabulário do roteirista”. Disponível em: <http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>

Neste sentido, entende-se que a invasão à casa, a expulsão de seus humildes e trabalhadores moradores, a intimidação declarada pela quebra do vaso, bem como o lugar de onde se praticam estes atos – de cima e do alto –, serviram para representar o ataque dos homens do DOPS à equipe do filme e, principalmente, ao seu elenco, formado quase totalmente por famílias de camponeses, trabalhadores do campo organizados em torno da conquista da reforma agrária.

Esta interpretação encontra respaldo na própria narração que se dá em concomitância com a referida projeção, quando – aos seis minutos e trinta e nove segundos – a voz *off* do poeta Ferreira Gullar reforça a suspeita que as imagens levantam:

Trinta e cinco dias depois do início da filmagem, no dia primeiro de abril, o trabalho foi interrompido pelo movimento militar de sessenta e quatro. Apenas quarenta por cento do roteiro tinham sido rodados. Galileia foi invadida pelo exército e os principais líderes camponeses locais foram presos. Também foram presos alguns membros da equipe, mas a maioria conseguiu fugir para o Recife e depois chegaram ao Rio de Janeiro. Equipamento de filmagem e negativo virgem, copião, fita magnética, os exemplares do roteiro e as anotações de filmagem, tudo foi apreendido [...]

Fonte: *Cabra marcado para morrer* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=noA1ex2HPRo>

Deste modo, a introdução da referida sequência fílmica, no ponto no qual está e do modo como se apresenta, representa por esta leitura, o marco da crise, quando há a ruptura da unidade do grupo pelo cerco policial que ocasiona sua dispersão⁸².

Outra imagem, porém, é inserida depois desta, apontando, supostamente, na direção da ressignificação do trauma causado aos camponeses e suas famílias como consequência dos atos arbitrários do regime militar: a imagem da montagem do equipamento que, em 1981, apresentou ao elenco, o material gravado na primeira etapa do filme.

Figura 9 – Imagem da cena extraída do filme “Cabra marcado pra morrer” – preparação para projeção das cenas do filme para o elenco formado em 1964

⁸² O que se realiza por diversos caminhos, em tentativas de fuga que, no decorrer do processo, culminam em prisões, tortura e exílio.



Fonte: “Cabra marcado para morrer”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=noA1ex2HPRo>

Considerando-se que o documentário é iniciado por esta mesma cena – da equipe do filme instalando o equipamento em lugar semelhante àquele no qual ocorreu a violência militar contra os camponeses que faziam parte do elenco de *Cabra marcado para morrer* –, infere-se que esta tenha sido a forma escolhida pelo cineasta para marcar seu desejo de reparação com o elenco do filme. O meio que tornará este processo possível está ali, impondo-se por esta imagem, para ser considerado em primeira mão: o suporte para viabilizar a escuta dos oprimidos, o cinema, mais especificamente, o cinema feito por Eduardo Coutinho, sua escrita cinematográfica.

Deste modo, pela narração circular de *Cabra marcado para morrer*, a partir do mesmo suporte que justificou a intensificação da perseguição dos militares ao grupo, Coutinho oferece ao elenco da ficção interrompida, algo que faltara àqueles combatentes de guerra⁸³, aos quais não se quis escutar: uma miríade de ávidos ouvintes.

Ademais, já que este texto aborda a construção de duas obras produzidas através de linguagens distintas, faz-se relevante dizer que o procedimento literário da retomada, que diz respeito à repetição de uma palavra ou imagem, no sentido de reforçar algo, ou de dar prosseguimento a uma ideia inicialmente já exposta, foi também usado no romance de Abreu, o que significa que uma das formas através das quais as duas linguagens se conectam, é pelo compartilhamento de métodos de escrita, com o que se coaduna o pensamento do crítico de cinema, Ismail Xavier: “[...] o conjunto de procedimentos usados para unir uma situação a outra, as elipses, a manipulação das fontes de informação, todas estas tarefas são comuns ao

⁸³ Os combatentes de guerra já citados neste texto, aos quais Walter Benjamin faz referência em “O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov” (2012, p.214).

escritor e ao cineasta.” (2014, p.32)

Em *Onde andar Dulce Veiga?*, quando, na primeira página do romance, reprimido pela realidade que experimenta, o protagonista diz sobre uma indicação de que deveria cantar, e, na última página, retoma a questão, não mais como um conselho que fosse dado a si mesmo, mas como um desejo realizado: “[...] E eu comecei a cantar.” (ABREU, 2012, p. 231), o autor está utilizando um artifício retórico, correlato ao que Coutinho usa ao situar a imagem da instalação da tela em branco na abertura do filme, e, depois ao retomá-la, inseri-la entre os registros da violência sofrida, apontando, como no romance de Abreu, para a oportunidade da ressignificação do trauma, de sua reinterpretação.

4.2.2 Comunismo forjado e contradito

Retomando a questão acerca do que o crítico de cinema Ismail Xavier (2014, p.53-54) denomina estilo, na exibo fílmica a voz de Coutinho direciona os sentidos sugeridos pelas imagens organizadas na tela, por onde, primeiramente, as personagens transitam emudecidas, enquanto o cineasta narra a história de João Pedro Teixeira, a partir de fotografias publicadas em notícias de jornais que dizem sobre seu assassinato e sobre a absolvição dos assassinos. Imagens e história são narradas sob o ponto de vista parcial de Coutinho.

O que muda na segunda parte do filme, é que, além de narrador e diretor, Coutinho passa a ser parte essencial da história que apresenta, dilui-se nela, transforma-se em imagem. A partir deste ponto, por dentro e por fora do filme, o cineasta faz com que imagens e palavras se atravessem na busca da deflagração da memória dos pretéritos atores de *Cabra marcado para morrer*, da sua própria memória, da memória coletiva do país em relação à ditadura no Brasil.

Em sua forma final, como documentário, a sequência ininterrupta de imagens em preto e branco⁸⁴ é deixada para trs e, separadamente, estas imagens passam a fazer parte do filme, intercalando projeção coloridas. A copresena de temporalidades heterogneas que se d a partir da projeção de imagens feitas em 1962 ou em 1964, enquanto, no presente, um entrevistado fala sobre um acontecimento pretérito, tem a função de agregar significados aos relatos de memória dos entrevistados, gerando a desconstrução da notícia veiculada pela imprensa, ou sua confirmação.

⁸⁴Que dizem sobre a execução da matéria que Coutinho fez para o CPC, compromisso que, finalizado, no retorno ao Rio de Janeiro, ao passar pela Paraíba, acabou fazendo com que a equipe se deparasse com a manifestação popular em protesto ao assassinato impune de João Pedro, o que gerou a compilação do material que relatou em parte a luta da Liga Camponesa de Sapé, bem como aquele referente à ficção inacabada de *Cabra marcado para morrer*.

O relato de Elizabeth Teixeira sobre o assassinato de João Pedro, bem como sobre a impunidade de seus assassinos e mandante, é confirmado pelos jornais da época – o que já foi abordado, quando argumentou-se contra o parecer sustentado pelos censores que avaliaram o filme. Por outro lado, o “comunismo criminoso” do qual a equipe de Eduardo Coutinho foi acusada é, ao menos, problematizado, seja pelo viés do testemunho das vítimas sobreviventes, seja do mesmo modo como o foi a justificativa do Estado para a morte de Vladimir Herzog, isto é, a partir da apresentação da contradição entre o anúncio que diz sobre o sucesso da empreitada e as imagens publicadas em jornal para ilustrar o conteúdo do texto.

Exemplo disto é a oposição gerada entre a descrição da cena que diz sobre a chegada dos policiais ao local no qual estava o elenco e a equipe técnica do filme, feita pelo filho do camponês Zé Daniel, aos sessenta e um minutos de exibição fílmica, e a notícia publicada no jornal, a respeito do resultado da abordagem.

Para dizer do momento em que ocorreu a reviravolta nos planos do grupo e na vida de cada um em particular, João José personifica o Exército: “[...] então o Exército virou todos os móveis de dentro de casa, [...] a panela de macaxeira que estava cozinhando pra gente comer, o Exército quebrou no terreno da cozinha⁸⁵, arrebentou as malas da gente [...], levou o motor, levou o caminhão do motor, levou as lâmpadas todinhas do filme [...]”. Por sua vez, justaposta a esta imagem e sob o título “Material subversivo apreendido”, está um recorte de jornal no qual consta a seguinte lista de itens encontrados na casa em questão: “armas privativas das forças armadas, filmes para a formação agitadora dos camponeses, holofotes para projeções noturnas (o treinamento era intensivo e diuturno)”. E, na sequência, enquanto uma imagem do material apreendido é mostrada, a voz de Eduardo Coutinho diz, a princípio imparcialmente: “Nesta fotografia de primeira página do *Diário de Pernambuco*, aparecem latas de filme, tripés, refletores, um megafone.” e, por fim, posiciona-se: “O equipamento normal de qualquer filmagem.”

Figura 10 – Recorte de jornal projetado no documentário “Cabra marcado pra morrer”, no qual o equipamento fílmico é apresentado.

⁸⁵ Mais um vaso quebrado no momento em que a crise se mostrou presente. Simbologia que remete à destruição, ao desaparecimento.



Fonte: “Cabra marcado pra morrer”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=noA1ex2HPRo>

Nota-se, neste texto audiovisual, que o filho do camponês não cita a presença de armas em posse do grupo quando este foi desarticulado, e que a própria imagem do material apreendido, funciona – juntamente com a argumentação de Eduardo Coutinho – como contradiscurso da matéria impressa. O que aponta para a produção jornalística de um discurso contraditório, como se não houvesse preocupação a respeito da capacidade do leitor para fazer relações entre este e a imagem que o acompanha.

Abaixo, a transcrição da leitura da matéria jornalística em questão⁸⁶ reforça a existência desta dinâmica alimentada pela imprensa, e direcionada para a reverberação de um imaginário comunista extremamente brutal e de sua proposital vinculação com o governo de João Goulart, no sentido de convencer a população de que a tomada do poder foi inevitável diante de um adiantado andamento da formação de um complô entre o presidente do Brasil e terroristas internacionais, numa articulação para dominar o país:

Num casebre característico de camponês foi encontrado farto material que acionava o dispositivo de subversão ali montado pelos esquerdistas internacionais sob a proteção do governo estadual recentemente deposto. Neste casebre estava instalado um poderoso gerador destinado a fazer funcionar custosa máquina de projeção cinematográfica. [...]. A película ensinava como os camponeses deviam agir de sangue frio, sem remorso ou sentimento de culpa quando fosse preciso dizimar pelo fuzilamento, decapitação ou outras formas de eliminação os reacionários presos em campanha ou levados a Galileia, ao interior do Estado. Enquanto isso, um sociólogo pernambucano que pediu para omitir seu nome, iniciou a elaboração de um plano a ser aplicado ao referido engenho a fim de ajudar na mais rápida possível recuperação moral e social da sub-raça a que os comunistas quiseram reduzir os camponeses da Galileia.

Fonte: “Cabra marcado pra morrer”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=noA1ex2HPRo>

⁸⁶ Aos sessenta e quatro minutos decorridos de exibição fílmica.

As ideias deste texto veiculado pelo jornal *Diário de Pernambuco*, para acirrar os ânimos da população contra o movimento da esquerda brasileira, remetem àquelas do discurso que começou a ser reverberado nas escolas militares do país em 1962, sobre a suposta estratégia de domínio comunista⁸⁷, na qual constaria uma espécie de alienação psicológica de parte da população a ser dominada e, segundo a qual, primeiramente são cooptadas as pessoas consideradas capazes de colaborar com o movimento revolucionário, depois esses grupos vão desestabilizando o governo vigente através de manifestações, tumultos e sabotagem, e, somente decorrido este processo é que atos terroristas são executados para, na última fase, com o uso de armas, garantir o domínio de áreas às quais o Exército já não terá mais acesso, implantar o governo provisório, formar o exército revolucionário e, por fim, conquistar o poder. (MARTINS FILHO, 2009, p.183-184).

Por este ponto de vista, portanto, o comunismo é descrito como uma perigosa avalanche que se forma silenciosamente e que, por isto, deve ser desestruturada antes que avance sobre “pessoas de bem” e lhes leve as propriedades, a liberdade e a vida. Segundo pesquisa empreendida pelo doutor em história pela Universidade Federal do Paraná, Daniel Trevisan Samways, a criação desta imagem fantástica também contou com o apoio de produções culturais cinematográficas, literárias e artísticas em geral, as quais “[...] retrataram os comunistas como seres maléficos, sem alma ou coração, incapazes de amar [...]”⁸⁸, provocando em muitas pessoas o que o autor do referido ensaio chama de distorção do real ou paranoia.

A ideia religiosa do maniqueísmo teria, deste modo, sido usada para criar um abismo entre uma imaginada organização comunista impiedosa e arditamente bem organizada, e a sociedade, convencida de que era composta por pessoas de moral ilibada, incapazes de lidar com tamanha periculosidade e capacidade de persuasão, mas que poderiam contar com a proteção do Estado, desde que a este se aliasse sem nenhum critério, através da delação de prováveis contraventores, ou somente pela reverberação do discurso que dizia que estes significavam uma ameaça à segurança nacional. Este comportamento acrítico, supostamente acordado entre parte da população e o Estado, é uma alternativa para que se entenda por que os jornais não se preocupavam suficientemente em fazer com que a informação fosse crível.

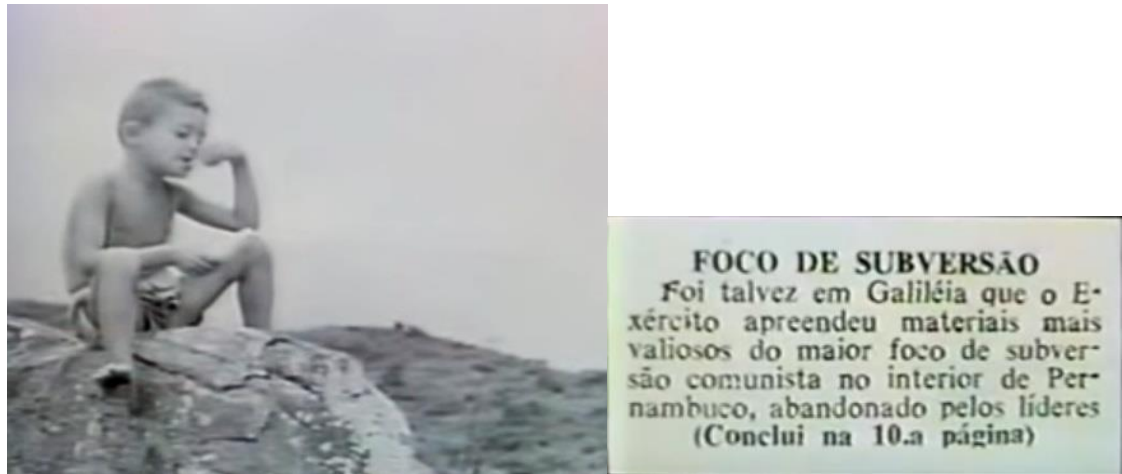
Todavia, a contrapartida que problematiza o referido texto no qual os camponeses que faziam parte do elenco do filme figuram como escravos de guerra, é a exibição – que se dá em concomitância à narração de sua leitura – de imagens que mostram o dia a dia saudável e livre,

⁸⁷ Ver o primeiro capítulo desta dissertação.

⁸⁸ Ver: “A ameaça vermelha: medo e paranoia anticomunista” Disponível em: [tahttps://www.cafehistoria.com.br/anticomunismo/](https://www.cafehistoria.com.br/anticomunismo/)

que os camponeses e suas famílias levavam junto ao grupo de Eduardo Coutinho, enquanto alguns de seus membros gravavam as cenas de *Cabra marcado para morrer*.

Figura 11 – Criança, filha de uma das famílias de camponeses que convivia com a equipe do documentário, filmada enquanto comia tranquilamente um pedaço de pão em cima de uma pedra, no Engenho Galiléia. Imagem que se contrapõe ao anúncio feito em recorte de jornal de que o Engenho Galiléia foi transformado no maior foco de subversão comunista do interior de Pernambuco, bem como ao texto que sugere que estas famílias eram coagidas e usadas em treinamento terrorista.



Fonte: “Cabra marcado para morrer”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=noA1ex2HPRo>

Grosso modo, importa dizer que o que existia por trás deste falso discurso que dizia de uma classe trabalhadora considerada pelos repressores, indefesa, manipulável e carente de proteção estatal, já era, a esta época, e há muitos anos antes do golpe se concretizar, o interesse do Estado pelo progressivo estrangulamento do trabalhador do campo. Uma das vias para atingir este objetivo foi, reitera-se, a modernização da produção e da concentração do acesso ao crédito agrícola nas mãos dos proprietários de grandes áreas de terras férteis, comprometidos com o investimento no mercado externo e com o lucrativo mercado movimentado pela agroindústria. Segundo matéria⁸⁹ divulgada no *Jornal do Comércio*, em 2011, a revolução tecnológica da agroindústria brasileira, um modelo estadunidense de domínio da produção e circulação das riquezas produzidas na agricultura do país, começou a ser implantado no Brasil nos anos cinquenta, pelas Empresas de Assistência Técnica Rural.

Por outro lado, já que houve luta, em contrapartida à organização dos homens e mulheres do campo, o Estado ditador usou também de extrema violência para alcançar seu propósito. Neste sentido, perseguia, torturava e matava, como o fizeram com João Pedro Teixeira, ainda antes do golpe, devido à sua grande influência como líder da Liga Camponesa de Sapé..

⁸⁹ Ver: “A agroindústria brasileira”. Disponível em: <http://cnc.org.br/central-do-conhecimento/artigo-do-presidente/agroindustria-brasileira-jornal-do-commercio-de-14-de-n>

Outra indicação⁹⁰ no documentário de Coutinho, de que o trabalhador do campo foi um dos principais alvos da ditadura, é o relato sobre o que passou um dos camponeses que participou das filmagens de 1964, João Virginio, quando, depois do cerco ao grupo, teve que se entregar aos homens dos órgãos de repressão e ficou preso por seis anos, deixando para trás filhos famintos, e a terra, na qual produzia meio caminhão de mercadorias por semana: “O Exército [...] cegou um olho, [...] perdi o ouvido. [...]. Tomaram um jipe, [...] Passei 24h dentro de um tanque de merda [...] nunca vi um indivíduo aguentar mais choque elétrico do que eu aguentei, não. [...] Um dia o povo tem de pensar quem são eles.”

Solto em 1970, João Virginio morreu por infarto no final de 1981. A última cena do filme é a que anuncia sua morte enquanto exibe a imagem na qual aparece a dançar carnaval em seu terreiro, e diz sobre seu sepultamento ao lado de outro líder da liga camponesa nordestina, Zezé da Galilleia. Antes disto, porém, certamente para dizer porque a luta deva continuar, Coutinho exibe a imagem e a última fala de Elizabeth, no documentário.

A ex-líder camponesa que, primeiramente, quando do reencontro com o jornalista, insegura em consequência das violências já sofridas, declarou-se emocionada e elogiou seus algozes por terem assinado a Lei da Anistia, por fim, convencida de que estava livre do silenciamento ao qual teve que se sujeitar para sobreviver, diante da oportunidade de narrar o trauma sofrido para o grande público do cinema e, principalmente, diante de uma testemunha, Eduardo Coutinho, inesperadamente reergue-se como militante da causa camponesa e operária, e declara a continuidade de sua luta, deixando a última mensagem para o espectador: “A luta não para, a mesma necessidade de 64 está abraçada, ela não fugiu um milímetro. A mesma necessidade na questão dos operários, dos homens do campo... a luta que não pode parar. Enquanto se diz ter fome e salário de miséria, o povo tem que lutar [...].”

4.2.3 Reencontro, culpa e reparação

O documentário *Cabra marcado para morrer* é conhecido até a atualidade como o relato da história de vida e morte de João Pedro Teixeira, embora esta intenção inicial de Eduardo Coutinho tivesse sido frustrada pela ação dos militares do golpe de 1964.

Na perspectiva apresentada por esta dissertação, quando, em 1981, o cineasta constatou o desaparecimento de Elizabeth Teixeira, a produção fílmica que estava planejada para se completar com relatos sobre a vida pós-golpe do elenco do filme e sobre a história da própria

⁹⁰ Exibição feita no documentário fílmico quando em uma hora, quinze minutos e treze segundos de sua projeção.

Liga Camponesa de Sapé, inicialmente liderada por João Pedro, seguiu na incerta direção de um reencontro com a militante desaparecida: Elizabeth Teixeira.

No romance de Abreu, quando a personagem Dulce Veiga sugere que o protagonista escolha o melhor caminho a seguir, esta cumpre uma função libertadora em relação à culpa que o mesmo, em alguma medida, carrega, com relação às supostas consequências de sua delação na vida da cantora e de Saul:

São tudo histórias, menino. [...]. Escolha, entre todas elas, aquela que seu coração mais gostar, e persiga-a até o fim do mundo. Mesmo que ninguém compreenda, como se fosse um combate. Um bom combate, o melhor de todos, o único que vale a pena. O resto é engano, meu filho, é perdição. (ABREU, 2012, p.222)

Já em *Cabra marcado para morrer*, o desfecho se dá no sentido contrário. Foi a volta de Eduardo Coutinho, o que funcionou para Elizabeth Teixeira como a chave da porta por trás da qual ela havia se escondido por dezesseis anos.

Nota-se que, apesar de no início do relato sobre si, Elizabeth ter se colocado como privilegiada pelo ato da promulgação da Lei 6.683, e de ter se pronunciado como grata ao, então, presidente João Baptista Figueiredo, mantinha-se na clandestinidade. Segundo Coutinho, ao concordar em ser filmada, finalmente Elizabeth deixou de ser Dona Marta, acuada, e, paulatinamente, voltou a ser Dona Elizabeth.

Foi, portanto, o reencontro com aquele que, apontado como comunista, supostamente motivou o acirramento das perseguições dos militares a si, o que a trouxe de volta para uma realidade que, como ela, já não era a mesma. Metaforicamente, o retorno de Coutinho funcionou para Elizabeth como o resgate da outra metade que faltava para que a narrativa de sua vida se completasse de uma forma na qual ela pudesse se reconhecer. Deste modo, a cumplicidade de Coutinho foi o que fez com que Elizabeth contasse a própria história, como se fosse uma personagem literária que, cuspidada para fora de um livro no qual esteve aprisionada, depõe a respeito de uma realidade inventada pelo seu autor.

No sentido contrário ao percorrido por Dom Quixote, personagem criado por Miguel de Cervantes, que lê e busca na realidade o que está nos livros, em *Cabra marcado para morrer*, a vida real de Elizabeth Teixeira, narrada por ela mesma, parece apontar para a ficção que simbolizava sua clandestinidade, como se aquela a justificasse, já que sua condição de exilada dentro do próprio país esteve ancorada nas escolhas que teve que fazer há dezessete anos.

Elizabeth Teixeira tenta preencher a lacuna de quase duas décadas de enclausuramento. Porém, “[...] não se representa a realidade para repeti-la ou duplicá-la, como propõem os

realistas, mas sim para dobrá-la, isto é, para recriá-la outra.”⁹¹ (BERNARDO, 2010, p.60). Neste sentido, enquanto Dom Quixote – que é só linguagem – quer provar a verdade da ficção, a ex-líder da Liga Camponesa de Sapé, supostamente busca sair do interstício entre a clandestinidade e sua vida real que havia ficado para trás, para encontrar um lugar viável, possível para si mesma no mundo contemporâneo, uma busca pela ressignificação de sua própria identidade.

Quando é encontrada por Coutinho, percebe-se sua condição de refém de uma história que não se completou, bem como que sua libertação só se deu com a volta do diretor do filme, o narrador, aquele que pode viabilizar a continuidade da narração e, ao mesmo tempo, garantir a autenticidade do “segredo”. Um processo que se iniciou a partir do momento em que fotografias⁹² de cenas filmadas em 1964 foram apresentadas à Elizabeth, diante de dois filhos e da vizinhança.

Desfecho, por esta perspectiva, distinto daquele do romance, no qual as metades do símbolo grego do qual se apropriou Michel Foucault (1974, apud SOUZA, 2012, p.101) para dizer sobre confirmação de um segredo, não se uniram, visto que Dulce Veiga optou pela não reconstituição do vaso quebrado, o que para ela pode ter sido a maneira de lidar com o trauma, uma opção, segundo Eneida Maria de Souza, quando se entende que a obsessão pela restauração perfeita pode enclausurar, em vez de libertar o restaurador. (SOUZA, 2012, p.28). Ou, a partir de outro ponto de vista, uma maneira de manter aparentemente imaculada sua nova e satisfatória história de vida. Afinal, Dulce Veiga queria “outra coisa”.

Por sua vez, Eduardo Coutinho, que declarou que “[...] jamais repetira o que foi feito em 1964 e muitas vezes é feito no Brasil, quando você força uma pessoa a se expor, e ela vai sofrer as consequências depois..., você vai embora e ela fica.” (COUTINHO, 2013, p.3), assume o papel de viabilizador deste processo de retorno de Elizabeth à convivência com sua família, já que lhe deu uma casa na Paraíba, mediu e acompanhou o processo de reencontro da mãe com os filhos. Para o cineasta, que reconheceu o trauma que a produção de *Cabra marcado para morrer* lhe causou⁹³, esta foi uma questão ética:

O engajamento ético que há nos meus filmes é uma tentativa de conhecer as razões e versões que andam por aí. É um engajamento ético porque eu tenho que ser leal com

⁹¹ Esta é uma leitura que Gustavo Bernardo (2010, p.60) faz da interpretação do crítico Costa Lima a respeito da expressão “ao pé da letra” usada pelo personagem de Miguel de Cervantes.

⁹² “Fotografia é uma coisa tangível, você captura, você olha para ela. É algo semelhante à memória” – Sebastião Salgado. Ver: “A fotografia, mais do que nunca, tem um grande futuro” Sebastião Salgado. Disponível em: <http://www.revistaprosaveroarte.com/a-fotografia-mais-do-que-nunca-tem-um-longo-futuro-sebastiao-salgado/>

⁹³ “Cabra, é claro, foi um trauma tremendo, não só por causa do filme como também porque... Enfim, a prisão, essas coisas...” (COUTINHO, 2013, p.261)

as pessoas que filmo. Eu não tenho que ser leal com os camponeses, nem com os favelados em geral, mas com aquelas pessoas com quem eu conversei, que podem ser camponeses ou favelados. Isso quer dizer: impedir que o filme cause prejuízo a essas pessoas (prisão, perda do emprego, autoimagem negativa etc.), mas também não vou garantir que lhes traga grandes vantagens. (COUTINHO, 2013, p.227)

Figura 12 – Reencontro de Elizabeth Teixeira com alguns de seus filhos. Ao lado, Eduardo Coutinho



Fonte: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/22651/eduardo.coutinho>

Foi, portanto, o encontro de Eduardo Coutinho, o narrador viajante, tipificado por Walter Benjamin (2012, p.213-215), com a camponesa Elizabeth Teixeira, a narradora sedentária, o que legitimou e fez ouvir esta narrativa, rasurada pelo golpe de 64.

A figura do narrador só se torna plenamente tangível se tivermos presentes ambos esses grupos. [...] podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e o outro pelo marinheiro comerciante. [...]. De resto, essas duas linhagens constituem, [...], apenas tipos fundamentais. A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendida se levarmos em conta a íntima interpenetração desses dois tipos arcaicos. [...] O conhecimento de terras distantes, trazido para a casa pelo homem viajado, ao conhecimento do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário. (BENJAMIN, 2012, p.214-215)

E, neste encontro de partes de uma história, também se completou, provisoriamente, aquilo que Coutinho quis narrar inicialmente, e que foi interrompido no momento em que o cerco policial se deu: a história de vida e morte de João Pedro Teixeira, a triste história da árdua luta pela concretização da reforma agrária no Brasil.

4.2.4 Livros: poder, resistência e desconstrução

[...]
 Por isso na impaciência
 Desta sede de saber,
 Como as aves do deserto –

As almas buscam beber...
 Oh! Bendito o que semeia
 Livros... livros à mão cheia...
 E manda o povo pensar!
 O livro caindo n'alma
 É germe – que faz a palma,
 É chuva – que faz o mar.

Vós, que o templo das ideias
 Largo – abris às multidões,
 P'ra o batismo luminoso
 Das grandes revoluções,
 Agora que o trem de ferro
 Acorda o tigre no cerro
 E espanta os caboclos nus,
 Fazei desse "rei dos ventos"
 – Ginete dos pensamentos,
 – Arauto da grande luz!...
 [...]

(ALVES, Castro. Disponível em:
<http://www.blocosonline.com.br/literatura/poesia/pndp/pndp010701.htm>)

Por fim, em meio ao que já foi abordado neste trabalho de pesquisa e produção textual, resta desenvolver uma reflexão sobre algo que está presente em ambas as narrativas. Pelo lado do opressor, justificando a violência praticada. Pelo lado do oprimido, motivando a resistência. Trata-se do conhecimento simbolizado pela presença de livros quando do momento crucial de deflagração da ruptura da aparente unidade.

Nos primeiros três minutos e trinta e seis segundos de exibição de *Cabra marcado para morrer*, ao dizer quais eram as questões reclamadas por João Pedro Teixeira, fundador e líder da maior organização nordestina de trabalhadores do campo à época, a Liga Camponesa de Sapé, diz-se também sobre as reais razões a partir das quais pessoas humildes e trabalhadoras foram acudadas pelos homens do regime: suas reivindicações por uma vida digna, pela garantia de direitos constitucionais. Segundo o documentário de Eduardo Coutinho, o que o grupo de trabalhadores do campo liderado por João Pedro Teixeira reclamava, era o aumento do foro, trabalho obrigatório sem pagamento, despejo sem indenização pelas benfeitoras de lavouras, uso da violência pelos grandes proprietários de terra.

João Pedro foi assassinado aos 44 anos. O lugar de fala de seus assassinos revela a conjuntura enfrentada pelo trabalhador da zona rural, açoitado por pessoas localizadas em alguns dos níveis do poder hierarquizante: dois policiais militares e o vaqueiro da fazenda de propriedade do mandante do crime, um latifundiário e suplente de deputado estadual. Este foi o momento no qual ocorreu a primeira ruptura na vida da família Teixeira. Com o assassinato

de João Pedro, Elizabeth e os 11 filhos ficam desamparados e a liga camponesa perde seu maior articulador. Por outro lado, todas as pessoas envolvidas no crime foram inocentadas.

Em entrevista⁹⁴ a Eduardo Coutinho, a viúva, que assumiu o lugar do companheiro na liderança da liga camponesa, relata que o marido foi assassinado enquanto voltava para a casa com os livros escolares dos filhos nas mãos: “Os tiros atingiram até os livros que ele trazia. Não só os tiros, como o sangue.”

Figura 13 – Recorte de jornal com o anúncio do assassinato de João Pedro Teixeira, em 1962.



Fonte: “Cabra marcado para morrer”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=noA1ex2HPRo>

Em 1960, dois anos antes do homicídio, com base em pesquisa publicada pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira⁹⁵, 46% da população brasileira era analfabeta. A forma como Elizabeth Teixeira narra o fato, coloca os livros como vítimas do ódio do Estado. Alvejados pelas mesmas balas que mataram o ativista, os livros escolares que João Pedro carregava consigo aparecem na escrita cinematográfica de Eduardo Coutinho como inimigos do Estado ditador, como o próprio trabalhador rural assassinado, porque politizado, o era.

A presença de livros no encontro fatídico do Estado com o povo oprimido quando a crise se configura, sinaliza para a importância do conhecimento no contexto do combate à repressão. O que é verificável no documentário, mas também em *Onde andaré Dulce Veiga?*, haja vista a narração do protagonista acentuar o fato de Saul ter guardado na mala, aberta no centro da sala escura, mais livros do que roupas, enquanto, inutilmente, preparava-se para fugir dos homens do DOPS:

⁹⁴ Aos quarenta e oito minutos e quarenta e quatro segundos.

⁹⁵ Ver: “Estatísticas da educação básica no Brasil”. Disponível em: http://portal.inep.gov.br/informacao-da-publicacao/-/asset_publisher/6JYIsGMAMkW1/document/id/486988

A segunda vez que vi Dulce Veiga, e foi a última, ela não estava sozinha. Além do bebê, que só vinte anos mais tarde eu saberia que era Márcia, havia também um homem naquele apartamento de cortinas sempre fechadas na avenida São João. [...] Os cabelos colados no rosto pelo suor, ele caminhava de um lado para outro jogando roupas e livros, principalmente livros, muitos livros, dentro de uma mala aberta no meio da sala. [...] (ABREU, 2012, p. 169)

No que concerne ao documentário, a simbologia que a imagem do livro guarda é acentuada quando do relato dos dois momentos em que houve o choque entre a lei e o homem do campo. No primeiro momento, como já foi visto, perdeu-se mais do que a ilusão de uma unidade, mas o homem que a forjou, o fundador da Liga Camponesa de Sapé, que, em 1962 era formada por mais de sete mil sócios. A contrapartida, ou, em linguagem literária, a reviravolta, se deu com o fortalecimento do movimento e a atitude da viúva em assumir a liderança do grupo, transformando-se, também, em herdeira da perseguição mortal, mas sobretudo, em mais uma forte voz na luta pela reforma agrária.

No segundo momento outra mala com livros marca o cerne da resistência. João José, filho de João Daniel, um trabalhador do campo que fez parte do elenco da ficção de 1964⁹⁶, é quem narra⁹⁷ para Eduardo Coutinho, como lidou com os policiais que atacaram o grupo de trabalho do filme e como estes livros acabaram ficando sob sua posse: estes livros “[...] foi a única coisa que eu pude conservar pra guardar [...], o resto o exército levou tudo. Dentro dessa maleta é onde eu guardo sempre meus livros [...]”.

Figura 14 – João José abrindo sua mala no qual guarda livros que pertencera a pessoas da equipe de Eduardo Coutinho.



Fonte: “Cabra marcado para morrer”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=noA1ex2HPRo>

⁹⁶ Já citados neste texto.

⁹⁷ Aos sessenta e nove minutos de exibição do documentário.

Em seguida, o documentário mostra João José a ler um trecho no qual o autor de “Kaputt” (1966) – Curzio Malapart – conta uma situação que aquele considera análoga à vivida por Coutinho, quando os dois caminhões do exército chegaram ao Engenho Galileia e os camponeses procuraram esconder parte do material fílmico.

Na ficção italiana, o autor relata o momento em que um camponês escondeu da Gestapo os manuscritos no qual constavam relatos de sua experiência durante a Segunda Guerra Mundial, material produzido secretamente enquanto trabalhava como repórter de um jornal, e que foi transformado no referido livro.

Por sua vez, interrogado pelos militares sobre onde estariam os cubanos (a equipe do filme) e as armas que foram levadas para o Engenho Galileia, para fazerem o treinamento dos camponeses para a revolução, João José, à época com vinte anos de idade, coloca-se como o camponês que salvou os manuscritos de Malapart, e – sabendo que o grupo estava escondido no matagal – diz que ali não havia nenhum cubano ou comunista, e que nem se falava em revolução, que o referido livro era dele e que o que havia ali era um povo doente e morrendo de fome, sofrendo, que precisava de liberdade e terra para trabalhar.

Pelo relato do passado, João José construiu uma analogia entre as duas narrativas e revela que o conhecimento da história de luta de um jornalista e escritor, um narrador intelectualmente e fisicamente distante, levou aquele homem do campo a compreender que o papel desempenhado pela polícia secreta nazista, bem como aquele desempenhado pela polícia militar durante a ditadura brasileira, teria sido, dentre outros, o de dominar o refreamento de ideias opostas capazes de impulsionar movimentos voltados para a promoção do bem estar político, social e cultural de um povo⁹⁸.

Daí a força simbólica do livro representada nesta narrativa fílmica. Livros que “manda o povo pensar”, como diz o *eu* lírico do poema “O livro e a América” (1870), de Castro Alves. Uma rede de articulações hermenêuticas que, no que se refere ao referido relato, provocou uma mudança de perspectiva em relação ao tema, indicando, a partir da própria representação, a ruptura do pré-estabelecido, daquilo que poderia vigorar como verdade: a legitimidade da ação

⁹⁸ É importante dizer também sobre os interesses mais específicos do movimento comunista no Brasil, e que, fomentavam a perseguição imposta aos seus organizadores e simpatizantes. Segundo Daniel Aarão Reis Filho, o movimento comunista que esteve presente no Brasil antes e durante o golpe queria: “[...] o rompimento com o Fundo Monetário Internacional. A encampação das empresas concessionárias de serviços públicos. O controle do câmbio e do comércio externo. Uma política externa independente. Uma reforma agrária radical, a luta firme contra a inflação e a carestia, o congelamento dos preços dos gêneros de primeira necessidade, o reajustamento dos salários, a fiscalização do abastecimento. A ampliação da democracia com a extensão do voto aos analfabetos e soldados, o controle do abuso do poder econômico nos processos eleitorais, a revogação da Lei de Segurança Nacional, a legalização do PCB.” (1990, p. 30)

do dominador.

Preservados em meio a uma situação na qual tudo o mais resultou em trágicas consequências, os livros guardam algo do que João José, passados 17 anos, ainda parece orgulhar-se: uma possível interpretação da tragédia e o reconhecimento de seu lugar dentro do trauma. Por este viés, os livros são a prova da resistência ética de um trabalhador do campo, cuja dignidade e a simplicidade são enfatizadas pela cumplicidade das imagens projetadas durante o trajeto percorrido pela equipe de Coutinho, ao acompanhá-lo até o lugar no qual está a mala, guardada como se fosse um tesouro: a casa humilde, a arma de caça pendurada na parede, os filhos dormindo tranquilamente, a mulher a trabalhar atrás de uma máquina de costura.

Neste sentido e, por uma apropriação do posicionamento de Judith Butler para responder a pergunta que ela mesma apresenta ao discorrer sobre o tema a partir do filósofo francês Emmanuel Lévinas – “O que poderia significar criar uma ética partindo da região do não desejado?” (BUTLER, 2017,p.130) –, sugere-se que a postura de João José, neste momento posterior ao desencadeamento do trauma, tenha sido a de se responsabilizar pela violência que lhe fora imposta, não no sentido moral ou de culpar-se por, equivocadamente, pensar tê-la motivado, mas de – pelas palavras de Butler – não esquecer o seu rosto, de fazer desta violência parte da história de si, como alguém vulnerável ao outro no contexto de um todo incerto do qual não se pode se isolar, e já que, segundo Judith Butler (2017, p.131), a violência “[...] cria as condições em que assumimos a responsabilidade. Não a criamos, e por isso devemos estar atentos a ela.”. Correr o risco diante do que nos afronta, do que não nos representa, enfrentar o que nos desafia pode ser angustiante, mas é sobretudo uma forma de nos expandirmos para além da nossa autossuficiência, e ser ético pressupõe esta disposição ao encontro com o que está além de si mesmo (BUTLER, 2017, p.171).

A ética, independente de quem a exercite, é, então, uma questão de escolha. Requer coragem, segundo Giorgio Agamben, que diz também que são raros aqueles que se dispõem a isto.

O apagamento de Saul pela loucura, João José de pé diante do exército hierarquizante e excludente, e os livros sujos pelo sangue de João Pedro, são a prova de que, não raramente, onde não há democracia, ser ético, ser contemporâneo é “[...] ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar.” (AGAMBEN, p.65, 2009).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Onde andar*á Dulce Veiga? e *Cabra marcado para morrer* são narrativas que apresentam uma elaboração da memória da ditadura, do sentido do golpe, e fazem uma especulação sobre como cada pessoa foi atingida – suas perdas reais e simbólicas –, de como a sociedade foi surpreendida por esta violência ética quando a concretização de decisivas transformações sociais, essenciais para melhorar a qualidade de vida do povo, estava na pauta do programa do governo João Goulart.

O olhar do sujeito histórico que constrói a trama pela literatura e pela cinematografia, revela um cuidado estético fundamentado na política, desde a primeira página, desde a primeira tomada fílmica. O que aparece em *Onde andar*á Dulce Veiga? e em *Cabra marcado para morrer*, decorrente desta forma de narrar, é a dissonância entre a imposição de um modelo de conduta baseado em uma moral conservadora – e que carrega intenções políticas totalitárias – e uma sociedade democrática, heterogênea que, não só não se acomodaria neste modelo específico de comunidade imposto pelos governantes militares, como a nenhum outro onde a pretensão fosse ignorar as diferenças. Conflito sobre o qual está lastreada a ocorrência da violência ética, a ditadura, segundo análise que Judith Butler (2017) apresenta sobre considerações filosóficas feitas por Theodor Adorno em torno deste instrumento de repressão, quando, diante da resistência, ocorre a criação de um *ethos* coletivo que “[...] instrumentaliza a violência para manter sua aparência de coletividade.” (BUTLER, 2017, p.15).

No que se refere às interpretações apresentadas nesta dissertação, e considerando que a grande coincidência entre os eixos narrativos das obras eleitas facilitou o trabalho com objetos de estudo produzidos por linguagens distintas, a tarefa mais exaustiva do percurso, porém não menos prazerosa, foi fazer a seleção de referências da pesquisa acadêmica histórica disponível, diante da feliz constatação da grande produção existente. Ainda assim, considera-se que foi construída uma leitura sobre o golpe civil-militar de 1964 que alcançou o objetivo proposto, já que, a partir de um recorte da produção literária e artística produzida por narradores que experimentaram o Brasil sob a ditadura, problematiza-se a justificativa apresentada pelo Estado ditador de que este foi deflagrado mediante a necessidade de surpreender e vencer grupos de comunistas, indivíduos subversivos em parceria com um movimento terrorista soviético, que estariam preparando um atentado armado com o objetivo de implantar uma violenta ditadura de esquerda no país.

Por fim, ofereço este trabalho como uma contribuição para fomentar a continuidade da produção de pesquisas acadêmicas sobre o tema e o estudo de obras literárias e fílmicas que

representam a luta desigual, corajosamente experimentada pelos opositores do golpe civil-militar de 1964, para que jamais esqueçamos a que custo foi reconquistada a democracia, ainda muito precária, que experimentamos hoje. Que estejamos atentos para que nenhuma sensação de harmonia social nos leve a ignorar ou relevar processos de domínio do outro que tenham se originado no passado, ou, nas palavras de Walter Benjamin, para que entendamos que: “Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie.” (BENJAMIN, 2013, p.13).

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. **Onde andar Dulce Veiga?** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- _____. **O ovo apunhalado.** Porto Alegre: L&PM, 2001.
- _____. **Pequenas Epifanias.** Porto Alegre: Sulina, 1996.
- _____. **Caio 3D: o essencial da década de 1990.** Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- _____. A grande Fraude de tudo. In: **Revista Escrita.** São Paulo, Vertente Editora, ano I, n.6, 1976.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: **O que é o contemporâneo e outros ensaios.** Traduo de Vinícius Nicastro Onesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 57-73.
- ALVES, Castro. O livro e a América. In: **Poetas românticos brasileiros.** V.1. São Paulo: Editora Lúmen, 1963.
- ANDRADE. Carlos Drummond de. A máquina do mundo. In: **Antologia poética.** 55 ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- ANDRADE, Everaldo de Oliveira. A liberdade nasce da luta: o surgimento da OSI na crise da ditadura. In: **Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil.** SANTOS, Cecília Macdowell, TELES, Edson, TELES, Janaína Almeida (Org.). v.1. São Paulo: Editora Hucitec, 2009.
- ANDRADE, Everaldo. 50 anos do golpe militar (parte I). **O trabalho.** 743 ed. 9 de março de 2014. Disponível em: <<http://otrabalho.org.br/50-anos-do-golpe-militar-1/>>. Acesso: 30 ago 2017.
- AUGUSTO, Agnaldo Del Nero. **A grande mentira.** Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2001, p.16. In: SILVA, M. Histórias que os militares contam: do golpe de 1964 aos primeiros anos da ditadura civil-militar no Brasil. *Revista Novo mundo mundos novos*, novembro de 2010. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/nuevomundo/60155>>. Acesso: 13 março 2018.
- BARTHES, Roland. **Aula.** Traduo de Leyla Perrone -Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: consideraes sobre a obra de Nicolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Traduo de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012 – (Obras Escolhidas v.1)
- _____, Walter. **O anjo da história.** 2. ed. Traduo de João Barreto. São Paulo: Autêntica Editora, 2013.

BERNARDO, Gustavo. Reviravoltas aninhadas. In: **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta negra bazar editorial, 2010. p. 86-118.

BETO, Frei. **Batismo de sangue**: os dominicanos e a morte de Carlos Marighella. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1987.

BOEHM, Camila. Ministério Público denuncia agentes da repressão por tortura a Frei Tito. **Agência Brasil**. São Paulo, 04 de fevereiro, 2016. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2016-02/ministerio-publico-denuncia-agentes-da-repressao-por-tortura-frei-tito>> Acesso: 2 dez 2017.

Brasil. Decreto-Lei n. 1077, de 26 de janeiro de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153, parágrafo 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 26 jan. 1970. Disponível em: <<http://legis.senado.gov.br/legislacao/DetalhaSigen.action?id=524777>>. Acesso: 12 set 2017.

BRECHT, Bertold. Nossos inimigos vivem. In: **Caderno de poesias**. V.2. Porto Alegre: 2016. Disponível em: https://issuu.com/jonathanhirano/docs/projetocadernodepoesia_vol2. Acesso: 4 nov 2018.

BUONICORE, Augusto. **A cassação do PCdoB e dos mandatos comunistas**. Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/coluna.php?id_coluna_texto=1267&id_coluna=10>. Acesso: 7 fev 2018.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Trad. Rogério Bettoni. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CABRA marcado pra morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, Movimento de Cultura Popular de Pernambuco, Eduardo Coutinho, Zelito Miranda e Vladimir Carvalho. Roteiro: Eduardo Coutinho. Intérpretes: Elizabeth Teixeira e família; João Virgínio da Silva e os habitantes de Galileia (Pernambuco). Música: Canção do Subdesenvolvido. Produções Cinematográficas Mapa Ltda, 1985. (135 min.), son., pb e color., 35mm. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VJ0rKjLIR0c>>. Acesso: 12 jan. 2016.

CABRAL, Glênio. Humanos, Formigas e o trabalho em equipe. **Revista Engenharia de software**. 25 ed. 2010. Disponível em: <<https://www.devmedia.com.br/humanos-formigas-e-o-trabalho-em-equipe-engenharia-de-software-25/17143>>

CAIO F CAIO. Disponível em: <http://caiofcaio.blogspot.com/2018/>. Acesso: 13 mai 2017.

CAIO FERNANDO ABREU NO RODA VIVA – PROJETO AMARELO DISTANTE. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q0NHxLbaN5w>. Acesso: 14 mar 2017.

CALDEIRA, João Paulo. A tortura e os mortos na ditadura militar. **GGn**. Disponível em: <<https://jornalggcn.com.br/noticia/a-tortura-e-os-mortos-na-ditadura-militar>>. Acesso: 9 fev 2018.

_____. O histórico da crise da dívida externa brasileira. **GGn**. Disponível em: <<https://jornalggcn.com.br/noticia/o-historico-da-crise-da-divida-externa-brasileira>>. Acesso: 3

mai 2017.

COMISSÃO SOBRE MORTOS E DESAPARECIDOS POLÍTICOS. Disponível em: <<http://cempdp.sdh.gov.br/modules/wfchannel/index.php?pagenum=11>>. Acesso: 25 out 2017.

CONGRESSO NACIONAL DO MST, 5., Brasília, 2007. Reforma Agrária: por justiça social e soberania popular. Brasília, 2007. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=C1dzvSi0fd8>>. Acesso: 09 jun 2017.

COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**: escritores-jornalistas no Brasil 1904 – 2004. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. In: **Eduardo Coutinho**. Milton Ohata (org.). São Paulo: Cosaf Naify, 2013.

DEPOIMENTO DE ELIZABETH TEIXEIRA – PARTE 2. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-DfKRX3t-4I>>. Acesso: 1 jun 2017.

DERRIDA, Jacques. **Torres de babel**. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DIAS, Luiz Antonio. A história nunca se repete, mas há semelhanças entre 1964 e 2016. **Revista Carta Capital**. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/revista/1002/a-historia-nunca-se-repete-mas-ha-semelhancas-entre-1964-e-2016>>. Acesso: 1 jun 2018.

DIP, Paula. **Para sempre teu, Caio F.**: cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro: Record: 2009.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. **A maldição do Vale Negro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento510770/a-maldicao-do-vale-negro>>. Acesso: 07 ago 2018.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. **Caio Fernando Abreu**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7402/caio-fernando-abreu>>. Acesso: 10 set 2018.

ENTRELINHAS, TV Cultura. **INVENÇÃO da Infância**. Direção: Liliana Sulzbach. M. Schmiedt Produção.s Porto Alegre – RS, 2000. 26 min. Son, Color, Formato: 16 mm.

ESTILO DE GRACILIANO RAMOS MARCOU CONSTRUÇÃO DO BRASIL. **Folha on line**. 22 abr 2009. Disponível em: <<http://www.olhardireto.com.br/noticias/exibir.asp?id=20766¬icia=estilo-de-graciliano-ramos-marcou-construcao-do-brasil>>. Acesso: 14 dez 2016.

FILHO, Daniel Aarão Reis. **A revolução faltou ao encontro**: os comunistas no Brasil. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

FILHO, João Roberto Martins. Tortura e ideologia: os militares brasileiros e a doutrina da guerre révolutionnaire (1959-1974). In: **Desarquivando a ditadura**: memória e justiça no

Brasil. SANTOS, Cecília Macdowell; TELES, Edson; TELES, Janaína Almeida (Org.). v.1. São Paulo: Editora Hucitec, 2009.

FOUCAULT, Michel. Representar. In: **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____, Michel. **Microfísica do poder**. Renato Machado (org.). São Paulo: Graal, 2013. Disponível em: <https://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/A_Microfisica_do_Poder_-_Michel_Foucault.pdf> Acesso: 2 nov 2018.

GABEIRA, Fernando. **O que é isso, Companheiro?** 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GINZBURG, Jaime. A ditadura militar e a ditadura brasileira: tragicidade, sinistro e impasse. In: **Desarquivando a ditadura**: memória e justiça no Brasil. SANTOS, Cecília Macdowell; TELES, Edson; TELES, Janaína Almeida (Org.). v.2. São Paulo: Hucitec, 2009. cap.15, p. 557-568.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

IRACEMA, uma transamazônica. Direção de Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Produção de Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Roteiro: Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Intérpretes: Conceição Senna; Edna de Cássia; Elma Martins; Fernando Neves; Lúcio dos Santos; Natal; Paulo César Pereio; Rose Rodrigues; Sidnei Pinõn; Wilmar Nunes. Realização: Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1976. (96 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jPhFwT2BDtw>>. Acesso: 3 set 2016.

JANSEN, Roberta. A brasileira que sequestrou um avião acompanhada de dois filhos pequenos durante a ditadura. **BBC Brasil**. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-40866852>. Acesso: 3 de out 2018.

LAUFER, Rubén; RAPOPORT, Mário. Os Estados Unidos diante do Brasil e da Argentina: os golpes militares da década de 1960. **Revista brasileira de política internacional**, v. 43, n. 1, janeiro/junho de 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-73292000000100004&script=sci_arttext>. Acesso: 21 jul 2017.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

LIMA, Juliana de. Qual o significado do gesto de levantar o braço com o punho fechado. 24 jun 2016. **Nexo**. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/06/24/Qual-o-significado-do-gesto-de-levantar-o-bra%C3%A7o-com-o-punho-fechado>>. Acesso: 12 jul 2017.

LOUZEIRO, José. **Lúcio Flávio, o passageiro da agonia**. 9 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

LUBISCO, NÍDIA Maria Lienert, VIEIRA, Sônia Chagas. **Manual de estilo acadêmico**: trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses. Salvador: EDUFBA, 2013.

MACHADO, Jorge (org.). Vocabulário do roteirista. In: **Roteiro de cinema: manuais online**. Disponível em: <<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>>. Acesso: 25 jul 2018.

MEMÓRIAS DA DITADURA. Iara Avalberg. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/iara-iavelberg/index.html>>. Acesso: 18 mai 2018.

METRÓPOLIS. Direção de Fritz Lang . 1927. (1h 58 min 40 segundos), disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TZuEkC-o5mE>>. Acesso: 20 nov 2016.

MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA. **Resistências populares**. Disponível em: <<http://www.mst.org.br/nossa-historia/>>. Acesso: 4 jan 2018.

ORICCHIO, Luiz Zanin. ‘Onde andaré Dulce Veiga?’ retoma diálogo com o noir: filme traz romance de Caio Fernando Abreu para universo pós-moderno do diretor Guilherme de Almeida Prado. **Estadão**. Jun. 2016. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,onde-andara-dulce-veiga-retoma-dialogo-com-o-noir,196366>. Acesso: 14 out 2016.

PASSOS, Najla. Reflexos da ditadura na educação impedem país de avançar. **Carta Maior**. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Idades-da-Vida/Reflexos-da-ditadura-na-educacao-impedem-pais-de-avancar/13/30792>. Acesso: 9 set 2018.

PEREIRA, Valéria de Freitas. **Caio Fernando Abreu em Inventário do irremediável: navegante de águas turvas**. 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Doi:10.11606/D.8.2008.tde-12022009-123615. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-12022009-123615/en.php>. Acesso em: 20 abr. 2018.

PRADO, Larissa Brisola Brito. SOARES, Samuel Alves. O processo político da anistia e os espaços da autonomia militar. In: **Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil**. SANTOS, Cecília Macdowell; TELES, Edson; TELES, Janaína Almeida (Org.). v.2. São Paulo: Hucitec, 2009. cap.15, p. 353-371.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 23. ed. São Paulo: Martins, 1969.

RAVENA, Monyse. “Eu continuo a luta”, diz Elizabeth Teixeira, esposa de João Pedro Teixeira: o encontro entre a militante e o ex-presidente aconteceu na passagem da caravana Lula pela cidade de João Pessoa (PB). 27 ago 2017. **Brasil de Fato**. Disponível em <https://www.brasildefato.com.br/2017/08/27/eu-continuo-a-luta-diz-elizabeth-teixeira-esposa-de-joao-pedro-teixeira/>. Acesso 17 jul 2017.

REIMÃO, Sandra. Lúcio Flávio: - Sobre a censura ao livro e à adaptação cinematográfica. **Literatura e Autoritarismo: os 50 anos do golpe & outras formas de dominação**, Santa Maria - RS, v. 23, p.11-21, 2014. Semestral. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/13506>>. Acesso: 24 jul. 2017.

_____. Proíbo a publicação e circulação...: censura a livros na ditadura militar. **Revista**

Estudos Avançados, [s.l.], v. 28, n. 80, p.75-90, abr. 2014. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0103-40142014000100008>. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142014000100008>. Acesso: 24 jul. 2017.

SAID, Edward. A esfera do humanismo. In: **Humanismo e crítica democrática**. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das letras 2007. p. 19-5.

_____. O papel público dos escritores e intelectuais. In: **Humanismo e crítica democrática**. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das letras 2007. SALOMÃO, Waly. **Lábia**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 147-174.

SAMWAYS, Daniel Trevisan. A “ameaça vermelha”: medo e paranoia anticomunista. Disponível em: <<https://www.cafehistoria.com.br/anticomunismo/>> Acesso: 23 mar 2018.

SILVA, Heber Ricardo da. A democracia ameaçada: repressão política e a cassação do PCB na transição democrática brasileira (1945-1948). **Revista Histórica**, nº39. São Paulo: dezembro de 2009. Disponível em: <<http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao39/materia06/>> Acesso: 5 de setembro de 2017.

SILVA, Jorge. “A fotografia, mais do que nunca, tem um longo futuro” – Sebastião Salgado. **Revista Prosa Verso e Arte**. Disponível em: <<http://www.revistaprosaversoarte.com/a-fotografia-mais-do-que-nunca-tem-um-longo-futuro-sebastiao-salgado>>. Acesso: 11 set 2018.

SILVA, Michel Goulart da. Histórias que os militares contam: do golpe de 1964 aos primeiros anos da ditadura civil-militar no Brasil. **Revista Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, novembro de 2010. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/nuevomundo/60155>>. Acesso: 5 de setembro de 2017.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: **Ao vencedor, as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Editora 34, 2008.

SOUZA, Fabiano de. **Caio Fernando Abreu e o cinema**: o eterno inquilino da sala escura. Porto Alegre: Sulina, 2011.

SOUZA, Maria Eneida de. **Tempo de pós-crítica**: ensaios. 2. ed. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2012.

SPINOSA. **Ética**. Tradução de Tomáz Tadeu. 2. ed., 6. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

TELES, Edson. Políticas do silêncio e interditos da memória na transição do consenso. In: **Desarquivando a ditadura**: memória e justiça no Brasil. SANTOS, Cecília Macdowell; TELES, Edson; TELES, Janaína Almeida (Org.). v.2. São Paulo: Hucitec, 2009. cap.27, p. 578-591.

TELES, Janaína de Almeida. Entre o luto e a melancolia: a luta dos familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil. In: **Desarquivando a ditadura**: memória e justiça no Brasil. SANTOS, Cecília Macdowell; TELES, Edson; TELES; Janaína Almeida (Org.). v.1. São

Paulo: Hucitec, 2009. cap.7, p. 151-176.

TERTO, Amaury. **‘Cabra marcado pra morrer’ é eleito o melhor documentário de todos os tempos**. Disponível em: <https://www.huffpostbrasil.com/2017/03/16/cabra-marcado-para-morrer-e-eleito-o-melhor-documentario-do-ci_a_21898362/>. Acesso: 20 dez. 2016.

VERÍSSIMO, Érico. **Incidente em Antares**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

XAVIER, Ismail. O cinema novo depois do golpe. In: **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.p.62-101.

_____. O cinema-discurso e a desconstrução. In: **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.p.129-164.

WAJCMAN, Gérard. et al. A arte, a psicanálise, o século. In: **Lacan: o escrito, a imagem**. Tradução de Yolanda Vilela. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.