



POLLYANNA REIS DIAS

**ENTRE FATOS E FICÇÃO NA NARRATIVA DE VIDA DE EX-
PRESAS POLÍTICAS DURANTE A DITADURA: A
CONSTRUÇÃO DE MIRIAM LEITÃO E DILMA ROUSSEFF EM
BIOGRAFIAS**

LAVRAS – MG

2021

POLLYANNA REIS DIAS

**ENTRE FATOS E FICÇÃO NA NARRATIVA DE VIDA DE EX-PRESAS
POLÍTICAS DURANTE A DITADURA: A CONSTRUÇÃO DE MIRIAM LEITÃO E
DILMA ROUSSEF EM BIOGRAFIAS**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Profa. Dra. Andréa Portolomeos
Orientadora

**LAVRAS – MG
2021**

**Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Geração de Ficha Catalográfica da Biblioteca
Universitária da UFLA, com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).**

Dias, Pollyanna Reis.

Entre fatos e ficção na narrativa de vida de ex-presas políticas durante a ditadura: a construção de Miriam Leitão e Dilma Rousseff em biografias / Pollyanna Reis Dias. - 2021.

120 p. : il.

Orientador(a): Andréa Portolomeos.

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Lavras, 2021.

Bibliografia.

1. Biografia. 2. Ficção. 3. Memória. I. Portolomeos, Andréa. II. Título.

POLLYANNA REIS DIAS

**ENTRE FATOS E FICÇÃO NA NARRATIVA DE VIDA DE EX-PRESAS
POLÍTICAS DURANTE A DITADURA: A CONSTRUÇÃO DE MIRIAM LEITÃO E
DILMA ROUSSEFF EM BIOGRAFIAS**

**BETWEEN FACTS AND FICTION IN THE NARRATIVE OF THE LIFE OF
FORMER POLITICAL PRESIDENTS DURING THE DICTATORSHIP: THE
CONSTRUCTION OF MIRIAM LEITÃO AND DILMA ROUSSEFF IN BIOGRAPHIES**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Linguagem, Cultura e Sociedade, para a obtenção do título de Mestre.

APROVADA em 25 de fevereiro de 2021.

Profa. Dr.^a Eliana da Conceição Tolentino – UFSJ
Prof. Dr. Denis Leandro Francisco – UFLA
Profa. Dr.^a Márcia Fonseca de Amorim (suplente interno)

Profa. Dr.^a Andréa Portolomeos
Orientador

**LAVRAS – MG
2021**

*Ao pequeno Theo,
de quem roubei nosso precioso tempo para construir essa pesquisa
À Ilca, minha mãe:
Dedico*

AGRADECIMENTOS

À querida orientadora Andrea Portolomeos, quem refez minha compreensão profissional e de vida. Obrigada por iluminar meu caminho com generoso e persistente acompanhamento frente às minhas dificuldades.

Aos membros da banca de qualificação e de defesa deste trabalho, Eliana Tolentino e Denis Leandro, agradeço pelas rigorosas e assertivas sugestões.

Às minhas irmãs Priscilla e Michelline e meu cunhado Wendell só posso agradecer pessoalmente.

À equipe da Diretoria de Comunicação da Universidade Federal de Lavras (UFLA), Ana Eliza, Camila, Gláucia, Samara, Alberto, Luiz, Maiara. Sem dúvidas de que vocês reabriram minhas portas e trouxeram aconchego.

Aos queridos colegas do mestrado. À escuta e conselhos da querida Jóice Ferreira.

À UFLA.

À UFMG.

Ao admirado biógrafo e crítico literário Tom Farias, que ainda dentro da USP, em 2019, me fez ter a certeza da complexidade da escrita biográfica e de que a carreira e o mercado faz de nós jornalistas bons fingidores -conscientes ou não dos limites do nosso compromisso com a realidade.

Ao jornalista mineiro e escritor Marcelo Freitas que em breve conversa me instigou a biografar vidas.

Ao próprio Matheus Leitão durante o 14º Congresso Internacional de Jornalismo Investigativo da Abraji, em 2019, ter reforçado, rapidamente para mim, a importância de trazer à tona histórias de ex-militantes contra a ditadura.

RESUMO

Esta dissertação se dedica a investigar em que medida a biografia como texto criativo e texto ancorado em fatos verificáveis na vida real pode propor a recuperação da memória de um tempo que não pode ser esquecido no Brasil: o obscuro passado da ditadura militar. A biografia é uma forma de apropriação do testemunho de ex-presos políticos; de outro, vamos discutir como essa apropriação via biografia tende também à ficcionalização desses fatos e da memória. As naturezas do biográfico e do literário foram estudadas a partir das obras *Em nome dos pais* e *A vida quer é coragem*, fomentando discussões sobre a relação entre o real e a ficção; o conceito de ficção pensado na perspectiva do gênero biográfico; a recepção do texto biográfico para além de uma leitura aderente ao real e as contribuições e os limites do texto biográfico como matéria documental de testemunho. Baseado na concepção de que “a biografia é um verdadeiro romance”, como afirma François Dosse (2015), o trabalho retoma a reflexão sobre o campo literário e sua natureza ficcional, discutido por vários autores, de correntes teóricas diversas, que se dedicaram a compreender a natureza específica da linguagem literária e os limites entre a literatura e outros gêneros textuais. Desse modo, tenta-se pensar em que medida a imaginação e a transgressão do real estão implicados num gênero que tem como base fatos verificáveis no real, o biográfico, e em que medida esse gênero funciona como lugar de uma memória necessita ser preservada.

Palavras-chave: Biografia; Ficção; Memória.

ABSTRACT

This dissertation is dedicated to investigating the extent to which biography as a creative text and text anchored in verifiable facts in real life can propose the recovery of the memory of a time that cannot be forgotten in Brazil: the dark past of the military dictatorship. Biography is a form of appropriation of the testimony of former political prisoners; on the other, we will discuss how this appropriation via biography also tends to fictionalize these facts and memory. The natures of the biographical and the literary were studied from the works “Em nome dos pais” and “A vida quer é coragem”, fostering discussions about the relationship between reality and fiction; the concept of fiction thought from the perspective of the biographical genre; the reception of the biographical text in addition to a reading that adheres to reality and the contributions and limits of the biographical text as documentary testimony. Based on the concept that “biography is a true novel”, as stated by François Dosse (2015), the work resumes reflection on the literary field and its fictional nature, discussed by several authors, from different theoretical currents, who dedicated themselves to understand the specific nature of literary language and the boundaries between literature and other textual genres. In this way, we try to think to what extent the imagination and the transgression of the real are implicated in a genre that is based on verifiable facts in the real, the biographical, and to what extent this genre functions as the place of a memory needs to be preserved.

Keywords: Biograph; Fiction; Memory.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
1 LITERATURA E NARRATIVAS BIOGRÁFICAS	15
1.1 Por trás da linguagem literária	15
1.2 Contrato de leitura biográfico	31
1.3 Biografias e a escrita literária.....	37
1.4 A ilusão biográfica	56
1.5 A escrita do biógrafo: modelo de análise.....	58
2 MEMÓRIA	64
2.1 Memória e história.....	64
2.2 Memória e biografia	72
2.3 Testemunho	75
3 MATHEUS LEITÃO: a escrita em nome dos pais, do filho e dos outros	86
3.1 Por entre arquivos	89
3.2 No caminho autobiográfico.....	91
3.3 Míriam Leitão: a escrita do eu, do si e do outro	95
4 RICARDO BATISTA AMARAL: A VIDA QUER É CORAGEM	99
4.1 A ilusão biográfica sobre Dilma: a mulher destinada ao projeto de poder	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS	115
ANEXO	119

APRESENTAÇÃO

Narrar memórias de vida significa recriar um passado que já não existe, tal como ele foi, no presente. No gênero biografia, o narrador recompõe a história de outro indivíduo, através do tempo, na tentativa de amarrar os elos da trajetória pessoal dessa pessoa, ou seja, articular fatos através de procedimentos próprios da escrita que contam com a criatividade e a imaginação do escritor e do leitor. Nesse sentido, opta-se aqui pelo estudo da biografia como gênero literário, recorte que não desconsidera outras formas de se estudar a biografia, ou seja, como texto memorialístico de testemunho historiográfico e ainda como texto jornalístico. Sabe-se, segundo François Dosse (2005), da natureza híbrida, “impura”, da biografia que se nutre de mitos, crenças, imaginações e, também, verdades. Desse modo, estudar uma obra biográfica implica um recorte, entendendo ainda que um texto nunca poderá ser - por mais que sua linguagem seja predominantemente referencial - uma “transposição” da realidade pelo fato de tratar-se de uma forma de representação dessa realidade.

O corpus desta pesquisa, os textos biográficos, se definiu a partir do cenário de instabilidade política e econômica do nosso país, gerado ao longo do processo de *impeachment* da então presidenta Dilma Rousseff, em abril de 2016. Nasci em 1986, ano em que o primeiro presidente civil após a Ditadura Militar (1964-1985), ainda escolhido por votação indireta do Congresso Nacional, José Sarney, implantou o desastroso Plano Cruzado com o objetivo de acabar com a escalada inflacionária que empobrecia e causava desespero na população. Pouco antes, o Brasil havia se agitado em torno do movimento das “Diretas Já” e entrava em um processo gradual de abertura política. Engatinhei junto a uma democracia nascente que precisava se firmar, tomar forma de Estado Democrático de Direito e superar as barreiras do subdesenvolvimento terceiro-mundista. Cresci com o novo país que se desenhava livre de um pesadelo que, dia após dia, parecia “morto e enterrado”. Um país esperançoso. Livre de novo, longe da censura, da repressão e da prisão por motivos políticos e ideológicos.

Na escola, professores e livros didáticos deixavam claro que a ditadura tinha sido ruim para o país. De um lado, a resistência aos militares era abordada de forma romantizada, a exemplo da canção de Geraldo Vandré “Pra não dizer que não falei de flores”, um dos hinos da resistência à ditadura militar. A composição idealizada faz um apelo à ação popular contra o regime. Retrata o sonho de mobilização insurgente do povo brasileiro em protestos e manifestações contra o autoritarismo do Estado e a favor de um bem coletivo maior, por seres humanos universalmente iguais em direitos e deveres, e que, portanto,

lutariam lado a lado contra o regime ditatorial, independente do estrato social a que pertenceria.

Do outro lado, militares não eram julgados e condenados pelas violações de direitos humanos praticados contra presos políticos, como condição para a reconciliação nacional. Uma herança mal resolvida da época ditatorial que forjou o perdão incondicional do período, a partir dos poderes outorgados aos militares pela Constituição de 1988 e na interpretação da Lei da Anistia, em 1979¹. A esse respeito, Elio Gaspari (2000) descreve a distorção histórica promovida na construção de um pensamento jurídico-político acerca da responsabilização dos militares quanto aos crimes da ditadura. Por se tratar de uma suposta harmonia ampla da sociedade em defesa da democracia, como forma de silenciar os conflitos e as diferenças entre governo e sociedade civil na condução da redemocratização brasileira². A vista grossa possibilitou redemocratizar o país baseado na euforia de um futuro melhor e em paz.

O Estado lida mal com seu passado autoritário à medida que o processo de transição para o regime democrático no Brasil ocorreu por uma espécie de perdão imposta às vítimas. A isso Genro (2012) chama de “justiça de transição”, conceito originado nos campos do direito e da ciência política nos anos 1990, para designar os mecanismos políticos e judiciais criados com o objetivo de apurar e responder o legado de violência deixado pelo regime militar, na tentativa de evitar a repetição da experiência autoritária. Esse processo baseia-se nas concepções de verdade, memória, justiça, reformas institucionais e reparação.

Meus pais carregaram o trauma do impacto da crise econômica, da censura e da rigidez das instituições da ditadura sobre suas vidas. E, claro, isso respingou no resto da família. Ambos eram jovens mineiros de classe média e opositores do regime militar. Em São Paulo, meu pai foi preso por procurar o irmão nas ruas da capital paulista; foi levado no porta-

¹ Um dos acontecimentos mais recentes na época da revisão final desta dissertação, o Ministério Público Federal (MPF) pedia a condenação de membros do antigo Destacamento de Operações de Informação — Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi), órgão de repressão da ditadura militar, pela tortura e morte do militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB), Elson Costa. Contudo, a 1ª Vara Federal Criminal de São Paulo rejeitou a denúncia sob alegação de que a anistia garante o esquecimento jurídico do ilícito e a extinção de todos os efeitos penais e não é passível de revogação. Enquanto o MPF alegava se tratar de crimes de lesa-humanidade e grave violação aos direitos humanos. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2021-abr-29/justica-rejeita-condenacao-agentes-doi-codi-morte-militante> Acesso em 30 de abril de 2021.

² “Em 1979, quando pequenas multidões iam aos aeroportos para receber de volta os exilados, assim como em 1984, quando do mundo foi para a rua vestindo o amarelo das eleições diretas, o Brasil pareceu uma grande escola de samba descendo a avenida numa bonita alvorada”. GASPARI, Elio. Alice e o camaleão. In: *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 32- 33.

malas de um carro da polícia por três dias, sem direito a informações, comida e água. Militares circularam com ele sem roupa por algumas cidades até jogá-lo nu para fora do carro da viatura policial no sul do estado. A crise econômica causada na ditadura alterou sonhos e interferiu diretamente na história da minha família.

Com o passar dos anos, depois da queda do Muro de Berlim, outros temas adentraram o debate público e o ensino nas escolas no Brasil. Sobressaem os temas da violência urbana, da desigualdade social, do narcotráfico, do aborto, dos direitos LGBT+, das drogas, da globalização, da internet. Ainda que não houvesse ocorrido a reparação dos responsáveis pela violência e injustiça causada pelos militares na ditadura, ela parecia não assombrar mais. Especialistas na área endossavam o coro de que a democracia do Brasil avançava, ainda era “jovem”, por vezes “desengonçada” e “imatura”, mas que, aos poucos, entraria na maturidade. Os anos se passaram até a polarização política e a crise econômica do governo petista de Dilma Rousseff (2011 – 2016), sobretudo com a convulsão social representada pelas manifestações de 2013: ainda que minoritário, o país se deparava com grupos pedindo o retorno da ditadura ou, pelo menos, a intervenção militar no Estado brasileiro. E, nessa esteira, rearticula-se o discurso de que o país corria risco de se tornar comunista, em decorrência da conjuntura de quatro mandatos do governo petista.

Com a propagação de informações abertas e livres por meio da internet, duas mulheres voltaram a ter suas histórias revisitadas: a ex-presidenta do Brasil, Dilma Rousseff, e uma das mais conhecidas jornalistas brasileiras, Miriam Leitão. Ambas haviam sido acusadas de empreender atentados terroristas no passado, durante a ditadura, e matar pessoas inocentes em prol da ideia comunista de tomada do poder político no país. Forças reacionárias, ligadas à extrema-direita e militares, entendiam essas mulheres - além de outros presos e perseguidos políticos - como representantes de um estado autoritário socialista, contrário às leis do mercado, que deveria ser impor no Brasil.

Ao voltar para a história do país, sempre me trouxe certo desconforto o número inexpressivo de mulheres brasileiras com histórias de vidas biografadas. Delas, emergem personalidades da música, das passarelas de moda e da telenovela. Da História, surge a escravizada Chica da Silva e poucas escritoras, como Carolina de Jesus. E duas mulheres contemporâneas, mineiras, brancas, que emergiram da alta classe média, com terceiro grau completo, integrantes de movimentos político-sociais na juventude e ex-presas políticas na ditadura militar de 1964: Dilma e Miriam. Mulheres que participaram da resistência a um período obscuro. Mulheres que volta e meia ressurgem na cena nacional de lados opostos em relação à situação econômica do governo Dilma e o impeachment da ex-presidenta ou juntas

em situações semelhantes, em que ocorre negacionismo dos crimes cometidos na ditadura militar, apologia à tortura e tentativa de revisionismo triunfante do regime ditatorial por forças reacionárias dentro do governo Bolsonaro – ou até pelo próprio atual presidente brasileiro, ex-capitão da reserva-, uma ala militar e parte da sociedade brasileira. As histórias de vida dessas mulheres, por muitas décadas apagadas, podemos conhecer por meio das narrativas biográficas desde os anos 2010. De um lado, então, a biografia é uma forma de apropriação do testemunho de ex-presos políticos e pessoas que conviveram com eles no período; de outro, vamos discutir como essa apropriação via biografia tende também à ficcionalização desses fatos e da memória.

Em *A vida quer é coragem – A trajetória de Dilma Rousseff, a primeira presidenta do Brasil*, o autor Ricardo Batista Amaral, assessor de imprensa da ex-presidenta enquanto ministra da Casa Civil e na campanha presidencial de 2010, narra a trajetória da economista, da prisão durante o regime militar à presidência. O autor conta sobre a participação de Dilma em movimentos políticos de esquerda e na luta armada contra o golpe militar; sobre sua fuga da polícia em Belo Horizonte no ano de 1969, quando mergulhou na clandestinidade e se escondeu no Rio de Janeiro; sobre sua prisão e tortura em São Paulo, onde cumpriu pena de quase três anos. Conta alguns detalhes de quando sofreu choques elétricos, passou pelo pau de arara e perdeu dentes após ser espancada.

Quem conta a história da jornalista Miriam Leitão, na obra *Em nome dos pais*, é o seu filho, o também jornalista Matheus Leitão. Já no final de 1972, grávida, ela foi presa pelo regime militar. Levada ao quartel do 38º Batalhão de Infantaria do Exército, em Vitória, no Espírito Santo, foi trancada nua em um cômodo, junto a uma cobra para ameaçar sua vida, além de várias outras torturas. Em dois meses de prisão, chegou aos 39 quilos – 11 a menos do que quando foi presa. Na biografia, são relatadas as torturas sofridas, entre agressões e ameaças, a vulnerabilidade da nudez, o terror do inimigo.

Diante das biografias dessas mulheres de grande notoriedade, o presente trabalho ambiciona expor como se efetua o trânsito entre fatos e narração dos fatos na biografia ou como os fatos se inscrevem na biografia. Seguindo essa esteira, a pesquisa discute ainda, sempre com base nas biografias selecionadas: 1)- a relação entre o real e a ficção, o entrelaçamento entre esses elementos no texto biográfico; 2)- o conceito de ficção pensado na perspectiva do gênero biográfico; 3)- a recepção do texto biográfico para além de uma leitura aderente ao real; 4)- as contribuições e os limites do texto biográfico como matéria documental de testemunho.

A tentativa de compreensão da literatura como texto estético perpassa esta pesquisa. Nesse sentido, perguntamo-nos em que medida a imaginação e a transgressão do real estão implicados num gênero, o biográfico, que possui um compromisso com o real? De outra maneira, perguntamo-nos em que medida esse gênero híbrido rompe com um limite marcado entre texto criativo e fatos da vida real, borrando essas fronteiras? Procuraremos compreender e discutir como o narrador apresenta o passado dessas mulheres de notável vida pública em suas biografias, observando tanto a construção de um passado e de uma memória quanto a sua tentativa de resgate através do texto. Para a reflexão sobre a especificidade do texto literário, a revisão bibliográfica abrangeu estudos de autores de diferentes extrações tais como Chklóvski, Antonio Candido, Wolfgang Iser, Bakthin, Deleuze, dentre outros. No que se refere à investigação sobre o gênero biografia, esta pesquisa se baseou em Phillippe Lejeune, Leonor Arfunch, Silviano Santiago. Para discutir sobre memória no âmbito da historiografia, visitamos especialistas na matéria como Jacques Le Goff e Maurice Halbwachs.

1 LITERATURA E NARRATIVAS BIOGRÁFICAS

O campo literário, lugar que admite uma série de argumentações sobre sua especificidade, é objeto de estudo de vários autores de correntes teóricas e culturalistas distintas. Não nos cabe aqui esse mapeamento, mas fazer uma seleção das correntes e autores a partir dos quais discutiremos o que é a ficção literária e como ela está inscrita no gênero biográfico. Ao longo desta dissertação, tentaremos então lançar luz sobre a especificidade da linguagem literária, a partir de um corpus teórico de lastro recepcional para se estudar a biografia. Para além disso, buscaremos entender os limites para uso do ficcional como fonte documental de uma memória inscrita na nossa História.

Nesse sentido, o texto parte da compreensão da particularidade da linguagem literária em sua relação com o real para chegar ao gênero biográfico. Na sequência, investiga o processo de criação literária nas obras biográficas selecionadas para se responder à grande questão desta pesquisa: em que medida a biografia como texto criativo e, ao mesmo tempo, ancorado em fatos verificáveis na vida real pode propor a recuperação da memória de um tempo que não pode ser esquecido no Brasil: o obscuro tempo da ditadura militar?

1.1 Por trás da linguagem literária

O gênero biográfico vale-se de relatos de vidas por via narrativa, adotando formas variadas que abrangem o campo literário, histórico, psicológico, memorialístico, jornalístico, entre outros. As biografias podem apresentar estruturas distintas. Quando se mergulha no universo biográfico, percebe-se que o ato de biografar expõe características e possibilidades como narrativa de valor literário e, como tal, ocupa seu lugar na literatura. Na literatura, a biografia envolve grandes esforços de estudiosos, principalmente, pela densa e movediça definição dos seus limites. Além disso, a biografia está perpassada por discussões que situam-na ora como gênero, ora como subgênero no campo dos estudos literários.

Nesta dissertação, optamos por analisar narrativas biográficas a partir da reflexão sobre a demarcação do fazer literário, da natureza das biografias, suas imbricações e desafios ao trabalho do biógrafo, tanto do ponto de vista da relação entre biógrafo e biografado, quanto do tipo de pactuação estabelecida entre a narrativa de vida do biografado e o leitor. Portanto, tornou-se imprescindível discutir conceitos que trouxessem para o debate as naturezas do literário e do biográfico. É desse embasamento teórico inscrito no campo da literatura comparada que analisamos as biografias das ex-presas políticas durante a ditadura militar brasileira, Miriam Leitão e Dilma Rousseff. Partiremos da hipótese de que a biografia se trata

de uma “ficção verdadeira”, como conceitua Dosse, que, por assim ser, paradoxalmente, objetiva contar trajetórias de vida a partir de sua base no real e por via ficcional, através da narração da experiência do biografado.

Gênero híbrido, a biografia se situa em tensão constante entre a vontade de reproduzir um vivido real passado, segundo as regras da mimesis, e o polo imaginativo do biógrafo, que deve refazer um universo perdido segundo sua intuição e talento criador. (DOSSE, 2015, p. 55).

Dado que “a biografia é um verdadeiro romance”, como afirma François Dosse³ (2015), retomamos a reflexão sobre o campo literário e sua natureza ficcional, discutido por vários autores, de correntes teóricas diversas, que se dedicaram a compreender a natureza específica da linguagem literária e os limites entre a literatura e outros gêneros textuais. Assim, a apresentação de traços pertinentes à obra de arte literária, como a mimesis, a verossimilhança e a catarse, é necessária neste trabalho. Importa observar que tais elementos, propostos originariamente na *Poética* de Aristóteles, continuam embasando discussões caras à teoria literária contemporânea, com a contribuição expressiva de Luiz Costa Lima na sua exhaustiva reflexão sobre a mimesis aristotélica e seus efeitos.

Entretanto, um dos primeiros pensadores a discutir a questão dos gêneros artísticos foi Platão, na obra *República*. O termo “mimesis” foi cunhado por Platão, como sinônimo de “imitação” da natureza ou representação dos objetos na sua discussão sobre os gêneros. Dentro do sistema filosófico de Platão, a arte seria a cópia da cópia do Mundo das Ideias, o que a afasta de uma verdade ideal residente no Mundo das Ideias. Sendo assim, a imitação platônica relativa à arte implica um juízo moral que bane o poeta da “cidade ideal” pelo fato dele, em seu ofício, se afastar deliberadamente da busca do real. As artes, para o filósofo, são meras cópias, literal e servil, dos objetos, que, por sua vez, são cópias imperfeitas da realidade contida no Mundo das Ideias. Concluía-se assim o caráter desprezível da arte para a educação do homem, uma vez que a atuação do poeta se limita ao mundo das aparências em que vivemos. “Cópias de outras cópias, não teriam valor nenhum para o avanço no conhecimento da realidade pura, meta suprema da atividade humana” (CARVALHO, 1998, p.104).

Contudo, o conceito de verdade na arte sofrerá alterações na filosofia aristotélica. Aristóteles vê os objetos sensíveis como reais e existentes, a ideia e a forma correspondem a

³ O historiador francês François Dosse, professor do IUFM de Créteil, Université Paris XII, é autor do livro *O Desafio Biográfico*, no qual essa dissertação se debruça. Também é biógrafo da obra “Gilles Deleuze & Félix Guattari – Biografia Cruzada” e autor de “A história à prova do tempo – Da história em migalhas ao resgate do sentido” e dois volumes de “História do estruturalismo”.

si próprias. A esse respeito, na *Poética*, Aristóteles elabora o estudo da atividade artística. É nesta obra que ele revê o conceito platônico de “imitação” aplicado às artes como mera cópia do real. A nova concepção de mimesis inaugurada com Aristóteles vem sendo desenvolvida ao longo dos séculos até a contemporaneidade como já mencionamos. A partir de Aristóteles, que destaca o efeito da arte sobre o espectador, a ideia de mimesis se torna mais produtiva, levando pensadores mais contemporâneos a defender que, a partir dela, o artista tem liberdade para poder, se quiser, alterar a realidade, em vez de ser submisso a ela. Nesse sentido, no Cap. XXV, Aristóteles explica que o poeta pode “imitar as coisas como elas deveriam ser” (CARVALHO, 1998, p.105).

Na obra citada, Aristóteles afirma que a mimesis é comum às diferentes artes existentes. A mimesis aristotélica compreende que na criação artística é reproduzida a natureza humana, as ações humanas, seus desejos e seus sonhos. As artes diferem em si pelo meio de que se utilizam, pelos objetos representados e pela maneira como esses objetos são imitados. A principal imitação decorre da natureza humana, seja enquanto age seja quando sofre ação. O teórico Gustavo Bernardo, no texto *O conceito de literatura*, entende a mimesis como procedimento estético em que “a imitação não está preocupada com a coisa, mas com o que essa coisa pode ser; qualquer tipo de ficção é um procedimento de mimesis” (BERNARDO, 1999, p. 2).

Outros argumentos para se pensar na especificidade da linguagem literária - que não pretende ser uma simples cópia do real - podem ser buscados, séculos depois, no início dos anos de 1920, no pensamento do formalista russo Viktor Chklóvski, mais especificamente para esta pesquisa no ensaio “A arte como procedimento”, um marco na Escola do Método Formal⁴, em que a *Poética* de Aristóteles é retomada. Neste texto, o autor contesta a concepção de que o texto literário é uma maneira de se “pensar por imagens”, pois para ele a arte não pode ser um predicado constante para “sujeitos variáveis” tendo em vista o efeito individual que a arte provoca nos seus leitores. Da mesma maneira, contesta a ideia de que a arte trabalha com qualquer tipo de economia de energia mental na sua leitura, pois a linguagem literária desautomatiza a percepção do leitor sobre a obra.

Desse modo, o autor discute sobre o tipo de efeito específico provocado pela arte, o efeito estético. Ou seja, ele argumenta a respeito da dimensão estética do texto. Trazendo essa

⁴ O texto faz parte dos pressupostos teóricos do Formalismo Russo, corrente da teoria literária que inaugura o campo de conhecimento da própria teoria literária. No grupo se reuniram linguistas e estudiosos da arte, como teóricos como Viktor Chklóvski (1893-1984), Roman Jakobson (1896-1982), Iúri Tyniánov (1894-1943), Boris Eikhenbaum, Boris Tomachévski (1890-1957), Ossip Brik (1888-1945).

reflexão para o corpus desta pesquisa, podemos inferir que sendo a biografia um texto literário, o autor manipula literariamente esse objeto em linguagem com o objetivo de produzir determinados efeitos de sentido no leitor, incluindo uma desautomatização de sua percepção habitual sobre a vivência e o mundo. Nesse sentido, o texto biográfico se distancia da linguagem cotidiana, caracterizada por Chklóvski (1973) como automatizada, aproximando-se da linguagem poética, considerada revitalizadora da nossa compreensão do mundo.

O teórico diferencia dois tipos de imagens: a imagem prosaica e a imagem poética. Na primeira, a linguagem é o meio prático de pensar, usada habitualmente no cotidiano; ela é reproduzida automaticamente como meio de explicar as coisas estabelecidas como tais e agrupar objetos; seu automatismo gera economia de energia e atenção no ato comunicativo, uma vez que reproduz leis universalmente aceitas. Por outro lado, a imagem poética é um meio de se criar uma impressão máxima sobre algo, com a finalidade de contemplação estética. Daí se compreende a desautomatização, a desmistificação e a desnaturalização das coisas dadas na vida cotidiana pela linguagem literária.

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte. (CHKLÓVSKI, 1973, p.45).

Chklóvski (1973) ressalta que a capacidade humana de “pensar por imagem”, presente na comunicação cotidiana, pode desvirtuar a leitura de um texto literário, que precisa acionar outra modalidade de comunicação. O autor reitera o aspecto negativo do pensamento automático se aplicado à arte. Avalia ainda a letargia mental causada pela “arte descompromissada”, ou seja, por aquela que não exige esforço perceptivo - ou de significação criativa e singular - do leitor. Nesse sentido, segundo o autor, a arte cumpre a intenção de despertar uma percepção diferenciada no leitor: “o objetivo da arte está em possibilitar a sensação da coisa percebida como visão primeira (novidade) e não como reconhecimento” (CHKLÓVSKI, 1973, p. 45).

Cada texto literário trabalha com procedimentos estéticos próprios, estudados pelas variadas correntes da teoria da literatura. Chklóvski descreve alguns desses procedimentos, como o da singularização e do estranhamento que têm sua atualização no ato de leitura da

obra, na figura do leitor. Isso significa que o autor singulariza ideias, sensações, visões de mundo tornando-as dissonantes de nossa compreensão pacificada, “naturalizada”, da vida, do mundo e de nós mesmos, com o objetivo de garantir um efeito estético para a obra que só será realizado na medida em que o leitor é impactado pelo texto e o significa. Assim adverte Chklóvski: “Chamaremos objeto estético, no sentido próprio da palavra, os objetos criados através de procedimentos particulares, cujo objetivo é assegurar para estes objetos uma percepção estética” (CHKLOVSKI, 1973, p.41).

O autor russo, em sua teorização, já intui o que anos mais tarde as correntes das teorias recepcionais desenvolvem: o leitor como peça chave na compreensão do que é um objeto estético. O teórico procura discutir a obra artística a partir dos efeitos dela sobre o receptor. Em sua teorização vemos também a antecipação de outros pontos desenvolvidos pelas teorias recepcionais como o fato de cada indivíduo significar singularmente a obra cuja compreensão não deve buscar sentidos universais do texto. Nessa esteira, a narrativa ativa o imaginário do leitor que, por sua vez, produz suas imagens particulares da obra, ligadas à sua subjetividade.

A esse respeito, Vaz (2018), em seu artigo *Arte como procedimento"-100 anos depois*, propõe uma relação entre a ideia de “reconhecimento” presentes em Aristóteles e Chklóvski. Na *Poética* do filósofo Aristóteles, reconhecimento⁵ é o momento em que toda a história faz sentido para o personagem e para o leitor, quando todos os pontos de indeterminação são preenchidos. Uma espécie de “revelação a posteriori”. Já para Chklóvski, reconhecimento trata-se do recurso narrativo que, “quando percebido pelo leitor, projeta um fluxo de significado para trás e para frente ao mesmo tempo, modificando na percepção do leitor os eventos narrados e projetando certa expectativa sobre os que serão contados”. Similar à concepção de linguagem poética de Aristóteles, segundo a qual a linguagem poética deve ser “clara, mas não banal”, a concepção de Chklóvski encerra a ideia de que a arte deve ser surpreendente no sentido de mais difícil recepção. Por essa linha de pensamento, a linguagem poética provoca “estranhamento” no leitor, pois configura associações poéticas que nascem da intenção de distanciamento do sentido ordinário dos signos.

Embora o Formalismo Russo seja alvo de diversas críticas, sendo a mais comum aquela que destaca a concepção imanentista da arte explorada por grande parte de seus teóricos, encontramos nessa teoria estudos que se mantêm produtores para as pesquisas

⁵ O termo utilizado por Aristóteles é *anagnorisis*. No Brasil, é traduzido recorrentemente como reconhecimento.

contemporâneas sobre a linguagem literária mesmo após a consolidação das teorias recepcionais, como é o caso do texto aqui estudado e de tantos outros como aqueles que adentram aspectos formais da poesia, por exemplo. Chklóvski é um teórico que rejeita a automatização da percepção e recruta o leitor a desconstruir e estranhar o que está dado. Nas palavras de Vaz (2018) “que nada seja tomado como simplesmente dado, ou seja, aquilo que está posto não interessa em literatura”.

Na intenção de entender a biografia pelo ponto de vista literário, tal perspectiva é importante na medida em que oferece liberdade criativa para o autor ressignificar a realidade assim como para o leitor atuar criativamente, de acordo com sua experiência individual, na ressignificação proposta pelo autor. Ainda no sentido de discutir a particularidade da linguagem literária, retomamos dois autores, René Wellek e Austin Warren (2003), que discutem a natureza e a função da literatura.

Wellek e Warren (2003) relacionam a natureza ficcional do texto literário ao lugar da imaginação, de modo que o termo “literatura” significa texto imaginativo. Assim como Chklóvski, diferenciam o uso particular dado à língua na literatura, relacionado a um processo criativo deliberado. Os autores também advertem para o fato dos distintos usos literário, cotidiano e científico da linguagem, atentando para o caráter flexível da língua. Os teóricos destacam que o problema da definição do que é literatura não é simples, pois o texto literário pode estar no limite de outras formas de expressão da linguagem. Assim, esse problema não é “de maneira nenhuma, simples na prática já que a literatura, ao contrário de outras artes, não possui um veículo exclusivo e já que, sem dúvida, existem muitas formas mistas e transições sutis” (WELLECK e WARREN, 2003, p.14).

Os autores explicam a natureza e a função da literatura. A função depende do uso adquirido pela natureza do texto literário. Sua função primária é da ordem de um deleite específico, equivalente ao “não dever”, à “sua própria recompensa”. Já a secundária é de ser útil, não ser uma perda de tempo, ser instrutiva e merecedora de atenção séria.

(...) é provável que toda a arte seja “doce” e “útil” aos seus usuários adequados: que o que ela articula seja superior ao seu devaneio ou reflexão auto-induzidos, que ela lhes dê prazer pela perícia com que articula o que eles consideram como o seu próprio devaneio ou reflexão e pela liberação que experimentam por meio dessa articulação. (WELLECK; WARREN, 2003, p. 25).

Para os autores, a obra literária melhor realizada é aquela que funde prazer e utilidade. Não qualquer prazer, mas o prazer por um tipo superior de atividade, relacionado à

contemplação estética da obra. E seu caráter instrutivo tampouco é de qualquer ordem. Por utilidade literária entende-se a seriedade prazerosa, que, segundo eles, é traduzida como uma seriedade estética, uma seriedade da percepção da arte, que não deve ser confundida com um tipo de lição moral a ser seguida. Porque sua função principal é ser fiel à sua própria natureza ficcional.

Wellek e Warren propõem que a função da arte deve ser observada a partir de sua natureza central, primeira. Assim, “todo objeto ou classe de objetos é usado com mais eficiência e racionalidade pelo que é ou pelo que é centralmente” (WELLECK e WARREN, 2003, p.26). Por exemplo, a função central, original ou primária, do piano é servir de instrumento para alguém tocar música. Contudo, caso seja deslocado para outro uso, por exemplo, como peça de decoração de uma casa, o mesmo piano passa a assumir outra função, neste caso, uma função secundária. No caso da literatura, a obra literária originariamente tem a função de proporcionar prazer estético no leitor. É o que nos remete às lições de Chklóvski sobre o “fazer ver” da arte, sobre retirar do automatismo a percepção cotidiana.

Segundo os estudiosos, a arte não entra em conflito com a verdade porque não cabe falar em verdade e mentira no território ficcional. A literatura reivindica suas “verdades” próprias por meio das perspectivas de seus narradores e personagens na obra literária. Nesse sentido, entende-se que “qualquer filosofia de vida madura deve ter alguma medida de verdade – seja como for, ela (a literatura) a reivindica” (WELLEK e WARREN, 2003, p.30)

Esta dissertação se baseia na concepção de que há várias maneiras de se experimentar o real, que a verdade pode ser relativa de acordo com a cultura, a educação, a história pessoal; que ela é também construída na interpretação que cada um faz de realidade. Essa concepção ligada ao que é real está relacionada à nossa investigação sobre a particularidade da linguagem literária, sobre as fronteiras tênues entre real e ficção como veremos mais detalhadamente, adiante, com Umberto Eco (2008) e Wolfgang Iser (2002). Nesse sentido, Wellek e Warren destacam que “se toda verdade é conceitual e propositiva, então as artes – mesmo a arte da literatura – não podem ser formas de verdades” no sentido de uma compreensão fechada e conclusiva sobre o mundo. (WELLEK e WARREN, 2003, p.34).

Seguindo a discussão sobre a especificidade da linguagem literária, para Antonio Candido, os textos ficcionais narrativos bem realizados são elaborados conforme um conjunto de técnicas interligadas do enredo, da personagem e das ideias. Responsável por tornar vivo o enredo e as ideias, o personagem representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, seja por meio de identificações, seja por projeção, entre outros mecanismos. Por isso, a

“leitura deste (texto literário narrativo) depende basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor” (CANDIDO, 2009, p.52).

De acordo com Candido (2009), na criação literária a personagem é um ser fictício, mas é narrada segundo afinidades e diferenças entre ela e o ser vivo, sendo esse último o parâmetro para se criar o sentimento de cumplicidade com o leitor. Desse modo, o autor literário descreve a personagem de modo próximo ao mundo empírico, de forma a criar uma percepção de semelhante para o receptor. Lembre-se aqui que a verossimilhança, descrita por Aristóteles na *Poética*, é um recurso narrativo a partir do qual essa impressão do real se constrói.

Embasado na psicologia moderna, o crítico propõe pensarmos a construção da personagem a partir da complexa natureza humana. A partir das pesquisas sobre o inconsciente, no final do século XIX, o ser humano passa a ser compreendido de forma mais elaborada e complexa. A partir da experiência do inconsciente é que o homem se revela como um ser fragmentado. Desse modo, sendo originariamente o homem um ser fragmentado, não existe outra forma de apreensão do mundo que não seja pela fragmentação, isto é, a fragmentação do sujeito é própria da experiência do ser humano.⁶ De outra maneira, no romance, a vida da personagem é passível de ser experimentada de maneira mais integral já que ela é definida e delimitada pelo escritor.

Ou seja, se na vida, conhecer o outro ou conhecer-se revela-se um processo complexo e inconcluso devido à fragmentação do sujeito em suas instâncias conscientes e inconscientes, na obra, conhecer o outro é uma empreitada mais assertiva visto que o personagem é delimitado pelo escritor, inclusive nas suas nuances psicológicas, nos seus vazios. Daí compreende-se o prazer na leitura do texto ficcional: o leitor é capaz de conhecer o personagem no seu todo, percorrer seus aspectos psicológicos a ponto de sentir conforto e segurança nessa experiência de leitura. Se a experiência da fragmentação pode ser angustiante na vida real, a percepção do outro via literatura nos traz uma sensação de tranquilidade à medida que está definida por limites precisos.

Nesse sentido, o autor seleciona gestos, frases e objetos significativos na caracterização da personagem, sem reduzir a impressão de complexidade e riqueza do ser humano presente na leitura. O escritor estabelece uma linha lógica de coerência para a personagem, delimitando sua existência e seu modo de ser. Essa estrutura limitada, obtida

⁶ Arfuch (2010) também retoma a psicanálise, a título de Lacan, para explicar a fragmentação do homem e, conseqüentemente, a explosão do mercado editorial das escritas do Eu, a exemplo das biografias.

pela escolha de alguns elementos, é composta para criar a ilusão do ilimitado da vida de uma personagem. “Daí podermos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo” (CANDIDO, 2009, p.8).

A personagem deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo. Para tanto, deve *lembrar* um ser vivo, isto é, manter certas relações com a realidade do mundo, participando de um universo da ação e de sensibilidade que se possa equiparar ao que conhecemos na vida. (CANDIDO, 2009, p.13).

Segundo Candido (2009), com a mudança de paradigma do romance moderno, a partir do século XVIII, diferenciam-se dois tipos de personagens. Os personagens “de natureza” exigem capacidade de pungir o coração humano, levando o autor a alterar as caracterizações dos mesmos a cada mudança do íntimo do personagem. Essas personagens são também definidas, pela teoria literária, como personagens esféricas devido à sua complexidade constitutiva. “A prova de uma personagem esférica é a sua capacidade de nos surpreender de maneira convincente. Se nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana com pretensão a esférica” (FOSTER apud CANDIDO, 2009, p.11).

Sendo assim, de acordo com Candido (2009), na elaboração de uma personagem complexa, o autor pode tomar um modelo na realidade, mas acrescentando a ele questionamentos e observações estritamente pessoais. Esse processo é uma tentativa de revelar no texto a incógnita da pessoa copiada que obriga o autor a construir uma explicação que não corresponde ao mistério da pessoa viva, mas sim a uma interpretação dela. Candido cita Foster para justificar:

Se a personagem de um romance é, exatamente, como a rainha Vitória, (não parecida, mas exatamente igual), então ela é realmente a rainha Vitória, e o romance, ou todas as suas partes que se referem a esta personagem, se torna uma monografia. Ora, uma monografia é história, baseada em provas. Um romance é baseado em provas, mais ou menos x; a quantidade desconhecida é o temperamento do romancista, e ela modifica o efeito das provas, transformando-o, por vezes, inteiramente. (FOSTER apud CANDIDO, 2009, p. 14).

Então, o personagem nos parece real porque o escritor “sabe tudo a seu respeito” ou constrói esta impressão ao tornar o personagem inteiramente explicável, inclusive nas suas incompletudes. No texto literário, os motivos da ação dos indivíduos são revelados ao leitor pelo romancista ao passo que, na vida real, nunca sabemos de todas as causas que movem o

ser humano pois parte delas sequer é explicável pelo consciente ou pela razão, podendo ser motivadas por elementos inconscientes.

O autor retoma François Mauriac que entende a memória do autor como fonte dos elementos da invenção, o que “confere ambiguidade às personagens”, porque “elas não correspondem a pessoas vivas, mas nascem delas” (CANDIDO, 2009, p.15). Para escrever o personagem, o autor aproveita traços do real e faz modificações por acréscimo e deformação de alguns de seus pontos porque não existe outra possibilidade de vislumbrar o real que não seja pelo simbólico. Portanto, o romance transfigura a vida.

O romancista é incapaz de reproduzir a vida, seja na singularidade dos indivíduos, seja na coletividade dos grupos. Ele começa por isolar o indivíduo no grupo e, depois, a paixão no indivíduo. Na medida em que se quiser ser igual à realidade, o romance será um fracasso; a necessidade de selecionar afasta dela e leva o romancista a criar um mundo próprio, acima e além da ilusão de fidelidade. (CANDIDO, 2009, p.15).

Nesse sentido, o crítico ainda pondera que a criação da personagem oscila entre uma transposição fiel de modelos e uma invenção totalmente imaginária. Isso quer dizer que a realidade da personagem depende mais da função que exerce no romance - organização estética do material - do que da sua comparação com o mundo empírico. Então, é importante entender que a natureza da personagem é marcada seja pela concepção que preside o romance, seja pelas intenções do escritor o qual articulará a matéria narrada à realidade verossímil. “Mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente” (CANDIDO, 2009, p.22).

Na discussão sobre o confronto e o entrecruzamento entre o real e o ficcional na literatura, Umberto Eco (1994) alerta para a tendência de lermos a vida como se fosse ficção, e lermos a ficção como se fosse a vida. A partir do conceito de “obra aberta”, o autor explica que obras literárias são tão ambíguas quanto a vida, pois o leitor é levado a interpretar os sentidos do texto assim como a interpretar, a todo momento, a realidade em que vive. Essa complexa natureza da obra literária possibilita a plurissignificação do texto, ou seja, essa complexidade torna possível uma multiplicidade de interpretações individualizadas do texto que são limitadas pelas balizas oferecidas pelo romancista na estrutura do romance.

Eco sustenta a ideia, contrária ao senso comum, de que para se entender um texto não é preciso avaliar se o conteúdo é verdadeiro ou falso. O autor exemplifica que quando ouvimos o relato do que aconteceu com alguém em determinado lugar, inicialmente reconstituímos um “universo que possui uma espécie de coesão interna” (ECO, 1994, p.131).

Mas, apenas depois “decidimos aceitar essas frases como uma descrição do mundo real ou de um mundo imaginário”. Daí, o crítico esclarece a “narrativa natural” como aquela que descreve fatos que ocorreram na realidade e a “narrativa artificial” como aquela “que apenas finge dizer a verdade sobre o universo real ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional”. Contudo, nem sempre essa diferenciação entre narrativas naturais e artificiais é tão marcada pois seus elementos diferenciadores podem se inter-relacionar. Assim, a narrativa sem compromisso de narrar o real pode, muitas vezes, falar muito sobre o real e vice-versa segundo Eco.

Objeto de estudo desta dissertação, a biografia como gênero literário exemplifica uma obra em que ficção e realidade estão imbricadas, contaminam uma à outra de tal forma que mesmo quando “não decidimos entrar num mundo ficcional, de repente nos vemos dentro desse mundo” (ECO, 1994, p.131). Essa ausência de limite definido entre real e ficcional muitas vezes faz com que o leitor acredite na existência real de personagens que deixam, portanto, de ser personagens para serem retratos da vida real.

Na ficção, as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o leitor já não sabe muito bem onde está. (ECO, 1994, p. 131).

Outro exemplo de diluição de fronteiras pode ser visto quando as personagens de ficção de uma obra literária aparecem em outra obra de ficção, criando um tipo de intertextualidade que simula remeter a uma veracidade. Também segundo o autor, é possível atribuir uma vida real a um personagem de ficção quando surge um culto em torno de uma obra e muitas projeções pessoais sobre sua narrativa. Outro motivo pelo qual uma obra de ficção pode ser projetada na realidade decorre da “nossa tendência de construir a vida como um romance” (ECO, 1994, p. 135).

Tal fato resulta da nossa apreensão e compreensão da vida por meio do discurso, da narrativa. Para exemplificar essa ideia, Eco retoma o mito judaico-cristão das origens em que Adão deu nome a todas as criaturas e coisas. Durante séculos, estudiosos atribuíram a Adão a invenção de uma nomenclatura com nomes de “espécies naturais”, de forma a rotular a cavalos, maçãs e carvalhos. No entanto, no século XVII, Francis Lodwick argumentou que os nomes originais vinham de ações (base da narrativa), e não de substâncias como se pensava até então, isto é, “não havia nome original para o bebedor ou a bebida, mas havia um nome para o ato de beber” (ECO, 1994, p.135). No Crátilo, de Platão, a ideia era semelhante: uma

palavra representa uma fonte ou o resultado de uma ação. “Em suma, entendemos as frases porque conseguimos imaginar histórias curtas, às quais essas frases se referem mesmo quando estão nomeando determinada categoria natural” (ECO, 1994, p.135).

No campo da psicologia, Jerome Bruner, citado por Eco, afirma que a maneira de explicarmos as experiências do cotidiano é feita por meio de histórias. Como ninguém vive no presente imediato, nossa compreensão do mundo funciona a partir de histórias anteriores contadas a nós e, que por isso, confiamos nelas. É pela “narratividade [...], o princípio organizador de todo discurso” que “ligamos coisas e fatos graças à função adesiva da memória pessoal e coletiva (história e mito)” (ECO, 1994, p. 136).

A respeito da ficcionalização, Umberto Eco (1994) alerta para a tênue fronteira entre realidade e ficção na prática diária de nossas vidas, expressa, por exemplo, nas narrativas que dizemos a nosso respeito, a respeito da nossa vida, dos outros e do mundo. É também no contexto desses limites porosos entre o real e o ficcional que o teórico contemporâneo Wolfgang Iser (2002) descreve os textos ficcionais como textos nos quais temos o real implicado. Assim, ao contrário da crença do senso comum de que a literatura se limita a um universo fictício, o texto literário vem sendo pensado desde Aristóteles até contemporaneamente na relação com o real.

De acordo com Iser, embora a ficção não seja cópia do real, ela se baseia no real. O autor transgride a realidade factual via texto literário. O real, então, quando transposto, tornando-o matéria da linguagem, para o texto literário, deixa de ser real tal como foi experimentado empiricamente, transformando-se em texto literário. A esse procedimento Iser chama de “irrealização do real”; ele é organizado pelo autor e complementado no ato de leitura pelo leitor através de seu imaginário.

Como o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário” (ISER, 2002, p. 957).

Desta teoria compreende-se que muitos dos sentidos para a vida e o mundo em que vivemos já estão pré-estabelecidos culturalmente. Por meio de um recorte e um deslocamento, o autor propõe uma ressignificação para esse mundo. Ou seja, o texto literário propõe outra forma de ver o mundo conforme a perspectiva do autor que combina e seleciona elementos com o intuito de estimular o imaginário do leitor a olhar para essa nova organização do mundo construída via narrativa literária. Por consequência, abre-se a possibilidade de o leitor

viver, pela leitura do texto literário, outra forma de organização do mundo. Esse processo Iser chama de “transgressão do real”. “Quando a realidade repetida no fingir se transforma em signo, ocorre forçosamente uma transgressão de sua determinação correspondente” (ISER, 2002, p.958).

A relação entre ficção e realidade revela ainda realidades no texto ficcional que não se limitam à realidade social, mas também se estendem a sentimentos e emoções. Ou seja, o texto literário não apenas se aproveita do real metafísico, mas também aborda a realidade íntima e emocional, como, por exemplo, a solidão, a angústia, o preconceito, levando o leitor a se reposicionar sobre tais sentimentos. Isso não quer dizer que o texto reproduza os sentimentos subjetivos, pois ele não pretende ser a cópia do real mas, pelo contrário, irrealizar o real através do imaginário conforme Iser (2002). Desta forma, realidade escrita ou criada no texto é diferente da realidade vivida. Trata-se de criar uma tessitura do texto, lacunar e deslocada, da realidade pela escrita do autor. A partir dessa reformulação, o leitor pode transgredir a formulação de sua própria realidade. Esse processo, Iser (2002) explica como ato de fingir.

[...] ato de fingir ganha a sua marca própria, é a de provocar a repetição no texto da realidade vivencial, por esta repetição atribuindo uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido. (ISER, 2002, p.958).

Os atos de fingir, segundo Iser, são compostos de seleção, combinação e desnudamento da ficcionalidade. Na seleção, o autor destaca elementos do mundo empírico para ressignificá-los no texto através de uma forma, ideologia, estética, presentes no corpo do texto. Assim, Iser explica:

Não é possível o conhecimento da intenção autoral pelo que tenha inspirado ou pelo que tenha desejado. Ela se revela na decomposição dos sistemas com que o texto se articula, para que, neste processo, deles se desprenda. Por conseguinte, a intencionalidade do texto não se manifesta na consciência do autor, mas sim na decomposição dos campos de referência do texto. (ISER, 2002, p. 962).

Sobre a combinação, trata-se da associação de elementos intratextuais ligados ao que Iser chama de espectro semântico (as relações criadas na combinação das palavras). Combinados, esses elementos semânticos ganham formas diferentes dos seus sentidos convencionais no enredo. O desnudamento da ficcionalidade como um ato de fingir diz respeito

à distinção entre o texto ficcional e outros textos ficcionais, ou seja, textos que criam realidades, mas que não se revelam em sua ficção, como textos de leis por exemplo. Nesse sentido, o texto literário apresenta sinais de ficção que informam ao leitor sobre “contrato” realizado entre ele e o autor, cuja regulamentação o texto comprova como “discurso encenado”. Note-se neste ponto que os gêneros híbridos, comprometidos com um espelhamento do real, não realizam um desnudamento de sua ficcionalidade. Nesse caso, “a ficção preocupada com a explicação, na dissimulação de seu estatuto próprio, se oferece como aparência da realidade, de que ela, neste caso, necessita, pois só assim pode funcionar como a condição transcendental de constituição da realidade” (ISER, 2002, p.970).

Dessa maneira, segundo Iser, a caracterização do fingir é um atributo central da ficção e quando ela não aparece com clareza, deve ser desmistificada pela discussão sobre o estatuto ficcional do texto. Apesar de o texto ficcional conter fragmentos identificáveis com a realidade - pois esses fragmentos são “selecionados” a partir do real - no texto eles se tornam uma realidade fingida, “como se” fosse verdadeira, segundo Iser. O mundo ficcional deve ser entendido a partir desse “como se” fosse real.

O processo de ficcionalização do real factual é também analisado pelo filósofo Gilles Deleuze (2004). O teórico compreende a impossibilidade da experiência humana estar associada a uma sequência lógica ligada a um processo racional, convencional, totalizador e espelhado no real. Segundo ele, pela linguagem, o ser humano pode transformar a própria vida em outra coisa, em objeto artístico. Segundo ele, escrever não se reduz a impor uma forma à vida.

A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento, como Gombrowicz o disse e fez. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível. (DELEUZE, 2004, p.11).

Nas palavras dele, o escritor produz um devir outro da vida. Devir é um vir a ser. É o devir outro, tornar-se outro. O devir é o oposto de imitar, de reproduzir, da identificação. Mas ocupa “a zona de vizinhança”, o entre, o meio termo, o intervalo, não é nem impreciso e nem geral. A ausência de linha reta e certeza da vida também se dá na linguagem. Devir é o que está fora da própria linguagem. É da ordem dos desvios, se apresenta como singular, original,

sempre inacabado. É outra coisa. “A sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas” (DELEUZE, 2004, p. 14).

Para o filósofo, a linguagem literária se dá na relação entre as palavras, nos efeitos da sintaxe responsável por criar uma singularidade. Retorna a Proust para argumentar que o estilo literário permite ao escritor escapar da própria língua para criar uma língua estrangeira. “(...) que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante” (DELEUZE, 2004, p.5).

Na escrita, o escritor leva a língua canônica, a gramática, ao delírio: na construção sintática que inaugura, abandona-se o padrão da normalidade para produzir um devir outro da língua, decompondo a língua materna numa nova, numa composição de palavras que assumem outro sentido. “Para escrever, talvez seja preciso que a língua materna seja odiosa, mas de tal maneira que uma criação sintática nela trace uma espécie de língua estrangeira e que a linguagem inteira revele seu fora, para além de toda sintaxe” (DELEUZE, 2004, p.6).

Na exemplificação de seu conceito, Deleuze traz o homem branco como o modelo universal, o privilégio. Cada indivíduo está subordinado à lei geral, à universalização, à maioria. Mas, na linguagem literária, assim como a mulher e o índio (e aqui incluo os sobreviventes da tortura e prisão por motivos políticos na ditadura brasileira, como Dilma Rousseff e Míriam Leitão), o que se faz é escapar de uma forma dominante, do modelo universal. Mulher e índio são minorias em relação ao homem branco, heterossexual, endinheirado, poderoso, colonizador. Portanto, o devir-mulher não se trata de enquadrar a mulher numa cópia subordinada ao modelo do homem. Mas de captar o que faz a singularidade da mulher, evidenciá-la enquanto minoria. Ou seja, o devir-mulher.

Destes exemplos, o devir-molécula aponta para a dimensão das partículas, da relação do movimento e do repouso dos corpos. Ou seja, é da ordem da intensidade, da dimensão nano, não visível a olho nu. Na dimensão da criação literária, significa que a literatura não se resume ao fenômeno da linguagem. Extrapola ela. Cada personagem se assume singular, escapa ao modelo universal e à ordem da vida real. A literatura se assume como uma outra coisa intensa, original e solitária. Portanto, revela o vazio. É outra coisa que não o real, ao mesmo tempo que se relaciona com a vida. Cria a possibilidade tornar-se outro, mulher, negro, indígena, homossexual, preso político. Cada personagem carrega os seus traços individuais e se apresentam indefinidos por isso, um devir. “Escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas. Pecar por excesso de realidade ou de imaginação é a mesma coisa” (DELEUZE, 2004, p.12).

O autor chama de concepção infantil analisar a literatura nos seus extremos, a exemplo do desejo de corresponder à ordem da mãe e do pai. Logo, também é raso e inapropriado relacionar ficção como uma espécie de ‘mentira, fraude’. Quem adverte também sobre esse erro corriqueiro ao senso comum é Luiz Costa Lima (2008). O autor volta à obra *O Príncipe de Maquiavel* para explicar sobre as ficções cotidianas que permeiam nossa vida. Nesse sentido, ele afirma que “o poder não se funda numa justificação natural”, uma vez que os homens vivem sob a tutela do Estado e da lei não porque exista justificativa natural para isso. Ou seja, o poder não se justifica por si mesmo, trata-se de uma invenção. Os homens em coletividade, por meio do poder, se introduzem na política e, pelo poder, convencem uma maioria de que algo é melhor ou mais verdadeiro do que a outra possibilidade.

[...] a política é o que nos faz combinar vida material com ficções necessárias para um viver coletivo. A política nos faz combinar um elemento material – uma carência, ou uma necessidade – com um elemento que é dado pelas instituições, que são possibilitadas pela existência de um poder social. A política nos faz combinar essas duas coisas. E agora reflitamos, onde é que entra a ficção? A ficção entra justamente naquela afirmação: ‘o poder é alguma coisa que não se justifica naturalmente e, se não se justifica naturalmente, ele, pode, convence melhor aludindo, indicando, remetendo, sugerindo, antes a liberdade que o terror; terror e liberdade são duas armas do poder, mas a primeira é mais eficaz do que a segunda. (LIMA, 2008, p. 171).

Portanto, segundo Luiz Costa Lima, a ficção está presente no cotidiano. Faz parte dos fatores materiais e dos simbólicos. Por outro lado, ficção literária tende a se pôr em questão e declarar-se ficção, o que não ocorre na ficção cotidiana. Esta se impõe por si mesma e se expõe nas relações sociais como natural.

Para distinguir ficção de mentira, o autor argumenta que a mentira é uma afirmação que pode ser desmanchada a qualquer momento e, do lado oposto, supõe uma verdade a qual o mentiroso conhece mas, ainda assim, decide mentir. De outro lado, a ficção não tem obrigação de trabalhar a priori com a ideia de verdade.

O mundo da ficção é um mundo do faz-de-conta, ainda que sério. Essa seriedade faz com que ela se cruze, em seu caminho, com a verdade e/ou que se desnude a si mesma, que se declare ficção. A verdade da ficção é o desnudamento, é o apresentar-se como ficção, o mostrar-se como ficção. (LIMA, 2008, p. 175).

Dáí pode-se concluir que a ficção literária também tem a função de “apresentar a verdadeira face do poder”. Significa dizer, segundo o autor, que

a ficção tem a vocação crítica de mostrar aquilo que estava nos seduzindo. Isso, porém, não a torna verdade; mas nos diz que ela é o meio humano para que, através de um discurso que se auto apresenta como não-verdade, apreenda-se a verdade. (LIMA, 2008, p.176).

1.2 Contrato de leitura biográfico

A palavra “pacto” indica um “contrato” entre as partes envolvidas. Daí resulta pensar em “pacto de leitura” como um contrato, um ajuste feito entre leitor e texto. Esse contrato é uma das condições para a leitura do texto literário segundo Philippe Lejeune (2008). Um desses contratos é o pacto autobiográfico, que é um tipo de relação que se estabelece entre o leitor e o texto quando se trata de textos autobiográficos. Autor de referência a respeito do gênero autobiográfico e das relações entre biografia e autobiografia, Philippe Lejeune⁷ (2008) define o conceito de pacto autobiográfico, que também se estende, em parte, à explicação da relação entre autor e leitor no caso da biografia. Por isso, a teoria do estudioso é retomada aqui.

Inicialmente, Lejeune conceitua pacto autobiográfico como a manifestação do autor, por meio de uma construção textual (como prefácio, preâmbulo, nota introdutória) ou paratextual (por exemplo, título e subtítulo, informações de contracapa e orelhas do livro), que permite ao leitor tomar o texto como a expressão da personalidade de quem escreve a história, sob o compromisso de contar a verdade. Nesse caso, o conceito de autobiografia refere-se à “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.14).

Portanto, a existência da autobiografia depende da relação de identidade entre autor, narrador e personagem, diferentemente do que se espera de um gênero literário nos seus moldes clássicos em que o autor nunca se confunde com os personagens ou com o narrador. No caso da autobiografia, segundo Lejeune (2008), o autor se define como a pessoa real e produtora do discurso, inscrita no texto e no extratexto. Mesmo sem conhecer essa pessoa na vida real, o jogo autobiográfico faz o leitor crer na sua existência.

⁷ Philippe Lejeune lançou o primeiro livro sobre autobiografia em 1971, com a obra “A autobiografia na França”, na tentativa de inventariar os textos autobiográficos e entender o seu funcionamento. Quatro anos depois, o francês escreveu “O pacto autobiográfico” com o objetivo de teorizar o gênero até então desvalorizado devido a questão do valor artístico concedido à ficção, mas negado à autobiografia.

Para o estudioso, “contrato” sugere regras explícitas e conhecidas entre os autores que o firmam. Contudo, na literatura o contrato de leitura é ilusório, já que produtor, obra e leitor nunca participam os três da mesma experiência. Ainda assim, no gênero autobiográfico o contrato entre eles é uma das condições de leitura já que funciona, primeiramente, como um ato de comunicação ao ser explícito no início do texto.

Ao fazer um acordo com o narratário cuja imagem constrói, o autobiógrafo incita o leitor real a entrar no jogo dando a impressão de um acordo assinado pelas duas partes. Mas sabe-se que o leitor real pode adotar modos de leitura diferentes do que é sugerido e que, sobretudo, muitos textos publicados não comportam nenhum contrato explícito. (LEJEUNE, 2008, p.56).

Lejeune nega, no entanto, que a reciprocidade desse contrato seja firmado como um ato na esfera jurídica, ou seja, quando duas partes se comprometem mutuamente a fazer alguma coisa.

Ora, no pacto autobiográfico, como, aliás, em qualquer ‘contrato de leitura’, há uma simples proposta que só envolve o autor: o leitor fica livre para ler ou não e, sobretudo, para ler como quiser. Isso é verdade. Mas se decidir ler, deverá levar em conta essa proposta, mesmo que seja para negligenciá-la ou contestá-la, pois entrou em um campo magnético cujas linhas de força vão orientar sua reação. Quando você lê uma autobiografia, não se deixa simplesmente levar pelo texto como no caso de um contrato de ficção ou de uma leitura simplesmente documentária, você se envolve no processo: alguém pede para ser amado, para ser julgado, e é você quem deverá fazê-lo. De outro lado, ao se comprometer a dizer a verdade sobre si mesmo, o autor o obriga a pensar na hipótese de uma reciprocidade: você estaria pronto a fazer a mesma coisa? E essa simples ideia incomoda. (LEJEUNE, 2008, p. 73).

O leitor real pode adotar modos de leitura diferentes do que foi originalmente sugerido pelo autor. Lejeune admite ser possível ler de diferentes formas um mesmo texto e ter várias interpretações do mesmo contrato proposto visto que os leitores são heterogêneos. Então, propõe um modelo teórico que considera o “pacto” estabelecido entre escritor e o “leitor médio”.

O pesquisador reconhece ainda que o autor pode desconhecer os efeitos consequentes do modo de discurso que ele próprio escolheu. Outro ponto intrínseco ao pacto autobiográfico é a ambiguidade entre o compromisso do autor em dizer “a verdade” (sistema referencial, real) e a escrita literária, na qual o discurso pode imitar e mobilizar crenças sobre a reprodução do real. “(...) que ilusão acreditar que se pode dizer a verdade e acreditar que

temos uma existência individual e autônoma! ... Como se pode pensar que, na autobiografia, a vida vivida produz o texto, quando é o texto que produz a vida!...” (LEJEUNE, 2008, p.65).

Como já vimos e veremos ainda adiante, existe uma forte tendência entre os críticos e teóricos da literatura a pensar na impossibilidade de reprodução da verdade no texto literário que, ao contrário, tende a reafirmar sua insubmissão em relação a verdades pré-estabelecidas. Essa discussão se estende ainda a conhecimentos relativos à vida humana discutidas pela psicologia no âmbito da crítica da memória e crítica das ilusões da introspecção e ainda pela narratologia, segundo a qual toda narrativa é uma construção. São muitos os campos que convergem para contradizer a ideia do texto como espelhamento do real, para desmistificar a promessa de alguns gêneros de se dizer a verdade.

Na sua argumentação sobre o compromisso da autobiografia com a “escrita do eu”, Philippe Lejeune enfatiza que o desejo de alcançar a verdade determina um campo discursivo específico e atos de conhecimento das relações humanas que não são ilusórios. Tanto a biografia quanto a autobiografia pressupõem o desejo do leitor de saber e compreender (no campo de conhecimento histórico) e a promessa do autor de oferecer a verdade aos demais (no campo da ação). Segundo o autor, que diferentemente de Costa Lima trabalha com o conceito de ficção ligado à mentira, esses gêneros se inscrevem no campo do real e, ao mesmo tempo, da criação artística.

O fato de a identidade individual, na escrita como na vida, passar pela narrativa não significa de modo algum que ela seja uma ficção. Ao me colocar por escrito, apenas prolongo aquele trabalho de criação de “identidade narrativa”, como diz Paul Ricoeur, em que consiste qualquer vida. É claro que, ao tentar me ver melhor, continuo me criando, passo a limpo os rascunhos de minha identidade, e esse movimento vai provisoriamente estilizá-los ou simplificá-los. Mas não brinco de me inventar. Ao seguir as vias da narrativa, ao contrário, sou fiel a minha verdade: todos os homens que andam na rua são homens-narrativas, é por isso que conseguem parar em pé. Se a identidade é um imaginário, a autobiografia que corresponde a esse imaginário está do lado da verdade. (LEJEUNE, 2008, p.104).

A noção de pacto autobiográfico de Lejeune se estende para outros gêneros, como a biografia. Na perspectiva do teórico, tanto a biografia quanto a autobiografia são textos referenciais, ou seja, se propõem a fornecer informações sobre uma verdade externa e a submetê-las à verificação⁸. Portanto, a tendência do leitor é “agir como cão de caça” à procura de rupturas do contrato. Para Lejeune, o texto biográfico e autobiográfico têm a intenção de

⁸ Essa concepção é superada, como vamos abordar à frente.

relacionar-se com o verdadeiro empírico, sendo ele a imagem desse real e não “efeito” de uma narrativa que se baseia no real. Os textos referenciais seriam baseados em “pactos referenciais”, implícito ou explícito, segundo o grau de semelhança que o enunciado estabelece com a realidade.

O pacto biográfico difere do autobiográfico na medida em que o leitor, ao ler uma obra biográfica, adota o texto como representação da vida de uma pessoa sobre quem o texto se refere na terceira pessoa do singular. Segundo o autor, a hierarquização entre as relações de semelhança e de identidade distinguem biografia da autobiografia. Ou seja, a autobiografia é a narrativa que conta a vida do autor, pressupondo que haja identidade de nome entre o autor (quem tem o nome estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala. Ainda que existam maneiras diferentes do autor explorar as narrativas autobiográficas, em todas elas ele manifesta a “intenção de honrar sua assinatura”. O leitor pode levantar questões quanto à semelhança do relato aos fatos ocorridos, mas nunca quanto à identidade do personagem. Na narrativa do gênero autobiográfico, segundo o autor, é indispensável que o pacto referencial, também chamado de pacto autobiográfico, seja firmado e cumprido. “Mas não é necessário que o resultado seja da ordem da estrita semelhança. O pacto referencial pode ser, segundo os critérios do autor, mal cumprido, sem que o valor referencial do texto desapareça” (LEJEUNE, 2008, p.37).

Para distinguir biografia da autobiografia, Lejeune se utiliza do conceito de “modelo”, cujo significado remete ao “real ao qual o enunciado pretende se assemelhar”. De acordo com Philippe Lejeune, biografia trata-se da narração textual da história de alguém, normalmente célebre, escrita por outra pessoa. É a história de um homem contada oralmente por ele⁹ a outra pessoa que o leva a narrar para estudá-la ou é a história de um homem contada por ele próprio a outras pessoas com o objetivo de ajudá-lo a encontrar nova orientação na vida. Na biografia, o modelo é a vida de um homem “tal como foi”.

Na visão de Lejeune, o texto pode “se assemelhar” a uma trajetória de vida por dois critérios. Um deles é pelo critério da exatidão de elementos da narrativa, que diz respeito à informação, à fidelidade e à significação. Nesse caso, a significação é produzida pelas

⁹ O jornalista e biógrafo Ruy Castro, autor de “Carmem”, “Nelson Rodrigues”, o Anjo Pornográfico” e “Garrincha, Estrela Solitária”, afirma no artigo “Vivos e Mortos” que só é possível biografar gente morta. “Se você está biografando alguém que está vivo, esse personagem naturalmente vai ter que ser a sua principal fonte. Você não pode deixar de consultá-lo. E como dizia Nelson Rodrigues, cada um de nós se olha no espelho e se vê num vitral. Então, ele já vai ser uma fonte duvidosa de si próprio. E, se ele é alguém importante para ser biografado, ele será poderoso suficiente para contaminar todo o universo de fontes em volta dele para passar uma imagem mais compatível com a que tem de si próprio” (RUY CASTRO, 2006, p.181).

técnicas da narrativa e pelo sistema de explicação usado pelo biógrafo para criar a história como exata, ou seja, semelhante à realidade extratextual à qual o texto se refere. O outro é o critério da fidelidade que corresponde ao que se refere à totalidade da narrativa.

A relação do personagem (no texto) com o modelo (referente extratextual) é, certamente, em primeiro lugar, uma relação de identidade, porém trata-se sobretudo de uma relação de semelhança. Para dizer a verdade, no caso do sujeito do enunciado, a relação de identidade não tem o mesmo valor que para o sujeito da enunciação: ela é simplesmente um dado do enunciado que está no mesmo plano que os outros, não vale como prova e precisa ela própria ser provada pela semelhança. (LEJEUNE, 2008, p.39).

Por outro lado, Leonor Arfuch (2010), importante pesquisadora argentina na área da biografia, relativiza o conceito de “pacto autobiográfico” formulado por Lejeune, incluindo o leitor como coautor da obra, como também acontece com as teorias recepcionais, com destaque aqui para a Teoria do Efeito Estético, de Wolfgang Iser. Isso significa que, para Arfuch, o leitor não apenas aceita o que lê como verdade, pois não se trata de um simples espectador do relato alheio, mas um cúmplice que se envolve em “aventuras semelhantes da subjetividade”.

Nesse espaço¹⁰, podemos acrescentar, com o treinamento de mais de dois séculos, esse leitor estará igualmente em condições de jogar os jogos do equívoco, das armadilhas, das máscaras, de decifrar os desdobramentos, essas perturbações da identidade que constituem *topoi* já clássicos da literatura. (ARFUCH, 2010, p.56).

A diferença de concepções sobre o gênero biográfico nesses autores resulta do fato de Lejeune, em sua formulação sobre o gênero, dar centralidade à figura do autor, que conta a história particular do biografado. Já Arfuch, expande na sua formulação o papel do leitor, o Outro, que por meio da quebra do segredo da vida privada de alguém, também aprenderá “a viver através dos relatos mais do que pela própria experiência”. A literatura, portanto, ultrapassa a vida privada e propõe reflexões sobre novos caminhos para o Outro, para o leitor. Ou seja, Arfuch entende que a biografia pode ser a experiência da alteridade para o leitor. Se a vida é fragmentária e caótica, encontrar a ordenação na narrativa sobre a vida do outro pode ser uma forma de apaziguar as angústias da nossa existência. Esse ponto ajudaria a explicar a

¹⁰ Aqui Arfuch fala do conceito de “espaço biográfico” que será explicado mais a frente. Em resumo, inclui todas os gêneros de narrativas de vidas, que desde o surgimento da burguesia se consolidou no interesse da sociedade.

sedução do leitor pela biografia, uma forma de apaziguar sua existência através da ordenação e da inserção de sentidos na vida do outro.

Arfuch também aponta outra lacuna na teorização do “pacto autobiográfico” de Lejeune. O autor propõe a ideia de identidade entre autor e personagem na medida em que o contrato de identidade estaria selado pelo próprio nome do autor, quem faria um relato retrospectivo de sua própria existência. Em resposta, Arfuch questiona: “como saber se “eu” é quem diz “eu”?; “quão real será a pessoa do autobiógrafo em seu texto?”; “até que ponto pode se falar de identidade entre autor, narrador e personagem?”. A autora lembra que existem pseudônimos e entrecruzamentos pronominais, por exemplo.

Lejeune argumenta que “um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e que publica. Em cima do muro entre o fora do texto e o texto, é a linha de contato entre os dois” (LEJEUNE, 2008, p.23). Por sua vez, Arfuch contra-argumenta sobre a impossível narração de si mesmo, munida da concepção de Mikhail Bakhtin de que não existe tal correspondência na identidade entre autor e personagem. “[...] não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a totalidade artística” (ARFUCH, 2010, p.55).

Arfuch explica que a pessoa quando escreve sobre ela mesma refere-se a um Outro eu diferente dela mesma, de quem escreve¹¹. Essa postura decorre de um estranhamento do enunciador a respeito de sua própria história, sempre fragmentada e caótica. Além disso, há o problema da temporalidade, causando desacordo entre enunciação e história da pessoa nos procedimentos de autorrepresentação. Ou seja, a biografia não é uma reprodução fiel nem do passado, nem das transformações na vida do personagem, nem quando autor e personagem compartilham do mesmo contexto porque trata-se de um discurso literário.

[...] essa volta de si, esse estranhamento autobiográfico, não difere em grande medida da posição do narrador diante de qualquer matéria artística e, sobretudo, não difere radicalmente dessa outra figura, complementar, a do biógrafo – um outro ou “um outro eu”, não há diferença substancial -, que, para contar a vida de seu herói, realiza um processo de identificação e, conseqüentemente, de valorização. Segundo Bakhtin, “um valor biográfico não só pode organizar uma narração sobre vida do outro, mas também ordena a vivência da vida mesma e a narração da nossa própria vida, esse

¹¹ É o que Virginia Woolf expressa na escrita do próprio diário íntimo, em que o eu narrado se narra e (ainda) é um outro: “É curioso o escasso sentimento de viver que tenho quando meu diário não recolhe o sedimento”. (SIBILA apud WOOLF, 2008, p.32) A vida só passa a existir como tal ao ser narrada, porque a existência de cada sujeito é um relato pensado e estruturado apenas por ordem da linguagem. Portanto, o relato não apenas representa a história de vida de alguém, como a apresenta e a realiza.

valor pode ser a forma de compreensão, visão e expressão da própria vida” (ARFUCH, 2010, p. 55).

O gênero biográfico nos oferece uma vereda: organiza a vida do biografado de forma com que serve de referência para o eu do leitor. Essa leitura sedutora torna esse tipo de texto cada dia mais atraente na sociedade pós-moderna, em que a fragmentação se acentua fortemente na nossa experiência cotidiana.

1.3 Biografias e a escrita literária

Contar histórias de vida de outros homens possivelmente é uma prática comum do ser humano desde a Antiguidade. No artigo “Perenidade da biografia”, Antonio Candido (2012) argumenta que a biografia como gênero tem início quando o elemento lendário dá lugar para o informativo, ainda que em ambos o motivo “do exemplo” seja básico. O autor ilustra sua afirmação com exemplos de

os casos de bicho e de gente marcham lado a lado para o primitivo, mostrando o gosto em usar os atos alheios para conhecer melhor os nossos”, “heróis civilizadores que servem para explicar a origem das coisas úteis” e “autores de gesta que fornecem padrão ideal para o comportamento”. Para ele, os homens precisam de ponto de referência da personalidade para se sentir ajustados às coisas. E, assim, “os nossos próprios atos se tornam mais nítidos quando imitado dum alto modelo. (CANDIDO, 2012).

Candido recorda que no Ocidente, tradicionalmente, a narrativa das grandes vidas foi desde sempre um dos principais recursos ideológicos de educação. Aos poucos, passou do lendário ao positivo. Quem também explica o percurso da literatura biográfica desde o contexto que permitiu sua efervescência até o seu êxito editorial e prestígio autoral é Leonor Arfuch (2010). A autora remonta à consolidação do capitalismo e do mundo burguês no século XVIII para explicar a origem da afirmação da subjetividade moderna. Esse processo propiciou o surgimento de um “eu narrado”. É a partir dessa mudança de concepção da sociedade que a escrita assume várias formas autobiográficas, como confissões, autobiografias, diários íntimos, memórias, correspondências.

É a partir do gesto fundador de *As Confissões* de Jean-Jacques Rousseau, texto do século XVIII, que no mundo ocidental se inauguram os gêneros literários autobiográficos, dispostos à narração da própria vida. Na obra, o filósofo tece a sua própria vida, sob a perspectiva da intimidade, desvendando segredos de sua experiência privada. Desse modo, o

valor biográfico da obra colocava em questão a impossibilidade da transparência nas relações humanas desde a formação do mundo burguês, o que só podia ser acessado via escritas da intimidade. Assim, abria-se um espaço de autoconhecimento que esclarecia muito sobre como as relações convencionais na sociedade burguesa, marcadas por protocolos bastante definidos, se distanciavam das atuações das pessoas no âmbito privado, o que, segundo Arfuch, é decisivo para a compreensão da consolidação do individualismo no Ocidente.

Esclarecendo um pouco mais sobre esse contexto histórico, desde o movimento de urbanização das cidades, provocado pelas trocas comerciais da sociedade burguesa, os papéis sociais dos indivíduos tornaram-se rigidamente definidos. Esse momento foi propício para o desenvolvimento e a afirmação do individualismo, do Eu e da questão da subjetividade¹². Arfuch cita Habermas ao analisar que a produção literária do século XVIII, em meio a esse processo de consolidação do eu, começou a trabalhar com um “efeito de verdade” dando origem ao romance moderno que passou a narrar a vida singular, única, de um indivíduo como o é a vida de todos nós. “Pela primeira vez, o romance burguês consegue criar aquele estilo de realismo que autoriza todo mundo a penetrar na ação literária como substitutivo da própria ação” (HABERMAS apud ARFUCH, 2010, p.45).

A partir disso, a marca da subjetividade impacta as diversas produções literárias numa virada que deixa para trás fabulações em torno de personagens míticos ou imaginários, que passa a representar os indivíduos em si mesmos, nos seus costumes diários, redesenhando uma nova moralidade menos ligada ao divino. “A esfera do íntimo privado começa a se delinear com certa autonomia a respeito da família e da atividade econômica ligada a ela, dando lugar a outro tipo de relações entre as pessoas” (ARFUCH, 2010, p. 45).

Desta forma, na sociedade capitalista burguesa, o indivíduo precisa se ajustar a vários papéis sociais pré-estabelecidos, distanciando-se de atuações sociais mais ligadas ao seu próprio desejo. Na concepção lacaniana, o indivíduo nesta sociedade é “puro” antagonismo, auto obstáculo, autobloqueio e limite da sua própria identidade plena. Isso explica o vazio constitutivo do homem social. Sendo assim, nenhum significante pode representar totalmente o sujeito. Portanto, “[...] as narrativas do eu são parte essencial, será apenas a tentativa, sempre renovada e fracassada, de ‘esquecer’ esse trauma, esse vazio que o constitui” (ARFUCH, 2010, p.77). Na visão da teórica argentina, quando o indivíduo lê sobre a intimidade do Outro, está nutrindo o seu desejo de autoconhecimento.

¹² Tema amplamente abordado por Foucault, Derrida, Bourdieu e Lacan.

Voltando à obra de Rousseau, trata-se, então, do primeiro relato da própria vida (“Eu, só”), uma revelação do segredo pessoal - em uma promessa de fidelidade absoluta (“Quero mostrar a meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza, e esse homem serei eu”) - e a percepção do outro como destinatário (“Quem quer que sejais... Conjuro-vos... a não escamotear a honra da minha memória”). Assim, nascia uma reflexão a respeito da afirmação de “si mesmo” como fundamental para a consolidação do individualismo no Ocidente. Essa tendência se fortalece ao longo dos três séculos seguintes, até chegar aos dias de hoje em que temos uma sociedade marcada pela compulsão do Eu, pela vida alheia, pela realidade, pelo registro “ao vivo”, como abordaremos adiante.

É ainda no século XVIII que a autobiografia aparece como “modelo” do gênero por meio de uma diversidade narrativa que leva a primeira pessoa ao testemunho de “uma vida real”, rompendo a esfera do público com a construção narrativa do privado. Arfuch retoma Hans-Georg Gadamer cuja análise reconhece na obra de Goethe o caráter de confissão através do uso da vivência, pensada como “unidade de uma totalidade de sentido” da vida e da vivência em geral. O que novamente endossa a teoria lacaniana do vazio existencial do indivíduo na sociedade burguesa que, vivendo a experiência de sua fragmentação a cada dia mais radicalmente, busca encontrar o sentido na vida fora dessa sociedade.

A partir do romance *Pamela*, de Richardson (1749), a prática do diário íntimo muda as relações entre autor, obra e público, que passam a se interessar pelo conhecimento do humano e do autoconhecimento. Consolida-se nestes tempos a noção de que é possível “aprender a viver” melhor através dos relatos do que da “própria experiência”. É o que Matheus Leitão, no livro *Em nome dos pais* transpõe depois da investigação jornalística, de que trouxe a voz de Míriam Leitão e seu ex-marido, o jornalista Marcelo Amorim Neto, na tentativa de ordenação do passado sombrio da ditadura para uma melhor compreensão sobre ele. Matheus, na narração de primeira pessoa, reflete sobre as dificuldades de se narrar memórias dos sobreviventes da tortura e dos militares, ainda que baseada em provas documentais de difícil acesso. O jornalista chega à conclusão do pensador franco-magrebino Jacques Derrida, a quem ele se refere, sobre “perdoar o imperdoável”. Nas palavras de Matheus Leitão: “perdoar não é esquecer, é ter a vívida memória do mal cometido. Concordei” (LEITÃO, 2017, p. 420). Ele questiona quando os filhos de um militar envolvido na tortura dos pais, conforme documentos, negam-lhe um encontro: “Podemos elaborar o passado? Não sinto raiva. Quero saber. Dialogar” (LEITÃO, 2017, p. 424). Por fim, conclui: “Não tenho as respostas que buscava em nome dos pais” (LEITÃO, 2017, p. 425).

A obra do jornalista é uma dentre uma série de exemplos de produções literárias que consolidam o “efeito de verdade” através da inserção do sujeito comum, “real”, na narrativa. No que se refere à recepção, o leitor é incluído no relato não mais como espectador, mas como *coparticipe* - uma espécie de cúmplice, “envolvido em aventuras semelhantes da subjetividade e do segredo”. A literatura se apresenta, então, como uma violação do espaço privado e um desvendamento do segredo, em que “o leitor sabe sempre mais do que cada um dos protagonistas”.

A concepção do leitor coparticipe está presente na Teoria do efeito estético de Wolfgang Iser (1996). Para o autor, o leitor é elemento necessário para produzir sentido, a partir das lacunas e espaços vazios deixados no texto pelo autor. Tal explicação parte da ideia do texto literário como um tipo de comunicação especial, em que os enunciados contêm vazios que exigem o preenchimento do leitor. Mas, para que a comunicação ocorra com êxito, o texto ficcional deve forçar o leitor a mudar suas “representações projetivas” de costume e se comportar como um estrangeiro, que se pergunta frequentemente se está cumprindo a leitura adequada para aquele texto ficcional. Daí compreende-se que os textos adquirem uma realidade ao serem lidos, desde que as condições de atualização do texto estejam presentes na própria construção do texto. Isto é, o texto ficcional deve conter um “complexo de controle” que oriente o processo da comunicação de tal forma que ela seja possível, exigindo a participação do leitor. É a partir daí que o receptor rompe com seus horizontes de expectativas, indo além da bagagem de conhecimento que já possui tanto no que diz respeito a textos literários, quanto à vida e ao mundo.

Arfuch recupera Lejeune (1975) para tratar da especificidade da autobiografia, que se apoia na garantia do nome próprio e na revelação da própria intimidade, como já explicamos anteriormente¹³. Contudo, a autora argumenta que não existe correspondência na identidade entre autor e personagem. Arfuch ainda cita Starobinski¹⁴ na problematização sobre a autorreferência do “eu” na escrita, que pode se mostrar como obstáculo à hipotética fidelidade a partir da qual é construído o saber tácito sobre a autobiografia. Ainda que quem escreva uma narrativa autobiográfica o faça sobre a própria vida, esse autor parte de uma interpretação e visão suas de vida naquele exato período da escrita, ou seja, no presente. Este sujeito, portanto, já refletiu sobre o seu passado e analisa fatos da própria vida sob outro ponto de vista, diferente do ponto de vista que tinha no exato momento em que o fato aconteceu. Do mesmo modo, no futuro, esse autor pode compreender esse mesmo fato passado diferente de

¹³ Ver página 26 e 27 desta dissertação.

¹⁴ STAROBINSKI, Jean. *La relación crítica*. Madri: Taurus, 1974 [1970].

como o compreendia quando ele aconteceu. Assim, retomamos aqui o questionamento relativo ao espaço biográfico: qual é o limite que separa autobiografia da ficção?

O valor autorreferencial do estilo remete, pois, ao momento da escrita, ao “eu” atual. Essa autorreferência atual pode se mostrar um obstáculo para a captação fiel e a reprodução exata dos acontecimentos passados. [...] Sob a forma de autobiografia ou confissão, e apesar do desejo de sinceridade, o “conteúdo” da narração pode escapar, se perder na ficção, sem que nada seja capaz de deter essa transição de um plano para outro. (STAROBINSKI apud ARFUCH, 2010, p. 53-54).

Na sua abordagem, Arfuch argumenta que o narrador é *outro* com o passar do tempo, diferente daquela pessoa que protagonizou a história de vida narrada, devido à mudança temporal e também de identidade, conforme também argumenta Starobinski.

[...] como se reconhecer nessa história, assumir as faltas, se responsabilizar por essa outridade? E, ao mesmo tempo, como sustentar a permanência, o arco vivencial que vai do começo, sempre idealizado, ao presente “testemunhado”, assumindo-se sob o mesmo “eu”? [...] podemos postular, por enquanto, uma vantagem suplementar da autobiografia: para além da captura do leitor em sua rede particular de veridicidade, ela permite ao enunciator a confrontação rememorativa entre o que era e o que *chegou a ser*, isto é, a construção imaginária de “si mesmo como outro” (ARFUCH, 2010, p.54).

Esse entendimento sobre o gênero autobiográfico também está nas reflexões de Mikhail Bakhtin, conforme resgata Arfuch. Segundo o autor, inexistente identidade entre autor e personagem porque não há coincidência entre experiência da vivência de um indivíduo e a “totalidade artística”. Como já discutimos aqui, o enunciator além de estranhar sua “própria” história, deve confrontar o problema das temporalidades, elementos que impossibilitam acordos entre enunciação e história. A mesma compreensão se estende ao gênero biografia, já que ao se contar a história de um terceiro, o narrador também passa pelo processo de identificação e de valoração a respeito daquela vida.

O autor é um momento da totalidade artística e, como tal, não pode coincidir, dentro dessa totalidade, com o herói que é seu outro momento, a coincidência pessoal “na vida” entre o indivíduo de que se fala e o indivíduo que fala não elimina a diferença entre esses momentos na totalidade artística. (BAKHTIN apud ARFUCH, 2010, p.62).

No que tange à impossível equiparação da vida ao relato, Arfuch (2012) declara que, nas escritas do eu, o princípio da identidade fracassa por remeter à dificuldade do sujeito de

ter controle ou consciência da obra que vem construindo e do seu próprio eu. Em qualquer relato, por mais confessional ou testemunho apegado aos fatos que seja, o ser humano cria personagens de si mesmo devido à incapacidade de se apresentar desmascarado frente aos demais.

Do estudioso Paul de Man, Arfuch destaca a ausência de rosto “verdadeiro” uma vez que inexistem um eu anterior ou interior, mas, apenas, um efeito do eu desfigurado. Na concepção do autor belga, a autobiografia se assemelha à prosopopeia. No momento da narração aparecem dois sujeitos: um ocupa o lugar do sujeito informe e o outro lugar é da máscara criada, que o desfigura. O autor estuda autobiografia que, para ele, se constrói sobre o duplo movimento da figuração e desfiguração do eu é representado por meio da linguagem. Por esta perspectiva, o eu da autobiografia sempre surge na criação da escrita característica de um vazio deformado, que se instala entre o sujeito e a máscara. Ou seja, a escrita é o intervalo intermediário, um vazio “deformado”, entre o Eu e a máscara dele próprio. Neste jogo do referencial do eu, se consolida a linguagem, que é uma criação, um efeito do eu desfigurado.

Paul de Man descarta a compreensão da imagem literal do corpo. Para ele, não existe um eu prévio, determinado, anterior ou interior. As pessoas são menos conscientes do próprio estado. O corpo é o aspecto exterior perceptível pela mente. O indivíduo assume apenas uma entre tantas outras figuras possíveis, que passaram por uma disjunção anterior entre máscara e corpo. Por essa via conceitual, a pessoa e o personagem aparentam se unir em um “Eu”. No movimento de figuração e desfiguração, no momento em que autor entende esse jogo do sujeito, o vazio deformado referente à pessoa aparece como vestígio na autobiografia. Desta forma, Paul de Man rompe com a relação entre o eu do enunciado e o leitor estabelecida no “pacto autobiográfico”, como se dá por Lejeune.

A flexibilização da fidedignidade na narração da vida vivida através do processo de subjetivação da identidade do protagonista se inscreve no conceito de linguagem literária de Evelina Hoisel (2019). Para a autora, a escrita literária é definida como fenômeno de hibridização de discursos, o que impossibilita o texto literário de ser transparente para o real factual. Ela ainda argumenta sobre a “ética da mentira” como estatuto da construção artística. Através dela, é possível transgredir o valor de autenticidade, veracidade e de legitimidade do narrador, em gêneros literários como biografias, autobiografias e memórias. Por meio da análise da obra *O falso mentiroso*, de Silvano Santiago, a autora aponta a capacidade do narrador astucioso de apresentar vários Eus ilegítimos, o que remete a uma desconstrução do sentido tradicional do gênero biografia na própria ficção biográfica. Na composição da obra,

por exemplo, a versão de um Eu não elimina a outra, estrutura cujo paradoxo resulta da coexistência de todas as versões serem possíveis no processo de subjetivação do protagonista. Neste caso, quando o narrador constrói Eus legítimos e ilegítimos ao longo da narrativa literária, o leitor também tem de ser astucioso diante do paradoxo do “falso mentiroso” no texto literário.

O texto literário pode ser construído como o paradoxo do falso mentiroso quando assume a forma de um jogo que embaralha verdade-mentira e, a partir daí, convoca a imaginação do leitor a resolver impasses narrativos que permeiam contradições ao longo do texto, em que tudo pode ser fato e ficção, verdade e mentira, autêntico e inautêntico. Até o pacto de leitura do gênero memorialístico é falseado, tornando-se signo de estranhamento e de desordem, ao invés de causar apaziguamento. “O falso mentiroso coloca a problemática do fingimento, da simulação, como o modo de ser da ficção literária.” (HOISEL, 2019, p.97).

O desafio das concepções tradicionais da veracidade e de autenticidade do relato presente na biografia e autobiografia, como sugere Lejeune, se dá de forma ainda mais aguda no contexto da bioficção e da autoficção. Esses termos, usados inicialmente por Serge Doubrovsky¹⁵, difundiu-se nas obras de vários teóricos e escritores, como Régine Robin, estimulando renovada reflexão sobre textos literários contemporâneos, “numa constatação de que as fronteiras entre literatura e vida são porosas, ou melhor, estão abolidas, mobilizando constantes fluxos entre as diversas possibilidades de se viver em linguagem” (HOISEL, 2019, p.106).

Hoisel estuda a questão do espaço biográfico em textos de escritores múltiplos, que seriam autores intelectuais que entrecruzam discursos teóricos, críticos e pedagógicos na obra literária e o “eu”, cuja escrita evidencia a possibilidade do autor “saber se outrar”. Isto é, neste gênero literário¹⁶ a escrita apresenta de forma mais intensa as múltiplas dramatizações e

¹⁵ Inaugurada por Serge Doubrovsky em 1977, a autoficção reverteu a relação complexa entre ficção e realidade, como também reforçou a impossibilidade do sujeito de se manter íntegro e onipotente. Marcada por sua forma pós-moderna, o estudioso argumenta que “mesmo que todos os detalhes sejam exatos, o relato é sempre reinvenção do vivido (...)” ou “Mais uma vez, alguma autobiografia nem alguma autoficção não pode ser a fotografia, a reprodução de uma vida. Não é possível. A vida se vive no corpo; a outra, é um texto (...) A autoficção, é o meio de ensaiar, de retomar, de recriar, de remodelar num texto, numa escrita, experiência vividas, de sua própria vida que não são de nenhuma maneira uma reprodução, uma fotografia... É literalmente e literariamente uma invenção”. DOUBROVSKY, Serge. Les points sur les “i”. In: JEANNELLE, Jean-Louis; VOLLET, Catherine. (dir.). *Genèse et autoficction*. Op. cit., p. 63-64.

¹⁶ Utilizo a classificação de Philippe Gasparini, que parte da hipótese de que a autoficção é o nome de um gênero ou de uma categoria genérica, no capítulo “Autoficção é o nome de quê?”. In: NORONHA, Jovita Maria Gerhei (org). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. Ainda que o debate sobre o fenômeno lance outras possibilidades, como da concepção de Evandro

performances de alteridades do escritor - ainda que sejam escritas de si, do sujeito que as produz - em textos literários construídos na perspectiva de memórias, diários e cartas. Na concepção dela, textos bioficcionais são caracterizados à medida que a vida dos escritores, atores culturais, está ficcionalizada, falando de si, do “a(u)tor, uma figura a exercer no cenário cultural e institucional várias atividades e funções” (HOISEL, 2019, p.106).

Ainda de acordo com Evelina, o próprio texto fornece as pistas para a sua leitura. O leitor é convocado a traduzir o paradoxo ficcional (mentira que não é mentirosa) na obra literária, na intenção de compreender as questões literárias embutidas no feixe de significações da obra, de forma mais ou menos produtiva. Tais significações textuais dependem de investimentos subjetivos e conhecimentos de aspectos formais, teóricos e críticos, tão distintos entre leitores descompromissados e leitores especializados nos protocolos literários.

No ensaio “Eu & as galinhas-d’angola”, Silviano Santiago (2006) explica que no escritos dele, narra autores sem identidade, sem rosto e sem nome próprio estável, assim como o escritor João Guimarães Rosa faz. Ele conta a história de alguns personagens destaques no romance “Grande sertão: veredas”, de Guimarães Rosa. Na obra, o narrador Riobaldo pergunta ao meeiro Zé-Zim: “Pergunto: -‘Zé-Zim, por que é que você não cria galinhas-d’angola, como todo o mundo faz?’ -‘Quero criar nada não...’ – me deu resposta: - ‘Eu gosto muito de mudar...’”

Silviano analisa que não se trata de uma história de cunho econômico, do qual a galinha-d’angola representaria renda. Mas trata-se da estória da virilidade do sertão, contada de homem para homem, transmitida de pai para filho e proibida às mulheres. Paradoxalmente, evidencia a relação entre o trabalho com o plantio e o cuidado com a criação do animal que pode gerar piedade no meeiro por causa da ave se transmigrar da costa africana para viver no sertão, ser criada com hora para morrer, entre outras circunstâncias. Mas, sobretudo, o verbo mudar, na oração “Eu gosto muito de mudar...” resume a transfiguração da alma de quem habita o sertão, que vai do bem para o mal, do mal para o bem, de quem transmigra de território para outro com frequência. Como metáfora, a estória aborda o problema herdado de pai para filho no universo machista do romance: as galinhas-d’angola são uma metáfora para

Nascimento. “Autoficção não será jamais um gênero literário e consensual, mas sempre um dispositivo que nos libera a reinventar a mediocridade de nossas vidas, segundo a modulação que eventual e momentaneamente interessa: ora na pele do poeta, do romancista ou do dramaturgo, ora na pele do crítico, universitário ou não, ora na pele do jornalista. Etc. Mais uma vez, não há equivalência entre essas designações, mas todas são modos de heteronímia criativa, fazendo com que sejamos sempre mais de um, mesmo ou sobretudo quando ostentamos um mesmo rosto, aparentemente uma única feição” (NASCIMENTO apud HOISEL, 2019, p. 112).

filhos de homens sertanejos, caracterizados como exóticos, que vivem o amor interrompido, instável e errático com mulheres. Em uma passagem, o narrador Riobaldo diz: “Homem viaja, arrancha, passa: muda de lugar e de mulher, algum filho é o pendurado”. Assim como galinhas-d’angola, filhos são abandonados. E, por fim, a estória do meeiro trata da orfandade do próprio narrador, que, como grande maioria, também foi abandonado. Riobaldo mesmo confessa: ‘Não me envergonho, por ser de escuro nascimento. Órfão de conhecença e de papéis legais, é o que a gente vê mais, nestes sertões’ (SANTIAGO, 2006, p. 27).

Ou seja, o personagem Zé-Zim teria o bom senso de não querer se responsabilizar pela criação das galinhas-d’angola. Dado o costume do criador abandonar a criatura. Ao mesmo tempo em que a criatura, órfã, quer auxílio do pai para ser alimentado, também lhe é alimento, “vivendo para alimentar a ele, pai, nele, filho”. Daí, Silviano Santiago se baseia na metáfora das galinhas-d’angola para designar sua escrita e a relação do autor com a obra literária.

Assim como Guimarães Rosa, Silviano Santiago (2006) argumenta que nos escritos deles, são autores sem identidade, sem rosto e sem nome próprio estável. “Qual é a minha primeira pessoa que, para se exprimir neste preciso momento, devo invocar e convocar?”, pergunta. Na sequência, questiona se a primeira pessoa seria quem se reconhece a si no “estádio do espelho”¹⁷, como pressupõe a teoria psicanalítica lacaniana. Se, diante do espelho, a imagem que se reconhece é o duplo da própria pessoa – “o reconhecimento meu de mim no outro especular”, posso me reconhecer como outro (imaginário), sou o outro inclusive para mim mesmo. Naquele outro que pensava ser um outro, na verdade sou eu. E, é a partir desse outro que sou integrado simbolicamente. Ou seja, essa imagem me simboliza e, portanto, essa imagem é percebida como a realização simbólica do eu. Já não se distingue a imagem virtual da real.

A respeito da narração das próprias experiências de vida via literatura, ou seja, na costura entre discurso autobiográfico e o discurso ficcional, Silviano Santiago questiona se, na escrita do eu, produziria, como numa produção fabril, palavras que se referem à imagem que ele faz dele no espelho, mas que não passa da imagem do outro. E, ao mesmo tempo, dela se

¹⁷Estádio do Espelho é o texto inaugural do Lacan na Psicanálise, que visa responder ao questionamento de Freud: Como se dá a passagem do autoerotismo para o narcisismo? Nele, o estágio do espelho é formador do Eu. No primeiro tempo, a criança olha para a sua imagem no espelho e vê um Outro. No segundo momento, ela se confunde com a imagem, ou seja, a criança não sabe se o Eu está aqui ou está lá, por conta de um transitivismo, e fragmentação do corpo da criança enquanto experiência. É indeterminado quem é o agente e quem é o paciente. Depois, ela observa a realidade duplicada até perceber que a criança no espelho é ela. O que acontece no terceiro momento, a criança se reconhece na imagem quando assume um lugar, investida de outro valor, que é o valor simbólico (lugar da linguagem e integrada à totalidade social).

distanciaria, porque leva o autor a incorporar rostos e experiências que, parecidos aos deles, não são iguais a eles. Mas, quando se percebe no outro, ele mesmo fica apaixonado pelo simbolismo do eu que faz de si, o que aproxima da concepção do narcisismo de Freud.

Isso a que chamo de “minha experiência de vida” e isso a que chamo de “meus escritos”, não seriam uma sucessiva e sempre interrompida e sempre retomada cadeia de escolhas narcísicas de objeto, de manufatura de manequins que, pela leitura e pela identificação a posteriori e, agora, neste meu corpo, são eu não sendo eu? (SANTIAGO,2006, p.28).

O autor então, investido na libido causada pela ideia do eu, escolheria seus “objetos de amor” que, na teoria freudiana, partem do modelo da própria pessoa e, sendo assim, levado ao narcisismo, obriga-o a admitir a sua existência. Silviano questiona o paradoxo da escrita literária permeada da imaginação literária e o corpo do autor que invoca a primeira pessoa ou a última, capaz de acumular disfarces e máscaras multifacetadas de que o leitor pode distinguir. “Por que será que a minha primeira pessoa, para ser mais assumidamente ela própria, goste tanto de brincar com a minha terceira?”, indaga.

Daí, retoma o personagem Orfeu da obra literária *O Falso Mentiroso*. Ele não é apenas uma pessoa mentirosa, mas a própria personificação da mentira uma vez que seu perfil se confunde com o que diz e o produto de todas as frases mentirosas ditas. Demonstra a transmigração da primeira pessoa para a terceira mentirosa. “A experiência da mentira me torna irmão mais novo de Orfeu, embora a ele não me iguale” (SANTIAGO, 2006, p.29).

A literatura do eu é composta pelo exercício do que Silviano Santiago (2008) chama de questões da experiência, da memória, da sinceridade e da verdade poética. Segundo ele, o gênero autoficção se dá por processo de diferenciação, preferência e contaminação. Nesse gênero, traços autobiográficos ultrapassam o discurso confessional na medida em que têm como base a idealização e a composição dos escritos do autor, reunidos numa mescla entre subjetividade criadora e fatos da realidade. Portanto, o discurso autobiográfico é híbrido por natureza, escorregadio no conteúdo, mudando inclusive frequentemente de forma.

Santiago resgata a problemática da questão do sujeito na obra de Michel Foucault, chamada de ressemantização do sujeito pelo sujeito, para questionar a simplificação de uma visão tradicional da ficção na produção textual e literária. Na obra “*Arqueologia do Saber*”, Foucault descreve os discursos não para revelar verdades e continuidades, mas para ressaltar limites, limiars, transformação, controvérsias, pontos de cruzamentos e o que ele classifica

de enunciados discursivos, isto é, que o sujeito deve ser analisado na sua função variável e complexa do discurso. Foucault aborda a impossibilidade de se reconstituir um sistema de pensamento a partir de um conjunto de discursos, ainda que a partir dele tente-se encontrar os próprios enunciados, a intenção do sujeito falante, a consciência, o que ele quis dizer e do que emergiu involuntariamente do jogo inconsciente. Mas, na análise do pensamento, a partir desse conjunto se reconstituiu outro discurso. Na análise do campo discursivo, se compreende o enunciado na estreiteza e singular existência que vem à tona no que se diz.

Segundo Silviano Santiago, é comum que escritores abasteçam suas escritas ficcionais, em processos de “subjetivação”, com a força criadora do eu. Exemplifica sua análise em sintomia com o que diz Foucault sobre a possibilidade do autor escrever para “não ter mais um rosto”. “Não me pergunte quem sou eu e não me diga para permanecer o mesmo: é uma moral de estado civil; ela rege nossos papéis. Que ela nos deixe livres quando se trata de escrever” (SANTIAGO apud FOUCAULT, 2008, p.18).

Para Santiago, essa moderna literatura do eu é marcada principalmente pela experiência da memória, da sinceridade e da verdade poética. O autor diferencia sua compreensão de autoficção da que é adotada por Serge Doubrovsky e Vicent Colonna. Silviano Santiago resgata a memória da própria experiência infantil porque desde criança distinguia autobiografia e confissão da possibilidade da imaginação criadora. Com a morte da mãe, ele recorda não articular um discurso confessional, ou seja, marcado pela subjetividade plena. Mesmo criança e ciente de sua personalidade infantil, ele escondia a personalidade de “menino-suicida e menino-predador”, criando “falas autobiográficas que não eram confessionais”. Os discursos ficcionais camuflavam o que se suporia ser fala plena e sincera, de tom confessional ainda que vivesse a angústia de não poder articular em público sua subjetividade plena, confessional. Ao mesmo tempo em que vivia essa angústia, ele também flertava com o discurso ficcional até no confessional, ao seguir os rituais católicos exigidos pelo pai. Narrava ficcionalizando seu próprio sujeito ao ler os pecados infantis “menos pecaminosos e mais ajuizados” que havia escrito em uma folha de papel. Assumia uma fala híbrida, tanto autobiográfica quanto ficcional, marcada pela verossimilhança. “Essas mentiras, ou invenções autobiográficas, ou autoficções, tinham estatuto de *vivido*, tinham consistência de *experiência*” (SANTIAGO, 2008, p.177).

Na infância, já era multiplicadoramente confessional e sincero, era autoficcionalmente confessional e sincero. O discurso confessional – que nunca existiu no domínio público – se articulava e se articulou desde sempre pela multiplicação explosiva dos discursos autobiográficos que faziam pacto com o ficcional. O discurso confessional – que na verdade não o era, era

apenas um lugar vazio, desesperador, preenchido por discursos híbridos – só poderia estar plena e virtualmente num feixe discursivo, numa soma em aberto de discursos autoficcionais, cujo peso e valor final seriam de responsabilidade do padre-confessor – e, hoje, de meu leitor. Ao padre-confessor e ao leitor passava algumas histórias mal contadas. (SANTIAGO, 2008, p.178).

Para o autor, todas as histórias são mal contadas. O narrador, ainda que consciente do desejo de contar a verdade, também se surpreende pelo modo “traíçoeiro” como conta sua história. É no ato da leitura que o leitor tem a tarefa de decifrar uma história mal contada pelo narrador. Preenche os brancos e os vazios comuns a qualquer texto, como também ao texto literário. “A verdade não está explícita numa narrativa ficcional, está sempre implícita, recoberta pela capa da mentira, da ficção. No entanto, é a mentira, ou a ficção, que narra poeticamente a verdade ao leitor” (SANTIAGO, 2008, p.178).

A verdade poética se alimenta do jogo entre a autobiografia e a invenção ficcional. O paradoxo entre ficção e verdade é tratado desde a Grécia Antiga e, para ilustrá-lo, Silviano Santiago relembra um desenho grego de 1936 que registra a questão. Nele está escrito “Sou uma mentira que diz sempre a verdade”. Ou seja, o tema da verdade na ficção é construído por meio de um jogo entre o narrador da ficção, que é mentiroso e se diz contar a verdade, ao mesmo tempo em que a experiência da vida é contada via ficcionalização do discurso. Silviano Santiago assume dramatizar a verdade poética nas suas obras, a exemplo de *O falso mentiroso* (2004) e *Histórias mal contadas* (2005). O estudioso sintetiza a ideia da verdade poética com o fragmento de “Sem aviso”, texto de Clarice Lispector:

Comecei a mentir por precaução, e ninguém me avisou do perigo de ser precavida, e depois nunca mais a mentira descolou de mim. E tanto menti que comecei a mentir até a minha própria mentira. E isso – já atordoada eu sentia – era dizer a verdade. Até que decaí tanto que a mentira eu a dizia crua, simples, curta: eu dizia a verdade bruta. (SANTIAGO, 2008, p.178).

Sobre esse “lugar outorgado ao outro” pelo autor para o leitor, conforme diz Evelina Hoisel, podemos fazer novamente um paralelo com as ideias de Iser. Na fundamentação da teoria do efeito estético, o autor distingue os pólos presentes na obra literária. O pólo artístico refere-se ao texto criado pelo autor, ao passo que o pólo estético diz respeito à concretização da obra produzida pelo leitor. Logo, a obra literária:

Não se identifica nem com o texto, nem com sua concretização. Pois a obra é mais do que o texto, é só na concretização que ela se realiza. A

concretização por sua vez não é livre das disposições do leitor, mesmo se tais disposições só se atualizam com as condições do texto. A obra literária se realiza então na convergência do texto com o leitor; a obra tem forçosamente um caráter virtual, pois não pode ser reduzida nem à realidade do texto, nem às disposições caracterizadas do leitor. (ISER, 1996, p. 50).

Para que a obra literária se concretize, o texto prevê a estrutura do leitor implícito, que não tem existência real, mas que se materializa no conjunto das preorientações internas do texto que é oferecido para a recepção dos seus leitores reais.

É só na leitura que a obra enquanto processo adquire seu caráter próprio. Por isso, a seguir, nos referimos a “obra” apenas quando esse processo de constituição se realiza na constituição exigida do leitor e estimulada pelo texto. A obra é o ser constituído do texto na consciência do leitor. (ISER, 1996, p. 51).

Do conjunto de argumentos desenvolvidos a respeito da interação entre obra literária e leitor, seguindo tanto a teorização de Iser quanto de Arfuch, o leitor é parte importante na construção da autobiografia. Nesse sentido, ele reconhece um “eu de autor¹⁸” que propõe a coincidência “na vida” entre os dois sujeitos, o do enunciado e o da enunciação. Da noção de identidade, Lejeune se ancora no nome como o lugar de articulação de “pessoa e discurso”; nome, assinatura e autor. Assim, o pacto autobiográfico refere-se de um “contrato de identidade selado pelo nome próprio”. Como já explicado, Arfuch (2010) relativiza a ideia de pacto na medida em que propõe o leitor como coautor. Para ela, esse o leitor não só aceita o que lê como verdade; a autora recusa a proposta de um regime de verdade oferecida por Lejeune uma vez que cada leitor é livre para traduzir o que lê.

Arfuch conceitua ainda o espaço biográfico como fenômeno de confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa em que circulam as narrativas do Eu. Espaço na trama da cultura contemporânea disputado por diversas formas de expressar a subjetividade, incluindo biografias, autorizadas ou não, testemunhos, registros biográficos da entrevista midiática, perfis, entre várias tramas de interações, hibridizações, contaminações de protocolos midiáticos, literários e acadêmicos. Assim, a autora tende a caracterizar a biografia pela expansão do termo a outros gêneros literários, “como configurações de enunciados nas quais são tecidos o discurso”.

¹⁸ “Um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e que publica. Em cima do muro entre o fora do texto e o texto, é a linha de contato entre os dois” (LEJEUNE, 1975, p.23).

Dez anos depois da conceituação do “espaço biográfico”, no texto “Antibiografias? Novas experiências nos limites”, Arfuch refina seu modelo teórico para um espaço onde se entrecruzam uma infinidade de velhas e novas formas de escritas do eu, que não cessam de surgir, se expandir e se misturar em diversas formas ao longo dos anos, em uma busca pela presença¹⁹ – o eu, o corpo, a voz, a pessoa, a vivência-, numa crescente indistinção entre o público e o privado. Alimentado pelas novas tecnologias da comunicação, aberto sempre a novidades modeladas pela linguagem e habitadas por intersubjetividades, a ponto de se chegar nas “antibiografias”.

Para Arfuch, antibiografias são obras onde o “eu” não causa equívoco e mascaramento, a exemplo da autoficção, por se tratar da memória dos objetos. Até a conceituação da estudiosa, não se abarcava os objetos como signos ou os signos transformados em objetos na lista das formas híbridas do espaço biográfico. Eram considerados experimentações artísticas. Esses objetos levam ao “pôr-se fora de si mesmo”, não como um outro “eu”, mas como um “desdobramento objetual, não desligado de um investimento afetivo”. Aproxima ao que Bakhtin chama de exotopia. Enquanto signos, esses objetos marcam o que resta, o que fica do tempo e do lugar de quem passou por ali no passado, ainda que o sujeito esteja ausente e sua presença seja impossível. O rastro deixado expressa “interiores” de locais e até a interioridade, além de construir a subjetividade “sem sujeito” ao mostrar a vida cotidiana.

Na teoria de Bakhtin²⁰, o autor explica que o uso da língua se materializa na forma de enunciados (orais e escritos) que refletem as condições específicas e o objeto de cada uma das esferas não só por seu conteúdo e por seu estilo verbal, mas também pela composição e estruturação. Ou seja, o conteúdo temático, o estilo e a composição estão vinculados no enunciado. Para traduzir a perspectiva de Bakhtin de enunciado, resgatamos a linha de raciocínio de Volochinov (2013), que diz que o enunciado compreende não apenas o produto final, o que foi dito, mas o ato de enunciar, ou seja, a enunciação em todo o processo de dizer. O estudioso afirma que o processo enunciativo pressupõe a existência de um falante e de um ouvinte que se apresentam como sujeitos conscientes ocupando posições interdependentes. Para o filósofo “qualquer enunciação, também aquela escrita, completa, responde a alguma

¹⁹ Paula Sibília (2008) analisa a exibição da intimidade por meio das novas formas e expressão e comunicação, como blogs, redes de relacionamentos, webcams e vídeos caseiros, que se misturam entre vidas e obras construídas em infinitas versões de *você* e *eu* pelas telas interconectadas de dispositivos via internet. A web, segundo ela, é o palco de espetáculos de si mesmos para exibir uma intimidade inventada.

²⁰ “El problema de los géneros discursivos” (BAKHTIN, 1982, p. 248-93).

coisa e é orientada para uma resposta. Ela não é senão um anel da cadeia ininterrupta constituída pelas enunciações.” (VOLOCHINOV, 2013, p. 118).

Portanto, uma palavra é considerada enunciado quando responde, e ao mesmo tempo provoca, uma nova resposta. Desse modo, o enunciado é um evento social que estabelece uma relação com a realidade. E o enunciado não é apenas o que está sendo dito, e sim o todo constitutivo do ato de dizer. Logo, um dizer não é único, pois ele resulta de outros dizeres respondendo a uma dada orientação social que posiciona os sujeitos, levando-os a concordar ou não com os outros dizeres. É o que Bakhtin (1997) esclarece:

O falante termina seu enunciado para passar a palavra ao outro ou dar lugar a sua compreensão ativamente responsiva. O enunciado não é uma unidade convencional, mas uma unidade real, precisamente delimitada da alternância dos sujeitos do discurso, a qual termina com a transmissão da palavra ao outro [...]. (BAKHTIN, 1977, p. 275).

Evelina Hoisel propõe a compreensão da biografia a partir das marcas das leituras, inscritas no tecido textual, pelo viés dos biografemas²¹. Esses podem definir os perfis biográficos do que chama de autores múltiplos, ou seja, aqueles cujos escritos são permeados por múltiplas vozes: discursos teóricos, críticos e pedagógicos. Portanto, esses escritos não devem ser lidos

como uma essência ou como uma marca preestabelecida factualmente, porém como traços tecidos pelas suas diversificadas leituras. Portanto, pela própria literatura, pela teoria, pela antropologia, pela filosofia, pela sociologia, pela história etc. (HOISEL, 2019, p.103).

Arfuch levanta dois pontos fundamentais para se pensar o espaço biográfico. Em primeiro lugar, afirma a heterogeneidade constitutiva dos gêneros, isto é, a inexistência de formas puras e as novas formas de hibridizações. Nesse processo de hibridização do gênero autobiográfico vale lembrar o que já foi explicado pelo viés da psicanálise lacaniana. O sujeito é constituído em torno de um vazio e esta falta convoca a necessidade de identificação do *eu* com o *outro*. Além disso, como vimos, no espaço biográfico, o leitor transgride a

²¹ A noção de biografema, proposta por Roland Barthes (1984), em “A câmara clara”, cria estratégia para se pensar a escrita da vida por novas possibilidades de se dizer e se viver uma vida. Dada a impossibilidade de resgatar a linha histórica, o biografema foca no detalhe, para o que é ínfimo na vida de alguém, suas imprecisões e insignificâncias. O sujeito passa a também criar, fabular sobre sua realidade, um ator da escrita e da vida. Arfuch explica alguns biografemas frequentes em entrevistas que desdobram a “vida a várias vozes” na narração autobiográfica, como biografema do ser comum, da infância e da afetividade.

recepção programática da biografia na medida em que ele é coautor do texto. Então, o enunciado deixa de ser “destinado” a um leitor prefigurado - “tal como eu imagino” -, e passa a aguardar a resposta do *outro* pois pressupõe uma dimensão interativa entre leitor e autor.

Essa consideração do *outro* como fazendo parte de meu enunciado, prévia a toda consumação possível da comunicação, encontra seu correlato na ideia de uma linguagem outra, habitada por vozes que deixaram seu rastro com o uso dos séculos, uma palavra alheia que expressa sentidos, tradições, verdades, crenças, visões do mundo, e que o sujeito assume de forma natural, mas da qual deverá se apropriar pelo uso combinatório peculiar que dela faça, pelos gêneros discursivos que escolher e, sobretudo, pelas tonalidades de sua afetividade. (ARFUCH, 2010, p.67).

Em síntese, Arfuch transgride a concepção de uma recepção programada para um gênero literário ao propor a ideia dialógica da comunicação com base na concepção de dialogismo de Bakhtin. Nela, o sujeito deve ser entendido a partir de sua “outridade”, do contexto dialógico que dá sentido a seu discurso. O *outro* é figura determinante na interlocução. Neste caso, *um* sujeito está determinado pelo *outro* por causa da compreensão entre eles ser simultânea e, por isso, essa teoria descarta a primazia do enunciador.

Pela linha de raciocínio de Bakhtin, na sociedade o *eu* só existe na relação com o *outro* e essa sociedade também só existe porque ela é composta por esses *eus* que estão em interação. Essa relação ocorre por meio da linguagem, na qual o diálogo é o elemento constituidor do sujeito e conseqüentemente da interação entre esses sujeitos. O processo de alteridade entre os signos será o resultado da ação e interação do sujeito com outros sujeitos, assim o *eu* só se constitui como sujeito a partir da relação com o *outro*, isto é, é uma inter-relação de mão dupla na qual todos os sujeitos envolvidos participam desse processo.

Rodrigues (2017) desenvolve o conceito de sujeito como “o ser só se constitui enquanto sujeito quando se coloca em relação a outro ser/sujeito no processo de interação social” (RODRIGUES, 2017, p. 125). Para essa conceituação, ele resgata a compreensão bakhtiniana de sujeito, em que esse se estabelece em relação a outro sujeito em interação social, no qual o *eu* constitui o *outro* e o *outro* constitui o *eu*.

Sujeito é diferente de indivíduo, pois sujeito é o indivíduo que passou pelo processo de assujeitamento. Assim para se pensar em sujeito é preciso pensar na posição que ele ocupa dentro da sociedade, cuja história vai muito além de sua própria vida. Daí, na sociedade, o sujeito a partir dessa concepção bakhtiniana, o *eu*, só existe na relação com o outro. E essa relação acontece a partir da linguagem, na qual o diálogo é o elemento constituidor do sujeito e conseqüentemente da interação entre esses sujeitos.

Essa noção permite Arfuch desconstruir a versão de Lejeune, segundo a qual a autobiografia determina um “pacto” assinado entre autor e leitor, uma vez que a identidade do autor estaria selada no seu nome próprio, escrito no título e que coincidiria com o personagem. Para Lejeune, contar a história do Eu, seja numa autobiografia ou biografia, praticamente levaria o leitor a acreditar na veracidade da história narrada. Contudo, Bakhtin conduz a análise de que não há coincidência entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia. “O sujeito que se expressa através do discurso é outro que se constitui através dele” (ARFUCH, 2010, p.11).

Quando o centro de atenção se desloca para o espaço biográfico, Arfuch ressalta que após três séculos de treinamento, desde o início das escritas do “eu” por Rousseau no século XVIII, o leitor passa a ter condições de “jogar os jogos do equívoco, das armadilhas, das máscaras, de decifrar os desdobramentos, essas perturbações da identidade que constituem os *topoi* já clássicos da literatura²²” (ARFUCH, 2010, p. 56).

Segundo a visão dialógica da comunicação, o espaço biográfico trata da intersubjetividade na qual a relação entre os participantes seria definida como um acordo, uma sintonia. O enunciador está determinado pelo destinatário (o outro) e ambos são suportes de *outras* vozes no elo da cadeia de intertextualidade.

Mas esse dialogismo é, por sua vez, múltiplo: o enunciador e o destinatário são ao mesmo tempo suportes dessas vozes outras que alentam na linguagem, fenômeno que concerne igualmente a possibilidade relacional dos discursos, essa deriva das significações que conhecemos como intertextualidade²³. (ARFUCH, 2010, p.68).

A teórica argentina considera ainda gêneros discursivos como sistemas presentes numa historicidade, que implicam uma valoração do mundo a respeito da temática, composição e estilo dos enunciados. Enquanto a noção de *espaço biográfico* revela as formas discursivas

²² A respeito das perturbações da identidade, Arfuch ilustra com a reflexão teórica contemporânea sobre a identidade e a “impossível narração de si mesmo” proposta por Régine Robin (1996), que evidencia a porosidade entre ficção e real factual numa ampla diversidade de se viver em linguagem. Evelina Hoisel (2019) aponta na leitura dos romances e dos contos bioficcionais de Régine Robin “toma forma disseminada de Proteu, que é o desejo de ocupar todos os lugares, desempenhando todo os papéis, constatação profícua para se pensar as autoficções do escritor múltiplo como esfera na qual podem ser encontrados os resíduos de suas atuações intelectuais, culturais e acadêmicas, além das muitas outras alteridades dramatizadas nesse palco de teatralidade e de microperformances” (HOISEL, 2019, p.106).

²³ “Uma obra é elo na cadeia da comunicação discursiva; como a réplica de um diálogo, a obra se relaciona com outras obras-enunciados: com aquelas às quais responde e com aquelas que respondem a ela; ao mesmo tempo, assim como a réplica de um diálogo, uma obra será separada de outras pelas fronteiras absolutas da mudança dos sujeitos discursivo” (Bakhtin, 1982, p.265).

clássicas que se entrecruzam e hibridizam, o *valor biográfico* adquire protagonismo nas narrativas por dar coerência à vida.

Em minha hipótese, é precisamente esse valor biográfico – heroico ou cotidiano, fundado no desejo de transcendência ou no amor aos próximos – que impõe uma ordem à própria vida - a do narrador, a do leitor -, à vivência por si só fragmentária e caótica da identidade, o que constitui um das maiores apostas do gênero e, conseqüentemente, do espaço biográfico. (ARFUCH, 2010, p.56).

Nesse sentido, nesta dissertação, analisamos a obra *Em nome dos pais*, do jornalista Matheus Leitão, pelo viés do espaço biográfico, já que não se trata de uma biografia tradicional em que se conta com começo, meio e fim a história de vida de outra alguém. Esse é o caso da biografia da Dilma Rousseff, intitulada *A vida quer é coragem*, de Ricardo Batista Amaral. E, por ser biografia também não deixa de pertencer ao espaço biográfico. Mas o livro que trata da reconstrução da escrita da vida da jornalista Miriam Leitão e seu marido na ditadura brasileira também busca recompor os impactos do período na existência de seus filhos e se pretende algo maior. O valor biográfico da obra parte do filho da jornalista reviver a saga de tentar saber o que aconteceu com os seus pais na ditadura e relatar o que se passava com aquela geração. O livro é narrado em primeira pessoa, apresenta muitos documentos e um resgate do passado com várias entrevistas dos pais e de quem conviveu com eles. Aproxima-se de um gênero híbrido entre “romance reportagem” e “biografia”.

Enfim, o valor biográfico permite pensar nos processos de subjetivação das narrativas do Eu por diversos momentos biográficos que surgem nas diferentes narrativas. À luz dessa concepção, além de estar presente na autobiografia e biografia, o *valor biográfico* se estende ao conjunto de “formas significantes em que a vida tem importância”: como no romance, nos jornais, entre outros.

Valor biográfico pressupõe orientação ética presente nas narrativas do eu. Há diferentes tipos de *valor biográfico* como o valor heroico (alimenta desejos de glória, de posteridade, do personagem e do leitor); valor cotidiano (baseado no amor, na compreensão, na imediaticidade) e de “aceitação positiva do fabulismo da vida²⁴” (do caráter aberto e inacabado do percurso da vida, que resiste a ser determinado por um argumento). Além de permitir leitura transversal por diferentes gêneros discursivos, o valor biográfico também

²⁴ Bakhtin entende por “fabulismo da vida” a vibração, a vitalidade, a confiança nos (próprios) acertos, o valor da aventura, a outriedade de si mesmo, a abertura do conhecimento (do ser) como disrupção. A aventura é vista como um dos modos de escapar da racionalização, do decurso habitual das coisas, dos condicionamentos e hábitos cotidianos.

reconhece os diversos modelos que se inter-relacionam (da concepção de “vida boa”, passando pelas peripécias heroicas até o “anti-herói”). Esses efeitos causados no leitor por narrativas biográficas que se entrecruzam nos gêneros discursivos ao longo da história trazem para este trabalho a necessidade de discutir a memória historiográfica posteriormente, no próximo capítulo.

Porque não há modo de narrar uma biografia, em termo meramente descritivos, expondo simplesmente uma lógica do devir ou uma trama de causalidade, por fora da adesão a – ou da subversão de – algum desses modelos, em suas variadas e talvez utópicas combinatórias. (ARFUCH, 2010, p.70).

A autora esclarece que “é a fábula da (própria) vida, narrada uma e outra vez, o que constitui em verdade o objeto de toda biografia” (ARFUCH, 2010, p.71). A linguagem biográfica é, nesse sentido, plurissignificativa. O texto não permite apenas um único tipo de compreensão para todos os leitores, ou seja, não é recebido de forma uniforme. Ainda assim, a autora lista alguns efeitos que podem ocorrer em decorrência do valor biográfico que pressupõe laços identificatórios, catarses, cumplicidades, modelos de herói, “vidas complementares” e as relações de diferença entre o texto autobiográfico e seus leitores: “a vida como uma ordem, como um devir da experiência, *apoiado na garantia de uma existência real*”.

A hipótese levantada por Arfuch é que é essa garantia de uma existência real diferencia o romance literário do espaço biográfico. As narrativas biográficas se traduzem numa “voz que só ela conhece. É essa voz que conta ao outorgar sentido à história pessoal, mesmo com acentos modulados por um *outro eu*, como assinala Bakhtin, no caso da biografia” (ARFUCH, 2010, p.72). Seu prestígio se ancora uma realidade ainda que incerta e o enunciado provoca uma resposta do outro – conforme teorização de Bakhtin.

O “vivido” se traduz numa voz que conta o sentido de sua história pessoal por testemunhar algo que só ela conhece, mesmo quando é modulado pela outro eu, como no caso da biografia. Ainda quando a narrativa é atribuída a personagens reais, não é a adequação dos acontecimentos de uma vida o mais importante, nem o conteúdo do relato nem a “verdade” do ocorrido. Segundo a autora, o que importa são as estratégias ficcionais de autorrepresentação, sua construção narrativa, o caminho da narração que será significativa: os modos de nomear o relato, a inconstância da vivência e da lembrança, o ponto do olhar, o que fica na sombra, qual história alguém conta de si e de outro eu. Quando se trata de testemunhos, o significativo

também será a capacidade narrativa de “fazer crer” das provas, conforme suas marcas de enunciação e retórica.

1.4 A ilusão biográfica

Uma história com princípio, meio e fim, formando um conjunto coerente, linear e orientado. É por meio dessa organização textual que biógrafos propõem suas biografias, demonstrando certa coincidência com a experiência de vida empírica. É o que Pierre Bourdieu chamou de ilusão biográfica. O conceito caracteriza a narração de uma história de vida como “o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção” (BOURDIEU, 1986, p. 185).

Bourdieu nota que o senso comum descreve a vida como um caminho, uma estrada, com suas encruzilhadas e emboscadas. Segundo ele, biografar segue a concepção de que a vida constitui um todo, “um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma intenção subjetiva e objetiva, de um projeto.” (BOURDIEU, 1986, p.184).

O estudioso também analisa um dos riscos explícitos na biografia quando faz uso de expressões como “já,” “desde então”, “desde pequeno”, “sempre gostei”, entre outros. Explica que, nas biografias, a vida transcorreria segundo ordem cronológica e lógica. Isto é, a trajetória de uma vida se constituiria em uma motivação original; seu início, que se estende até o seu fim, também seu objetivo, sua razão de ser.

Bourdieu alega que o trabalho de biografia estrutura o relato dos acontecimentos em sucessão cronológica, ainda que não tenham ocorrido segundo uma linha do tempo. Afirma que “os investigados perdem constantemente o fio da estrita sucessão do calendário”, mas que

Tendem ou pretendem organizar-se em sequências ordenadas segundo relações inteligíveis. O sujeito e o objeto da biografia (o investigador e o investigado) têm de certa forma o mesmo interesse em aceitar *postulado do sentido da existência* narrada (e, implicitamente, de qualquer existência). (BOURDIEU, 1996, p.184).

Para o autor, o biógrafo é cúmplice dessa ilusão, pois ainda que seja “levado a aceitar essa criação artificial de sentido”, revela a visão e as intencionalidades do investigador em relação à obra biográfica. O conceito bourdiano de que o exercício de biografar se estabelece a partir da pactuação entre biógrafo e biografado, na busca totalizadora de estabelecer o fio condutor de uma vida a partir de determinados acontecimentos significativos, conectados e

coerentes, está na “origem do interesse, variável segundo a posição e a trajetória, que os investigados têm pelo empreendimento biográfico”.

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma seqüência²⁵ de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar. (BOURDIEU, 1986, p.185).

Portanto, na tentativa de dar sentido ao discurso, a concepção bourdiana aponta para o interesse do biógrafo em aceitar a coerência da existência narrada, uma vez que se preocupa em “tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consciência e uma constância”, estabelecendo relações lógicas de causa e efeito. Ao analisar a teoria de Bourdieu, Pena (2004) salienta que a pactuação do biógrafo e biografado na “ilusão biográfica” decorre da tentativa do autor de satisfazer o leitor tradicional, que “espera dele uma suposta verdade, uma suposta realidade. Mas o máximo que a biografia pode oferecer é uma reconstrução, um efeito de real” (PENA, 2004, p.20).

Então, o biógrafo é o responsável pela criação artificial de sentido, já que tem interesse em aceitar a coerência da existência narrada. Pena ainda crava: “associar a vida a um caminho ou estrada facilita a compreensão, facilita a narração, facilita a venda²⁶”.

O sucesso das biografias no mercado editorial está certamente relacionado à opção da maioria dos autores em reconstituir o passado atribuindo significado aos fatos dispersos da vida, alocando-os em ordem cronológica. Estamos sendo seduzidos pela memória (...). Mas a sedução vive de um modelo epistemológico anacrônico e não contempla as transformações na experiência espacial e temporal. (PENA, 2004, p.20).

A perspectiva adotada por Bourdieu assume que o abandono da estrutura do romance como relato linear tenha “coincidido com o questionamento da visão da vida como existência dotada de sentido”. Nessa linha de pensamento, o autor retoma Alain Robbe-Grillet quando diz que o romance moderno está ligado à descoberta de que o real é descontínuo, formado por elementos justapostos sem razão “todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendido

²⁵ Optamos por não atualizar a antiga ortografia para reproduzir trecho da obra de Bourdieu, como, edição lida, foi traduzida para o português.

²⁶ *A vida quer é coragem*, de Ricardo Amaral Batista, é um caso da influência comercial sobre a obra. Lançado no preço de mercado padrão das biografias, durante os protestos que antecederam o impeachment da ex-presidenta Dilma Rousseff, chegou a custar R\$4,90 nas livrarias. O saldão chegou a ser tema de reportagem do jornal Folha de S.Paulo. Em Belo Horizonte, durante a escrita desta dissertação, quatro anos após a destituição da ex-presidenta, o livro já havia saído de venda nas principais redes de livrarias da cidade. Na internet, foi adquirido em sebo.

porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório” (BOURDIEU, 1986, p.185).

O conceito apresentado por Bourdieu baseia-se na filosofia da existência, em que mecanismos sociais favorecem ou autorizam a experiência de vida como unidade e como totalidade, sendo quase impossível evitar que se caia na ilusão da singularidade das pessoas diante do meio social e na ilusão da coerência numa trajetória de vida. Por exemplo, cita o nome próprio como determinante de uma identidade que se institui em identidade social constante e durável, segundo a identidade no sentido da identidade consigo mesmo e que a ordem social demanda em relação às possibilidades de vidas possíveis.

Desta forma, o autor critica a tendência das biografias de, muitas vezes, acreditarem que as realizações e posturas são originais, singulares, pessoais, quando são frequentemente experiências coletivas, compartilhadas com pessoas pertencentes a um mesmo grupo, espaço e tempo. Porque os acontecimentos biográficos se definem como colocações e deslocamentos no espaço social. Para compreender uma trajetória de vida - também chamado por ele de envelhecimento social (que embora acompanhe o ser humano de forma inevitável, independente do envelhecimento biológico) -, o autor argumenta ser necessário apontar os estados em que se desenrolou e o conjunto das relações objetivas que unem a pessoa considerada “ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis”.

1.5 A escrita do biógrafo: modelo de análise

Marcos Antônio Bessa-Oliveira (2014), no artigo *A natureza compósita da crítica biográfica Eneida Maria de Souza*, explica que os estudos de biografias no Brasil, do século XX até o início do século XXI caracterizavam-se por dissertar sobre a trajetória de pessoas biografadas em obras de teor biográfico e memorialista, como relatos histórico-arquivistas de vida e descritivos dos “biografados”. Por vezes como levantamento social e em outros como registro para a posterioridade, sempre preso ao texto sem si. A partir de 1970 ocorre a virada cultural no Brasil, com a abertura do mercado cultural brasileiro para produtos de massa e para as massas. Uma enxurrada de biografias, sobretudo obras menos documentais, invadem as livrarias do país. E novos aportes teóricos tanto críticos quanto metodológicos na análise literária ganham a crítica biográfica. E, além dos estudos biográficos de pessoas abastadas, estudiosos brasileiros passam a pesquisar produções artístico-culturais de pessoas periféricas e marginais com seus discursos de minorias. Grande parte desses críticos volta do exílio após a

ditadura militar e rompem com a tradição europeia e norte-americana de análise de obras artístico literárias. Sobre a nova guinada cultural, Eneida Maria de Souza argumenta:

Nas entrelinhas dos textos consegue-se encontrar indícios biográficos que independem da vontade ou propósito do autor. Por essa razão, o referencial é deslocado, por não se impor como verdade factual. A diferença quanto à crítica biográfica praticada durante esses últimos anos consiste na possibilidade de reunir teoria e ficção, considerando que os laços biográficos são criados a partir da relação metafórica existente entre obra e vida. (BESSA-OLIVEIRA apud SOUZA, 2014, p 85).

Para a tradição acadêmica, todo estudo biográfico trata do texto escrito em si e apenas alguns deles contempla o intelectual por detrás da produção artística. Antes de 1970, o conjunto de documentos escritos, registros documentais e fotografias compreendidas como verdades ascendiam o “autor” à posição de sujeito a ser biografado. Contudo, a mudança no paradigma da forma como se vê a obra, o que Edgar César Nolasco, assim como Jacques Derrida, propõe é de se “escutar” o outro “texto” obra e vida do biografado.

A maior quebra de paradigma [proposta] da crítica biográfica nessa virada de século foi a inserção da figura do intelectual no ensaio crítico, a presença mesma de sua *persona*, a ponto de poder-se propor a réplica *existo, logo penso* no cogito cartesiano. (BESSA-OLIVEIRA apud NOLASCO, 2014, p.84).

Então, na nova crítica cultural, a febre biográfica atinge diferentes formatos estéticos e culturais nos países subdesenvolvidos, com o deslocamento do papel dos mediadores-culturais, como afirma Souza, no papel de porta-vozes do Outro e auxiliam na expansão dos discursos das minorias, redefinindo identidades e lugares políticos. Além da revisão de documentos, a crítica biográfico-cultural brasileira inclui a partir daí desde recortes e colagens, conversas nos bastidores, toda ordem de relações de fontes, de influências e aproximações que emergem das produções-artísticas com o foco também no sujeito autor da obra. É o que Nolasco endossa sobre a (re)visão proposta pela crítica biográfica cultural.

Do campo das *razões de princípio*, podemos elencar a literatura, o ensaio, a crítica o valor, a lei, o direito, o documento, a obra, o arquivo, a biografia etc; já do campo das *razões do coração*, destacamos a escolha pessoal, as imagens, as amizades pessoais, a escolha, a dívida, a transferência, a herança, a recepção, a vida, as paixões, o arquivo, a morte, a experiência, as leituras, a biblioteca, as viagens, os familiares, as fotografias, os depoimentos etc. (BESSA-OLIVEIRA apud NOLASCO, 2014, p 87).

Por essas novas possibilidades teórico-críticas, as manifestações da vida do biografado interessam ao crítico biográfico porque, mesmo que não seja alheio e nem comprovável como rastro da vida do biografado, ainda assim mantém relação íntima com a vida original dele. Esses “outros” textos advêm da sobrevida. A obra biográfica permite com que essa sobrevida se encontre numa condição a posteriori. Tal compreensão evidencia, como argumenta Edgar Cézár Nolasco, que a crítica biográfico-cultural é primeiramente da razão do coração, e não da ordem documental histórico-arquivista. O que também é endossado por Eneida Maria de Souza ao esclarecer que realidade e ficção na obra biográfica não se opõem de forma radical, a ponto de não ser prudente checar se o acontecimento narrado é verídico. Mas as articulações críticas entre obra e vida demonstram o nível de leitura crítica da obra: *a natureza compósita*²⁷ do crítico biográfico.

O que se propõe é considerar o acontecimento – se ele é recriado na ficção – desvinculado de critérios de julgamento quanto à veracidade ou não dos fatos. A interpretação do fato ficcional como repetição do vivido carece de formalização e reduplica os erros cometidos pela crítica biográfica praticada pelos antigos defensores do método positivista e psicológico, reinante no século 19 e princípios do 20. O próprio acontecimento vivido pelo autor – ou lembrado, imaginado – é incapaz de atingir o nível de escrita se não são processados o mínimo distanciamento e o máximo de invenção. A crítica biográfica não pretende reduzir a obra à experiência do autor, nem demonstrar ser a ficção produto de sua vivência pessoal e intransferível. (BESSA-OLIVEIRA apud SOUZA, 2014, p 89).

Nesse sentido, Bessa-Oliveira (2014), ao citar Eneida Maria de Souza, aclara sobre a natureza compósita da crítica biográfica, marcada pela natureza híbrida do próprio “eu” sujeito. Porque, em virtude das variadas leituras teórico-críticas de caráter transdisciplinar que emergiram no seio da natureza “híbrida” da biografia contemporânea, as leituras biográficas de modo compósito (composto) possibilitam pensar o indivíduo da biografia em sua vida multifacetada, de sujeito desconstruído, de brasileiro, de latino-americano, subalterno e pós-colonial. Esta perspectiva (des)construtora é apontada por Jacques Derrida²⁸, que trata da crítica biográfica na seguinte passagem:

[...] des/construir a vida de alguém, tratar dessa vida demoradamente, viver essa vida, não deixa de ser uma declaração amorosa do crítico, onde se

²⁷ A ideia de natureza compósita da crítica biográfica surge no texto “Notas sobre a crítica biográfica” de Eneida Maria de Souza, publicado no livro *Crítica Cult* (2002). Nasce de um movimento de uma teoria constituída de outras novas teorias, aproximações artísticas reais e ficcionais, para se (re)pensar o intelectual artístico-cultural envolvido na produção de uma obra.

²⁸ Bessa-Oliveira (2014) revisa trabalhos abordados por DERRIDA em *A escritura e a diferença* e em *Gramatologia*.

inscreve uma admiração, uma dívida impagável, um reconhecimento. Essa relação dá-se atravessada por uma fidelidade à herança, visando sua reinterpretação e reafirmação, as quais não se dão sem uma infidelidade. (BESSA-OLIVEIRA apud DERRIDA, 2014, p. 95).

Segundo Bessa-Oliveira (2014), Silviano Santiago também aborda tal perspectiva com o conceito de descentramento e desconstrução, suplementares ao de Derrida. Para Santiago, a leitura intertextual remete ao descentramento. Através de uma leitura desconstrutora do texto artístico, o significado deixa de possuir um lugar fixo (centro) e passa “a existir enquanto construção substitutiva” que torna tudo discurso e as diferenças emergem da produção da significação.

Dessa forma, eliminando-se qualquer referência a um centro, a um sujeito, e não mais se privilegiando aspecto algum sob o disfarce da “origem”, a atividade interpretativa, com base na polissemia do texto artístico, vai permanecer sempre incompleta, ou noutras palavras, nunca pretendendo chegar a esgotar o significado do objeto-texto na sua totalidade. (BESSA-OLIVEIRA apud SANTIAGO, 2014, p. 96).

No que se refere à desconstrução, Silviano Santiago frisa que a leitura desconstrutora propõe um movimento de leitura descentrada, em que se anula a questão do centro como lugar fixo e imóvel. Então, reconhecer na obra e na dos artistas traços intrínsecos a elas assim como as diferenças específicas do biógrafo segue a crítica desconstrutora ou descentralizada. E, no sentido derridiano, significa ler na diferença. Tal diferença linguística é gerada na articulação entre bios do escritor (“eu somente falo do que gosto”) e do crítico (a ordem do privado do biografado é levada a público e torna particular o que é da ordem do público, seguindo o próprio desejo ou sua relação de amigo para/do amigo biografado). O termo diferença caracteriza a escritura como um recurso de “ex-pressão”, cujo objetivo é de transportar um significado em vez de se buscar a verdade. O conceito derridiano ainda caracteriza traço, facilitação e forças de facilitação como componentes da diferença, por motivo da impossibilidade de se descrever a origem da memória e a cadeia do consciente e inconsciente (psiquismo) como memória em geral. Mas ela surge da diferença entre as facilitações. Daí, Bessa-Oliveira conclui a importância de se pensar o indivíduo para além do texto, mas para se pensar a relevância do biógrafo e do crítico biográfico ao se inscreverem na obra –os sujeitos pelos textos, os fragmentos, os restos, as sobras, os detalhes e os acontecimentos “menos” importantes.

Entender os sujeitos pelas questões teóricocríticas e, por conseguinte, estabelecer uma crítica biográfica cultural *compósita* por fragmentos dessas teorias todas é situar uma forma “melhor”, ou de maior abrangência, para se pensarem as produções culturais desses sujeitos: seja dando atenção aos “textos” maiores (que tiveram a atenção da crítica mais tradicional) ao revisita-los, seja dando atenção aos “textos” menores – fragmentos de

discursos artístico-culturais esquecidos pela crítica acadêmica, ou talvez seja melhor pensando sempre que o crítico precise ser de natureza compósita teórico-crítica. (BESSA-OLVEIRA, 2014, p 97).

Ou, conforme a própria Eneida Maria de Souza (2002), no ensaio “Notas sobre a crítica biográfica” aponta que os laços biográficos nascem da relação metafórica existente entre obras e vida.

A crítica biográfica, por sua natureza compósita, englobando a relação complexa entre obra e autor, possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção. (SOUZA, 2002, p. 111).

Nesse sentido, a crítica biográfica cultural busca tecer vínculos e aproximações, ainda que metafóricos, entre um suposto real com o fragmentário ficcional e vice-versa. A justificativa recai na possibilidade da obra biográfica oferecer ao crítico liberdade criativa que lhe possibilitam associar “texto e contexto, obra e vida, arte e cultura”²⁹, afastando análises ingênuas de caça aos segredos e enigmas do texto biográfico. A proposta é considerar o acontecimento narrado, desvinculado do julgamento de se tratar de fato verídico ou não. A ficcionalização dos dados pode ser encarada como metáforas, ainda que não sejam um desvio de verdade, como entende Jacques Rancière citado por Souza, quando diz que “o real precisa ser ficcionalizado para ser pensado”³⁰.

No artigo “A crítica biográfica, ainda”, Eneida Maria de Souza (2010) exemplifica metáforas literárias usadas por vários intelectuais na tessitura de sua justificação de vida em Roland Barthes, Susan Sotang, Richard Rorty, entre outros. Por exemplo, Silviano Santiago na obra “Em Liberdade” constrói relatos pseudo-autobiográficos de forma metafórica, a partir da data de seu nascimento, em 1936, relacionando-a a coincidências entre eventos vividos por escritores como Graciliano Ramos e Antonin Artaud. E, a partir dessa escolha, ele se inscreve como resultado de injunções literárias, experiências de âmbito familiar e pessoal, misturando o privado e o público numa vertente cultural e comparada das próprias leituras. Reúne material poético ao biográfico, sem que o lastro biográfico perca a linguagem cotidiana, mas transforme-a em ato literário. E, por outra via, a cena é recriada por situação metaforizada e deslocada da ficção, sem procurar por provas de supostas verdades. “As datas recebem tratamento alegórico e a história pessoal se converte em ficção, pela intromissão do outro na narrativa” (SOUZA, 2010, p. 52).

²⁹ SOUZA. Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica, 2010, p. 9.

³⁰ SOUZA apud RANCIÈRE. Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica, 2010, p. 11.

A crítica biográfica se apropria da metodologia comparativa ao processar a relação entre obra e vida dos escritores pela mediação de temas comuns, como a morte, a doença, o amor, o suicídio, a traição, o ódio, relações familiares, como o tema dos irmãos inimigos, da busca do pai, da bastardia, do filho pródigo, e assim por diante. Reunidos por um fio temático e enunciativo, independente de intenções ou da época em que viveram, escritores e pensadores constituem matéria biográfica a ser explorada no nível teórico e ficcional. A comparação conta, portanto, com a ajuda de critérios biográficos, ao promover encontros entre escritores e incentivar a criação de diálogos muitas vezes inesperados. Esse procedimento é dotado de liberdade criativa, por conceder ao crítico certa flexibilidade ficcional sobre o objeto em análise, não se prendendo à palavra do autor, mas indo além dela. Por essa razão, o elemento factual da vida/obra do escritor adquire sentido se for transformado e filtrado pelo olhar do crítico, se passar por um processo de desrealização e dessubjetivação. (SOUZA, 2010, p. 54).

2 MEMÓRIA

Até o momento discutimos o hibridismo presente no gênero biográfico quando se mergulha no universo biográfico a partir do ponto de vista do campo literário e da crítica biográfica cultural. A revisão biográfica até aqui desenvolvida nesta dissertação segue a interpretação de que o fato ficcional supera o espelhamento do vivido e, portanto, não reduz a obra à experiência do biografado. Aponta insuficiências da crítica biográfica praticada pelos antigos defensores do método positivista e psicológico, fortemente trabalhada no século 19 e início do século 20. Contudo, ainda assim, a biografia se impõe enquanto lugar de memória, algum tipo de memória, ao tentar resgatar o passado sobre a vida de alguém. E é deste lugar outro da memória que será abordado aqui. Ainda que os estudos da memória se desdobrem em diversas áreas do conhecimento, como da História e do Jornalismo, optamos por partir do contexto mais amplo das narrativas memorialísticas. Tal perspectiva nos levou a refletir sobre a memória do ponto de vista documental, a partir do qual é instrumento de registro e de construção da memória coletiva. Até compreender a memória pela via da linguagem – uma chave para se pensar o resgate do passado em um tipo de construção da memória também ficcionalizada, uma vez que se dá pela linguagem.

2.1 Memória e história

A tensão inerente do fazer biográfico em decorrência da própria natureza do relato biográfico, no jogo de limites entre o real factual e o ficcional, impõe circunstâncias inescapáveis ao biógrafo, de tal forma com que o “romancista está livre; o biógrafo está amarrado” pelos fatos, documentos e entrevistados, segundo Woolf (1939). O próprio historiador Dosse (2015) salienta que o biógrafo é um romancista, além de também poder ser um historiador desempenhando a postura de cientista. O hibridismo do gênero biográfico suscita compreender qual a relação do biográfico com a narrativa histórica, e, portanto, na sua relação entre memória e história.

Existem várias formas da sociedade de lidar com o passado. Todas elas envolvem interesse, poder e exclusões. A memória exerce influência sobre a história, tanto da sociedade quanto do indivíduo, a política, a linguagem e a cultura. A história e sua relação com a memória suscitou discussões ao longo da história da humanidade à medida que ela permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo atual das representações. A memória é um conceito definido no seu aspecto neurofisiológico, psicanalítico e como um fenômeno social.

Jacques Le Goff (1996) faz um apanhado do conceito de história na obra “História e Memória”. O autor resgata Paul Veyne, ao dizer que "a história quer uma série de acontecimentos, quer a narração desta série de acontecimentos" [1996, p. 423]. E acrescenta que a história pode ser, ainda, “uma narração, verdadeira ou falsa, com base na "realidade histórica" ou puramente imaginária”. De Marc Bloch aponta a definição de história como “a ciência dos homens no tempo”, enquanto Lucien Febvre (1949) e Eric Hobsbawm (1972) também abordam a função social da história. Na medida em que o passado não deixa de viver e de se tornar presente, segundo Le Goff, a interação entre passado e presente é aquilo que se chamou a função social do passado ou da história.

Há pelo menos duas histórias e voltarei a este ponto: a da memória coletiva e a dos historiadores. A primeira é essencialmente mítica, deformada, anacrônica, mas constitui o vivido desta relação nunca acabada entre o presente e o passado. É desejável que a informação histórica, fornecida pelos historiadores de ofício, vulgarizada pela escola (ou pelo menos deveria sê-lo) e os mass media, corrija esta história tradicional falseada. A história deve esclarecer a memória e ajudá-la a retificar os seus erros. (LE GOFF, 1996, p. 23).

Em um contexto em que o esquecimento histórico se alarga, seus limites quanto a objetividade (deliberada) e a imparcialidade (inconsciente) do historiador ganha centralidade no campo da história científica. O autor explica o que compete ao historiador:

O historiador não tem o direito de prosseguir uma demonstração, de defender uma causa, seja ela qual for, a despeito dos testemunhos. Deve estabelecer e evidenciar a verdade ou o que julga ser a verdade. Mas é-lhe impossível ser objetivo, abstrair das suas concepções de homem, nomeadamente quando se trata de avaliar a importância dos fatos e as suas relações causais. (Le Goff, p.23, cita Génicot, 1980, p. 112).

O autor esclarece a deformação do presente na leitura do passado, ou seja, a manipulação do passado. Segundo ele, memória não é a história, mas um dos seus objetos e simultaneamente um nível elementar de elaboração histórica.

Se a memória faz parte do jogo do poder, se autoriza manipulações conscientes ou inconscientes, se obedece aos interesses individuais ou coletivos, a história, como todas as ciências, tem como norma a verdade. Os abusos da história só são um fato do historiador, quando este se torna um partidário, um político ou um laiaio do poder político. (Schieder, 1978; Faber, 1978 in Le Goff, p. 25).

Principal pesquisador das relações entre memória e história pública, a teoria psicossocial de Maurice Halbwachs (1990) rompe com a crença de que o indivíduo era o único responsável pela lembrança do seu passado. De vertente durkheimiana, o sociólogo desloca o enfoque dos fenômenos psicológicos e individuais da memória para o campo social, mostrando a existência de uma relação interligada entre o individual e o coletivo. Nessa linha de saber, o autor analisa a memória por meio da realidade interpessoal dos indivíduos nos grupos sociais de convívio e de referência dele, como a família, a igreja, com a classe social, com a profissão. Dessa forma, para Halbwachs, a memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, uma vez que diferentes referências estruturam a memória do ser humano e da coletividade a que pertence.

Em *A memória coletiva*, Halbwachs explica que cada pessoa, ao recordar de algum acontecimento, faz o uso da própria memória. No entanto, ainda que seja testemunha sobre o que se viu, ainda se apoia nas lembranças de momentos compartilhados com outras pessoas. Ou seja, apelamos aos testemunhos anteriores para entender o fato do qual já fomos informados de alguma forma, “embora muitas circunstâncias nos permaneçam obscuras” e “as imagens que nos são impostas pelo nosso meio, modificam a impressão” guardada de um fato antigo ou uma pessoa conhecida. Para o indivíduo, é “como se a mesma experiência fosse recomeçada”. A partir de tal abordagem, o autor explica o conceito de memória coletiva:

Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É, porque, na realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e com nós uma quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 1990, p. 25).

Na tradição durkheimiana, todo ser humano é resultado das interações sociais experimentadas anteriormente. A memória individual utiliza referências como sons, sentimentos, paisagens, entre outros. Ainda que uma lembrança individual não referencie outra pessoa, ela se insere no mesmo espaço que o das lembranças de outras pessoas. No momento em que a lembrança foi vivenciada por alguém ou repassada para ela, e se refere a um grupo, essa lembrança se torna patrimônio daquela comunidade. As informações mais relevantes vão sendo repassadas entre os indivíduos e é constituída a história oral de determinado grupo ou de um lugar. Daí fala-se que constituída essa memória coletiva, ela será considerada de máxima importância e o que sobra é fadado ao esquecimento ou à atualização.

Se essa primeira lembrança foi suprimida, se não nos é mais possível encontrá-la, é porque, desde muito tempo, não fazíamos mais parte do grupo em cuja memória ela se conservava. Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. (HALBWACHS, 1990, p. 34).

A memória coletiva da qual pertencemos, segundo o autor, inclui patrimônio arquitetônico e paisagens que nos acompanham; datas e personagens históricos sempre relembrados; além de tradições e costumes – a memória nacional é definida como a forma mais completa dela. Ou seja, a memória coletiva de um certo grupo se apresenta estruturada, reforça sentimentos de pertencimento e as fronteiras sócio-culturais, à medida que reforça a coesão social a partir da adesão afetiva ao grupo.

No olhar de Halbwachs, processos de seletividade e de negociação estão presentes na memória coletiva e memórias individuais. Entre elas há rastros e marcas de conciliação, de modo que a memória individual deve concordar com as outras memórias e deve existir pontos de contato entre elas. Desta forma, lembranças dos outros junto a minha pode ser “reconstruída sobre uma base comum”.

Se a concepção de memória permeia a própria visão de história, o século XX é um marco na sua compreensão. As duas grandes guerras e, especialmente, os campos de concentração nazista levaram a humanidade ao ápice da violência e degradação humana, com a política de Estado de extermínio de grupos de pessoas. É no cenário catastrófico para a eclosão da Segunda Guerra Mundial, nos anos de 1939 e 1940 que o pensador Walter Benjamin, enquanto se escondia e fugia da polícia secreta alemã Gestapo, escreve suas teses. No cruzamento dos estudos entre história e memória, o autor propõe chegar à uma outra História. Elas, a exemplo de “Sobre o conceito da história”, segundo Márcio Seligmann³¹, auxiliam na construção e reflexão crítica dos estudos pós-coloniais, uma vez que o trauma do fascismo que permitiu Auschwitz no século XX se cruza com as ditaduras do Cone-sul e permite compreender as transformações nos últimos anos em função do reaparecimento e fortalecimento da onda neofascista no mundo, em que “o Brasil é um dos países que mais a sente” no momento da escrita desta dissertação.

³¹ Explicação proferida por Márcio Seligmann na aula de abertura da disciplina “Literatura e outros Códigos Estéticos” do Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária da Unicamp, Campinas, em 18 de março de 2021.

Na concepção de Walter Benjamin, a história é narrada pelos vencedores cuja marca consiste na negação e no apagamento de povos oprimidos que vivem em um permanente estado de exceção. Nesta perspectiva, o presente e o futuro podem ser dados pela reatualização do passado, no qual o fascismo é uma ameaça constante uma vez que a barbárie está pronta para eclodir nos momentos de crise do capitalismo. O pensador critica radicalmente o progresso que se dá por meio do capitalismo, como se existisse apenas um tipo autêntico dele. Opõe-se também à construção linear da história, na qual o historiador é empático aos vencedores. Estes, por sua vez, sempre são beneficiados pela história e vitoriosos em uma sociedade baseada no modelo europeu, válido e racional. Para o autor, tudo o que sobra, os restos, os fragmentos, o que Benjamin chama de despojos, são os bens culturais que originam de uma reflexão baseada na barbárie. Ou seja, tem a tarefa de escovar a história a contrapelo, uma vez que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (BENJAMIN, 1987, p.225).

Portanto, inserido no contexto fascista europeu da década de 1930, Walter Benjamin constata a urgência de um novo conceito de história que reconheça essa barbárie, contrário à história triunfante e também que a supere. Porque, segundo ele, nem os “(...) mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 1987, p.225). E, ainda que articular o passado não seja o mesmo que retratá-lo “como ele de fato foi”, o pensador afirmar ser possível “apropriar-se de uma reminiscência” e despertar “centelhas da esperança” no passado.

Portanto, a concepção benjaminiana permite analisar as construções de discursos históricos por meio da ideia de círculos que se repetem, devido ao caos propagado pela modernização que não se cumpriu. Seguindo esta linha de abordagem, o próprio golpe de 1964 foi montado em torno da aliança da direita liberal com grupo de militares contrários à democracia. O esmagamento da oposição ao regime ditatorial nos anos 1960 e 1970, a abertura democrática tal como foi feita no Brasil – sem a responsabilização dos envolvidos com a barbárie ditatorial -, e o período democrático com crescimento econômico após o fim da ditadura mascararam a ameaça de eclodir uma nova força anti-democrática no país uma vez que permitiu continuidades em vez de rupturas (como ressurgiu na segunda década do século XXI). Para Walter Benjamin, o motivo decorreria do fascismo ser uma ameaça constante e parte da dinâmica do capitalismo e à espera de ascender em períodos de crise econômica.

Pelo viés benjaminiano, a população brasileira, sobretudo a resistência à ditadura, é mais uma vez os povos oprimidos em “estado de exceção” permanente, o outro lado da

história, quem sente a violenta herança do modelo progressista da história. Sujeitos conscientes do apagamento sistemático da história da violência brasileira, na medida em que o “sujeito da história é a própria classe oprimida combatente”.

Seguindo esta discursão a respeito da memória, como de períodos de grande sofrimento humano a exemplo da ditadura brasileira, o livro biográfico lança olhares sobre o passado, convocando a crítica da história. Essa perspectiva segue a concepção do anjo da história, de olhos esbugalhados, de braços abertos e que se volta ao passado, apavorado para escombros que se amontoam e ao mesmo tempo prenunciam uma catástrofe, conforme ilustra a Tese Nove de Walter Benjamin.

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 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, 1987, p.226).

Resumidamente, o autor denuncia um progresso cristalizado num estado de exceção permanente em que vivem os derrotados, catástrofe atrás de catástrofe. De acordo com o pensamento de Benjamin, uma realidade não pode existir na sua totalidade. Sempre se trata da história dos vencidos na qual os oprimidos ficaram de fora, alguém não fez parte da versão oficial dela. E também é impossível de compreendê-la no presente imediato em que se passa, uma vez que interferências escapam ao controle do sujeito inconsciente. “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1987, p. 224).

Por esta linha de compreensão, as escritas reivindicam reflexões a partir do trabalho de construção e da montagem de partes descontínuas do tempo. Assim, a biografia, como é compreendida nesta dissertação, pode ser analisada por seu caráter experimental, uma montagem singular do passado, algo próprio a ela, que se dá na recontextualização do passado em busca de preencher os vazios da história por meio de uma escrita fragmentada.

Numa perspectiva também inversa ao positivismo, a abordagem construtivista estuda a memória coletiva a partir dos processos e atores que intervêm na concepção das memórias.

Aborda principalmente a análise dos excluídos, periféricos, dos marginalizados e das minorias, também chamadas de memórias subterrâneas. Ao se opor à memória oficial, ou seja, à memória nacional, rompe tabus e silêncios. Essa memória outrora “proibida” e “clandestina” invade o espaço público e ocupa a agenda de reivindicações na disputa pela correção da memória. Portanto, a memória entra em disputa, a exemplo da repressão do aparelho ditatorial brasileiro entre 1964 e 1985³², existindo conflito e competição entre suas memórias concorrentes ainda hoje.

(...) essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados. A memória entra em disputa. (POLLACK, 1989, p. 6).

Com o exemplo de dois momentos da reescrita da história da União Soviética, Pollack explica o fenômeno da destalinização a partir de conflitos e disputas contra os excessos dos discursos oficiais, revendo a memória coletiva forjada no mito histórico do “Stalin pais dos pobres”, face da política do ocultamento dos crimes e da violência de estado. Lembranças traumatizantes silenciadas, ressentimentos acumulados ao longo do tempo, memórias de sofrimentos de décadas começam a ser expressas até que a memória “proibida”, “subterrânea”, “clandestina” passa a invadir o espaço público. A revisão da memória oficial independe da vontade dos dominantes, cujos controles nunca poderá impedi-la.

O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas. (POLLACK, 1989, p. 8).

³² No dia 17 de abril de 2016, data da votação do impeachment da primeira mulher eleita presidenta do Brasil, Dilma Rousseff, o então deputado federal Jair Bolsonaro dedicou seu voto ao coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, declarado torturador pelo Supremo Tribunal de Justiça em 2014. Ustra, “o pavor de Dilma Rousseff”, conforme disse o deputado durante o voto, comandou o DOI-CODI de São Paulo no período mais violento do regime militar: além de centenas de pessoas torturadas ali, pelo menos 50 morreram, segundo relatórios elaborados pelo próprio Ustra. Na época, Bolsonaro não sofreu penalidades por fazer elogio a um torturador dentro do Congresso Nacional, em rede nacional. E, dois anos depois, foi eleito Presidente da República em um contexto de forte negacionismo brasileiro acerca da violência da ditadura militar. Esses fatos demonstram como a história violenta do Brasil continua em disputa. Com a promulgação da Lei de Acesso à Informação, de 2012, vários arquivos produzidos pelos militares se tornaram públicos, capazes de desmontar versões oficiais de incriminação da oposição, que justificasse para o aparelho repressivo a tortura e o assassinato de militantes da luta armada, organizações sociais, de partido e de sindicatos, advogados, religiosos e quem mais pensasse ao contrário do estado brasileiro.

Na parte 3 do livro *Em nome dos Pais*, Matheus Leitão empreende sua busca por militares registrados nos documentos da ditadura no Espírito Santo. Ele reflete, entre tantos outros trechos da narrativa biográfica, a dificuldade dos ex-presos políticos, torturados e familiares de quem era opositor ao governo e morreu, de comprovar os crimes cometidos pelo regime militar contra a ocultação de documentos e sigilo firmado entre governo e militares. Na narração da sua investigação, o biógrafo Matheus Leitão encontra alguns militares mortos ou doentes, todos protegidos pelos familiares. As tentativas frustradas de colher declarações evidenciam a “falta institucionalizada de memória” dos crimes cometidos na ditadura militar, conforme é narrado no livro. Sobre a política do esquecimento, uma das viúvas de um militar lhe disse por telefone; “Existia naquela época um sigilo de todos, tanto dos oficiais, quanto das famílias e até dos civis” (LEITÃO, 2017, p.323) Ainda hoje, esposas e filhos dos militares protegem seus pais e maridos para que não falem nada a respeito. Exceto por um deles, os demais negaram ter assinado qualquer papel que levava a própria assinatura. Também, ninguém via anormalidades no batalhão, afirmavam desconhecer nomes, cargos e funções de militares. “Se a busca por informações sobre o período da ditadura não fosse um campo minado e uma eterna sucessão de negativas ... seria mais fácil” (LEITÃO, 2017, p.300).

Na visão do Pollack (1989), o silêncio e a denúncia das memórias subterrâneas não são específicas do Estado dominador, mas engloba também relações entre grupos minoritários em sociedades democráticas. Vários fatores influem no silêncio. Por exemplo, no caso do pós-Holocausto nazista, manter o silêncio implicou na falta de escuta inicial para relatar os sofrimentos; o investimento na reconstrução do pós-guerra exauriu a vontade de se ouvir os horrores dos campos de extermínio; poupar os filhos de crescer sempre lembrando as feridas dos pais; de ser punido pelo que se diz; de se expor a mal-entendidos; entre outros.

Contudo, ainda assim, com o passar das décadas e a idade avançada das testemunhas, o padrão de conduta mudou. Fez com que elas quisessem romper com o esquecimento do genocídio. Ao mesmo tempo em que seus filhos passaram a revisar suas origens e montar elos da trajetória familiar. Por outro lado, a ambígua e a complexa cadeia de motivos causadores do silêncio também se dá entre os ex-membros do exército alemão aprisionados pelo Exército Vermelho na região da Alsácia. No primeiro momento, do retorno dos ex-combatentes sobreviventes, se silenciaram nutridos de vergonha, renegando a si mesmos, e até mesmo ressentidos pelo abandono do exército alemão. Contudo, depois a memória subterrânea dos alsacianos combateu a memória oficial, até mais do que denunciou a barbárie russa ou a indiferença dos franceses.

Todos os exemplos evidenciam a dificuldade das vítimas de integrar suas lembranças na memória coletiva da nação, mas que se mantém em comunicações informais através de lembranças individuais -proibidas, indizíveis ou vergonhosas- e de grupos por longo período, transmitidas na família, em associações, em redes de sociabilidade ou de política. Até o momento em que invadem o espaço público, levando o “não-dito” à reivindicação da memória oficial.

A fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável, separa, em nossos exemplos, uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor. Distinguir entre conjunturas favoráveis ou desfavoráveis às memórias marginalizadas é de saída reconhecer a que ponto o presente colore o passado. Conforme as circunstâncias, ocorre a emergência de certas lembranças, a ênfase é dada a um ou outro aspecto. Sobretudo a lembrança de guerras ou de grandes convulsões internas remete sempre ao presente, deformando e reinterpretando o passado. (POLLACK, 1989, p. 10).

Nesta pesquisa, sobressaem os silêncios, os esquecimentos e a dificuldade dos sobreviventes da ditadura militar em testemunhar e narrar o que passaram, seja no ambiente familiar, seja enquanto autoridade, ator político e profissional da imprensa, após décadas da prisão e da tortura sofrida e no regime democrático brasileiro. É o que Matheus Leitão, autor da obra “Em nome dos pais”, recorda em vários trechos de sua narrativa memorialística. “Não gosto de falar nesse assunto - esquivou-se meu pai mais de uma vez, após contar alguns detalhes.” (LEITÃO, 2017, p.58). Ou, quando ainda jovem, escuta o seu pai sobre a ditadura:

Dessa primeira conversa, três palavras ficaram gravadas: “Perseguição”. “Prisão.” “Porão.” (...) A palavra “tortura”, para mim o pior de todos os substantivos, não foi mencionada naquele dia. (LEITÃO, 2017, p.19).

2.2 Memória e biografia

Um dos expoentes dos estudos sobre ruptura entre os planos da memória e história é o escritor francês, prêmio Nobel e testemunha do Holocausto depois de sobreviver ao campo de extermínio nazista de Auschwitz, Elie Wiessel. Ele marca para a Humanidade a impossibilidade de se entender e de comunicar sobre as trágicas atrocidades do período, por mais erudito e filósofo que a pessoa seja. Portanto, transpõe a concepção da memória como uma espécie de patrimônio possível de se resgatar, como um arquivo, um documento, e

consolidá-lo numa perspectiva de memória histórica. “Por definição, Auschwitz fica além do seu vocabulário” (WIESEL apud CYTRYNOWICZ, 2003: 127).

Segundo Cytrynowicz, Wielse percebe a memória como perda e a angústia de forjar a narrativa de uma memória totalizadora, quando ela se apresenta porosa, dispersa e até indizível. Uma das vertentes das memórias do Holocausto trata da influência do plano espiritual e a recusa do plano histórico na tentativa de explicar, lembrar e contar sobre o período. O escritor Wiesel e os historiadores e filósofos do pós-guerra Saul Friedlander e George Steiner, por exemplo, desconhecem qualquer dimensão humana no nazismo, visto que “não é possível reconhecer homens nos nazistas” e, portanto, muito menos entender o nazismo na história.

Enfrentar a dúvida sobre rezar ou não a oração judaica dos mortos (o kadish), no aniversário de morte do pai, assassinado pelos nazistas, resume o conto autobiográfico “A morte do meu pai”, do livro “Holocausto: Canto de uma geração perdida”. No conto, o conflito central do escritor Wiesel é com Deus, em virtude da revolta com a ausência do Divino e, conseqüentemente, o mal teológico encarnado nos nazistas sobre os demais homens, a maioria deles judeus, o que, para ele, possibilitou o genocídio. Outro conto da obra também delega ao plano divino o clímax da vida do judeu deportado: fugir milagrosamente do vagão de trem que o levava ao campo de extermínio. “Talvez algum dia alguém explique como, no nível humano, Auschwitz foi possível; mas, no nível de Deus, Auschwitz constituirá para sempre o mais desnorteante dos mistérios” (WIESEL apud CYTRYNOWICZ, 1999, p.50).

Para os sobreviventes do Holocausto, a memória do trauma, a sensação de isolamento, a falta de sentido no cotidiano e a angústia com o campo de extermínio é um peso terrível a ser carregado. Tentativas de revisão histórica jamais aliviam e amparam a dor do passado, por mais que se pesquise a concepção e o processo de execução do extermínio nazista. De acordo com Cytrynowicz (1999), o motivo da ruptura entre história e memória está no cerne do próprio processo de genocídio nazista. Visto que a barbárie nazista é sem paralelos na história e que a experiência pessoal de nenhum sobrevivente pode contribuir para um entendimento coletivo, de tão *sui generis*, plano sistemático de destruição de um povo. O Holocausto foi levado ao limite para consumir a morte nas câmaras de gás, esquematizado para não deixar vestígios. Por exemplo, os nazistas criaram uma nova língua criada para impedir referências lidas à morte. Assassinato em massa foi chamado de “tratamento especial”, câmaras de gás eram nomeadas de “casas de banho”, “banho de desinfecção”, “ações” ou “tratamento apropriado”, entre vários outros exemplos.

Cytrynowicz nos conta a impossibilidade do testemunho explicar fatos. Para ele, o receptor tampouco deve lhe fazer perguntas, mas “apenas garantir-lhe o direito de falar, de contar”. O indizível é uma constante para o sobrevivente, que usa sua fala como se fosse seu sentido de vida e “a literatura é o testemunho de sua própria sobrevivência”. Ainda que a destruição de vidas humanas seja impossível de se aproximar pela linguagem, o autor sugere a coexistência respeitosa entre memória e história.

A argumentação explicita a força da obra biográfica em se constituir enquanto produção narrativa que se coloca entre a lacuna temporal e de existência vivencial, -que no passado é impossível retornar-, e o esquecimento dele. A narrativa memorialística se constrói na tensa relação com o tempo. E é a própria obra que se inscreve na disputa memorialística.

Pena (2004) reforça a reparação que é para o ser humano recorrer à memória em meio ao ritmo acelerado de mudanças, à presentificação da vida e o rompimento de certezas e de referenciais no mundo contemporâneo. Cita as palavras de Jesus Martín-Barbero que vivemos o “boom da memória” devido à crise da experiência do tempo. Nesse cenário desolador, a biografia é um alento: ordena acontecimentos de forma coerente, estável e direcionada, como já explicamos com a teoria da ilusão biográfica de Pierre Bourdieu.

Contudo, para o biógrafo assim como para o leitor, o passado permanece para sempre fora do alcance. Ainda que o autor ofereça apenas o efeito do real, ao final, quem mais reflete sobre a biografia são os teóricos e não os próprios biógrafos. Nesse sentido, Pena cita Diana Damasceno sobre o fazer biográfico:

(...) escrever biografias em nossos dias requer consciência aguda do processo de reinterpretar o passado como forma particular de construção, sujeita a variados desdobramentos, levando em conta que vidas podem ser entendidas como sistemas complexos. (PENA apud DAMASCENO, 2004, p.22).

A reinterpretação do passado passa pela compreensão do tempo e da memória, o que pressupõe esquecer a linearidade temporal dos acontecimentos. “No momento em que lembramos de algo, o que era passado torna-se narrativa e articula-se no presente, sendo portanto simultâneo a este presente” (PENA apud DERRIDA, 2004, p. 23).

Em resumo, nessa linha de pensamento, “memória só é memória no esquecimento ou no segredo”, porque ao ser acionada trata-se de discurso. Conseqüentemente, “memória não substitui o passado, apenas mostra que ele falta”. Então, engana-se o biógrafo que falseia preencher lacunas, uma vez que histórias de vidas são apenas o que “podemos saber sobre” ela e não sua totalidade.

A lacuna é onipresente. O passado não está pronto. Ele ainda está por fazer e articula-se no presente, ou melhor, na presença, onde elaboramos a memória e a transformamos em discurso. (...) Derrida articula o conceito de presença com o de ausência, valorizando a escrita, que, quando legível e iterável, produzirá uma marca para ser repetida em qualquer contexto, sobrevivendo ao sujeito e não precisando mais de sua presença. A escrita funda outra presença e garante a repetição. (PENA, 2004, p.24).

Contudo, o movimento da escrita não é estático na inscrição à referência do passado de alguém no tempo presente. Ao mesmo tempo em que a escrita arrasta o significado para a posteridade, sempre permitindo a reinterpretação do passado no presente, também permite o ser se inscrever de novo em outro momento porque nada está pronto, mas em produção. “Se a memória não resgata a exatidão, o momento já será outro no instante do resgate, que passa a ser a parte mais importante desse processo” (PENA, 2004, p.25).

François Hartog (2013) refuta a visão da memória histórica totalizadora, acabada, verdadeira, com o dever de preservar o passado intacto para não se perder no presente. Ao contrário, a biografia pode ser caracterizada como um devir memória, na possibilidade de tornar-se uma versão de memória narrativa a partir de uma volta ao passado, ainda que seja impossível de narrativizar uma continuidade do tempo, do passado ao presente. Mas, ao trazer essa relação de (re)encenações de fatos passados, apresenta nova perspectiva memorialista.

2.3 Testemunho

Segundo Eric Hobsbawn (1994), o século XX é marcado pela violência e repressão extremas, que se estendeu dos anos que vão da eclosão da Primeira Guerra Mundial ao colapso da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Palco de duas guerras mundiais, a Europa viveu a emergência e queda de regimes fascistas, como nazismo e o socialismo de modelo soviético. Ditaduras militares da América Latina resultaram em inúmeras vítimas, entre mortos e sobreviventes. Dentre esses e diante do horror da intolerância, das perseguições e dos extermínios, a memória se fortaleceu na tentativa de conscientizar futuras gerações sobre o período. Márcio Seligmann-Silva (2008) classifica a modalidade memorialística do testemunho como “uma busca de se ler na cultura as marcas das catástrofes do século XX” e que se desenvolveu nas últimas décadas por meio da narrativa testemunhal e em práticas imagéticas do testemunho (arte testemunhal).

No campo da historiografia, quem introduziu o conceito de testemunho em relação ao pensamento político moderno foi Jean Norton Cru no livro *Témoins*, de 1929, ao analisar a

Primeira Guerra Mundial e os discursos oficiais e belicistas. Na obra, ele propôs que a historiografia utilizasse os testemunhos dos soldados. Depois da Segunda Guerra Mundial (1942-1945), surgiram vários relatos de teor testemunhal preocupados em narrar a experiência de sobreviventes nos campos de concentração nazistas na Europa. Várias dessas obras foram escritas por vítimas que permaneceram em seus países após o fim dos regimes fascistas e outros partiram para terras distantes, mas que, narraram histórias, quase sempre, com a intenção de não deixar o passado morrer.

Com a tese “Sobre o conceito da história”, Walter Benjamin (1974) defendeu o uso do discurso testemunhal na historiografia, seguindo a concepção de que “nunca existiu um documento da cultura que não fosse ao mesmo tempo um [documento] da barbárie”, como já foi explicado nesta dissertação. O autor define o termo memória da repressão como aquela associada à violência, à catástrofe, ao trauma, localizada na transição entre literatura, cultura e história. O conceito aponta para se investigar os limites e as possibilidades das obras literárias, procurar demonstrar memórias alternativas e transmitir experiências de vida em um ambiente de violência do terrorismo de Estado.

A cultura da memória dos sobreviventes se expandiu na América Latina instituída por meio de narrativas subjetivas e testemunhais no contexto de resistência às ditaduras militares, transformando o testemunho em um “ícone da Verdade ou no recurso mais importante para a reconstituição do passado.” (SARLO, 2007, p.19).

Beatriz Sarlo (2007) justifica a relevância dos testemunhos de vítimas de ditaduras nos anos 1960 e 1970 em decorrência do “passado recordado está perto demais e, por isso, ainda desempenha funções políticas fortes no presente” e porque “os que lembram não estão afastados da luta política contemporânea”. Desta forma, “esse caráter, o de vítimas, interpela uma responsabilidade moral coletiva que não prescreve”. No entanto, a autora adverte que abordar qualquer ponto de vista sobre o passado, trata-se de uma manipulação da memória, por parte de quem se entrega ao relato biográfico, uma vez que ninguém é inocente ou imparcial.

Para além da narrativa oral ou escrita, no ensaio “Quando as imagens tocam o real”, o filósofo Georges Didi-Huberman (2012) analisa que nem a imagem não revela a verdade do tempo em que foi produzida. Por mais que sua linguagem seja predominantemente referencial, como pode ser a imagem fotografia ou filmagem. A imagem, portanto, é considerada “uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar”, como também de outros tempos que se faz presente. Ele parte da hipótese de que a “imagem arde em seu contato com o real”. E esse ardor da imagem surge da ausência.

O arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu. É ao descobrir a memória do fogo em cada folha que não ardeu, onde temos a experiência — tão bem descrita por Walter Benjamin, cujo texto mais querido, o que estava escrevendo quando se suicidou, sem dúvida foi queimado por alguns fascistas — de uma barbárie documentada em cada documento da cultura. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 211).

O autor alerta para o fato dos documentos permitirem a interpretação histórica apenas de vestígios do passado, ou seja, não permitem a reconstituição integral do passado – do que está morto - por meio de arquivos documentais, à medida que é da própria natureza dos arquivos apresentar lacunas. Ou ainda que lacunas resultam de censuras deliberadas ou inconscientes, de destruições, de agressões, de autos de fé.

Didi-Huberman afirma ser inseparável imagem e palavra quando são consideradas documentos de uma memória, que registram temores e realizações dos indivíduos, sempre sob ameaça do apagamento. Para ele, a partir de um ponto de vista antropológico, não se opõe “as imagens e as palavras, os livros de imagens e os livros a seco. Todos juntos formam, para cada um, um tesouro ou uma tumba da memória [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.210).

Acerca da manipulação do poder sobre a memória futura, Jacques Le Goff argumenta que “nenhum documento é inocente” e, por isso, “deve ser analisado”. “Os documentos só passam a ser fontes históricas depois de estarem sujeitos a tratamentos destinados a transformar a sua função de mentir em confissão de verdade” (LE GOFF, 1996, p. 91).

Eneida Maria Souza (2010) ressalta que a narrativa do holocausto é pautada pela “obediência às normas de fidelidade aos acontecimentos vividos, embora tal exigência se revelasse equivocada”³³. Um dos maiores expoentes da narrativa do holocausto é o pensador Primo Levi, que já evidencia as lacunas presentes no testemunho, visto que as pessoas que mais teriam autoridade para narrar sobre o fato integralmente não puderam expressar sua experiência: seja porque morreram nas câmaras de gás seja porque foram os muçulmanos³⁴, ou seja, todas as pessoas que não testemunharam por estar fisicamente morto ou em outro tipo de morte.

Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo;

³³ SOUZA, 2010, p. 56.

³⁴Resumidamente, muçulmanos denominam os prisioneiros dos campos de concentração nazista que devido ao estágio grave de doenças, como desnutrição e diarreia, apenas se contorciam doentes. Já não tinham consciência da situação em que viviam e nem tentavam sobreviver.

mas são eles, os ‘muçulmanos’, os que submergiram – são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado geral. Eles são a regra, nós, a exceção. Sob um outro céu, mas sobreviventes de uma escravidão análoga e diferente. (LEVI, 1990, p.47).

Sobrevivente do holocausto nazista, Primo Levi (1988) escreveu no prefácio da obra *É isto um homem*³⁵ sobre a necessidade de testemunhar como condição de sobrevivência e de diálogo: “A necessidade de contar "aos outros", de tornar "os outros" participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares” (LEVI, 1988, p.8).

Neste trecho, Levi aponta para a atividade elementar do testemunho, do qual desencadeia a necessidade absoluta do ser humano de expor fatos passados por pessoas que vivenciaram o campo de concentração ou de outra situação radical de violência. Para eles, narrar a história torna-se uma obsessão dos sobreviventes ao voltar para casa. O autor também revela o desafio de quem sobreviveu estabelecer ligação com “os outros” (expressão colocada entre aspas por ele), na busca pela atenção e escuta de outra pessoa.

Falar em memórias da repressão e sua relação com a literatura retoma o conceito de testemunho de Márcio Seligmann- Silva.

O conceito de testemunho concentra em si uma série de questões que sempre polarizaram a reflexão sobre a literatura: antes de qualquer coisa, ele põe em questão as fronteiras entre o literário, o fictício e o descritivo. E mais: o testemunho aposta uma ética da escritura. Partindo-se do pressuposto, hoje em dia banal, que não existe grau zero da escritura, ou seja, a literatura está ali onde o sujeito se manifesta na narrativa, não podemos deixar de reconhecer que, por outro lado, o histórico que está na base do testemunho exige uma visão referencial, que não reduz o real à sua ficção literária. Ou seja, o testemunho impõe uma crítica da postura que reduz o mundo ao verbo, assim como solicita uma reflexão sobre os limites e modos de representação. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.85).

Estudioso do tema, Márcio Seligmann-Silva (2008) afirma que “a narrativa seria a picareta que poderia ajudar a derrubar este muro” que separa o sobrevivente de quem não viveu a barbárie. E permite ao sobrevivente se religar ao mundo porque “narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentimento primário de desejo de renascer”. Uma espécie de paciente, que retoma a cena testemunhal, diante de seu analista para se tratar um trauma, conforme a noção psicanalítica de trauma definida por Freud. “Mais especificamente, o

³⁵ O próprio título do livro “É isto um homem?” se refere ao muçulmano, a “testemunha integral”, de cuja doença impossibilidade distinguir entre o homem e o não-homem.

trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69).

Após “catástrofes históricas”, como genocídios e perseguições violentas em massa de determinadas parcelas da população, a memória do trauma busca compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade (o que Halbwachs chama de memória coletiva).

Os relatos são caracterizados como ato de denúncia dos absurdos vividos pelos sobreviventes; porque servem de legado para as gerações futuras; à medida que é uma dívida de memória para com os que morreram; também são meios encontrados pelas vítimas para se livrar, mesmo que parcialmente, dos traumas vividos. Os eventos narrados são apresentados como eventos negativos, na intenção de prevenir, de alguma maneira, a repetição desse tipo de horror.

Conforme o psicanalista Dori Laub (1995), o testemunho trata-se do ato de narrar o inenarrável em decorrência da “impossibilidade de narração” do passado. Estudioso do assunto e vítima do nazismo, ele descreveu o Shoah como “um evento sem testemunha” devido à dificuldade do indivíduo de falar ou escrever a respeito do que viveu – assim como acontece com qualquer outro evento traumático. É que o grau de violência impede o sobrevivente de se afastar da barbárie a ponto de testemunhar de forma lúcida e íntegra sobre o trauma. (LAUB, 1995, p.65).

Na mesma linha de compreensão, Primo Levi concorda sobre a impossibilidade de testemunho, uma vez que quem restou de testemunho foi o indivíduo que se manteve, de certa forma, distante do fato. Por isso, o sobrevivente do Holocausto recupera uma visão mais branda do fenômeno traumático porque sobreviveu por prevaricação, sorte ou habilidade. Já “as verdadeiras testemunhas” seriam aqueles que viveram todo o horror da barbárie e do extermínio até o fim, destruindo totalmente a capacidade do relato integral por haver morrido. Mudez parecida ao que Walter Benjamin chamou de “experiência do choque”, da impossibilidade de falar após as trincheiras. (BENJAMIN, 1994, p. 115).

Ou ainda o muçulmano que, dado seu elevado grau de desnutrição e todo tipo de doenças, tornava-se indiferente a tudo que acontecia ao seu redor, como endossa Agamben (2015). Incapaz de manter relação com o seu ambiente, o estudioso descreve os estágios dos sintomas das doenças que acometiam alguns torturados em campos de concentração nazista, que lhe colocavam em uma situação de fantasias delirantes “invisíveis aos outros presos” – que temiam pela própria vida - e inúteis aos SS no campo de concentração nazista. Por tremer de frio e se mover em câmara lenta, sem dobrar os joelhos, quem estava morrendo de

destruição em Auschwitz passou a ser definido de muçulmano, ao serem relacionados à imagem de árabes em oração.

A história – ou melhor, a não-história – de todos os “muçulmanos” que vão para o gás é sempre a mesma: simplesmente, acompanham a descida até o fim, como os acroios que vão até o mar. Uma vez dentro do campo, ou por causa de sua intrínseca incapacidade, ou por azar, ou por um banal acidente qualquer, eles foram esmagados antes de conseguir adaptar-se; ficaram para trás, nem começaram a aprender o alemão e a perceber alguma coisa no emaranhado infernal de leis e proibições, a não ser quando seu corpo já desmoronara e nada mais poderia salvá-los da seleção ou da morte por esgotamento. (AGAMBEN, 2015, p. 51).

As narrativas testemunhais, nas quais Agamben retoma, explicam o muçulmano como a multidão anônima, sempre igual e renovada, de “não-homens que marcham e se esforçam em silêncio” e o estado deplorável e mutilado, já lhe impossibilitou “realmente sofrer” a ponto da testemunha não saber se pode “chamá-los vivos” dado a ausência e perda de qualquer consciência devido as transformações causadas pela situação extrema em que viviam. Ainda que a origem do termo *Musuelmann* seja divergente, ele se espalhou de Auschwitz para outros *Lagers* e assumiu também sinônimos. De toda forma, remete ao significado do termo árabe *muslim*, que quer dizer “quem se submete incondicionalmente à vontade de Deus”.

Nos testemunhos pós-Holocausto, a figura dos muçulmanos eram recorrentemente lembradas pelos sobreviventes. No limite-extremo da seleção dos destinados à câmara de gás, uma das principais preocupações dos presos era esconder suas doenças e prostações, ou seja, “ocultar incessantemente o muçulmano que ele sentia aflorar em si mesmo por todos os lados”³⁶. E, portanto, em Auschwitz, o muçulmano era invisibilizado por medo dos demais se assemelharem a eles, pelo motivo de que “todos se reconhecem no seu rosto apagado”.

Ex-prisioneiro do campo de concentração, Levi passa a testemunhar ao sentir que a desumanização havia se consumado. É quem se propõe conscientemente a testemunhar em nome dos muçulmanos, dos mais debilitados e dos que morreram. De todos os testemunhos sobressai a perda da dignidade humana. Ele expõe a parcialidade do testemunho, que, para Levi, é limitado e se perde no tempo. E aponta o paradoxo na condição da testemunha: a impossibilidade de expressar por palavras uma situação limite e as dificuldades da memória: “Hoje – neste hoje verdadeiro, enquanto estou sentado frente a uma mesa, escrevendo – hoje eu mesmo não estou certo de que esses fatos tenham realmente acontecido” (LEVI, 1988, p. 105).

³⁶ AGAMBEN, 2015, p.59.

Márcio Seligmann-Silva (1999) explica que é próprio da literatura de testemunho articular a necessidade do sobrevivente narrar a experiência vivida e a dificuldade de narrar fatos inenarráveis, assim como seu caráter inimaginável e inverossimilhança com os fatos, redimensionando a “literalidade” e a “ficção” da narrativa. O testemunho desloca o “real” para a área de sombra, em que se testemunha a excepcionalidade e um evento traumático. Na releitura de Georges Perec – autor de “W ou a memória da infância”, o estudioso frisa que o “indizível não está escondido na escrita, é aquilo que muitos antes a desencadeou”. A impossibilidade está no vazio da consciência. A linguagem e escrita nasce de um vazio – a cultura, do sufocamento da natureza; o simbólico, de uma reescrita dolorosa do real (que é vivido como um trauma).

O sentimento dos sobreviventes do Holocausto de que a experiência não pode ser contada foi generalizado nas suas primeiras escritas e releituras do pós-guerra, que eram caracterizadas por serem extremamente realistas e, portanto, suas imagens “reais demais” para serem verdadeiras e credíveis ao público. Daí, o estudioso resgata Aristóteles na obra *Poética*, de 1.460, para explicar a passagem estética pela qual passou a literatura de testemunho do Shoah: “Deve-se preferir o que é impossível, mas verossímil, ao que é possível, mas não persuasivo”. E, do Boileau, em *Arte Poética*, do século XVII: “O espírito não se emociona com o que ele não acredita”. Portanto, a saída para os relatos via registro do pós-holocausto se fez, num segundo momento, pela busca do que seria a voz correta, incorporando elementos antes presentes apenas na “ficção”. “A leitura estética do passado é necessária, pois essa leitura se opõe à musealização do ocorrido: ela está vinculada a uma modalidade da memória que quer manter o passado ativo no presente” (SELLIGMANN-SILVA, 1999, p. 47).

A narração de eventos traumáticos é, por si, uma forma de narrar não tanto o fato violento, mas dar voz à resistência e criar pontes de compreensão dele, uma vez que a experiência traumática não pode ser totalmente assimilada no momento em que é vivida. A exemplo do conceito de trauma Freud, na obra *Para além do princípio do prazer*, o traumatizado vive a repetição constante, alucinatória, do trauma. Seligmann recorda a leitura de Walter Benjamin do texto de Freud, no ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire*, em que retrata o choque como parte da vida moderna, de cuja experiência se dá por meio de várias “interrupções” que constituem o cotidiano. Para o ensaísta, o dilema das testemunhas de Auschwitz rompe a concepção pós-moderna de que “tudo é literatura|ficção” na relação entre a linguagem e o real. “Ao pensarmos Auschwitz fica claro que mais do que nunca a questão não está na existência ou não da realidade, mas na nossa capacidade de percebê-la e de simbolizá-la” (SELIGMANN, 1999, p.43).

Tanto é que, independente até da materialidade física das mortes e das torturas nos campos de concentração, Auschwitz é uma das maiores tentativas de memoricídio da história, por parte dos integrantes do Terceiro Reich e, que, por algum tempo, causou incredulidade do público quanto aos primeiros testemunhos das atrocidades cometidas.

Seligmann cita Lacan ao descrever a constituição do simbólico que se dá antes da constituição do “real, na medida em que este constitui o âmbito do que fica fora da simbolização”. Nas palavras do autor:

O real resiste ao simbólico, contorna-o, ele é negado por este – mas também reafirmado *ex negativo*. O real se manifesta na negação: daí a resistência à transposição (tradução) do inimaginável para o registro das palavras; daí também a perversidade do negacionismo que como que “coloca o dedo na ferida” do drama da irrepresentatividade vivido pelo sobrevivente. Este vive a culpa devido à cisão entre a imagem (da cena traumática) e a sua ação, entre a percepção e o conhecimento, à disjunção entre significante e significado. (SELIGMANN-SILVA, 1999, p.43).

Na obra *Os afogados e os sobreviventes*, Primo Levi conta testemunhos dos integrantes do SS no campo de concentração, na tentativa de apagar os fatos ocorridos em Auschwitz de forma com que pode ser “relida como a guerra contra a memória, falsificação orwelliana da memória, falsificação da realidade, negação da realidade”.

Segundo Seligmann-Silva, escrita e a narração são meio de manter a memória, que parte da resistência daqueles que viveram tragédias. E, assim como a linguagem, a memória inclui estilo, falhas e silêncios. Por sua vez, o texto de testemunho cultua os mortos. O autor explica o culto à arte da memória ou da mnemotécnica (*ars memoriae*) – técnica de estímulo à memória originado na Grécia antiga, derivada do termo *mnéme*, que quer dizer memória, e *techne*, significado de técnica. O fundador dessa arte, o poeta Simônides de Ceos, de aproximadamente 556 a 468 antes de Cristo, segundo anedotas, foi salvo de um desabamento em que os parentes das vítimas não reconheceram os seus familiares mortos e desfigurados entre as ruínas. Coube ao único sobrevivente, o Simônides, recordar dos participantes do banquete a partir da recordação do local ocupado por cada um deles. Com o uso da mnemotécnica, ele desenvolveu um procedimento topográfico do qual conectava pessoas a um *locus (topos)* a partir da descrição e criação de uma paisagem mnemônica. Portanto, memória por imagens pressupõe conectar ideias a serem lembradas a imagens e a locais. “Aquele que se recorda deve poder percorrer essas paisagens mnemônicas descortinando as ideias por detrás das imagens” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p.46).

A anedota da antiguidade também evidencia como a narração concilia memória e esquecimento. O autor explica a derivação da etimologia latina de “esquecer” a cadere (cair). De acordo com ele, o “desmoronamento apaga a vida, as construções, mas também está na origem das ruínas – e das cicatrizes”. Daí estabelece a relação de similaridade entre a arte da memória e da testemunha serem uma arte da leitura de cicatrizes.

Márcio Seligmann-Silva (1999) cita Jacques Derrida na argumentação de que o relato testemunhal é associado à revelação e ao segredo, porque testemunhar acontece em privado, tem caráter íntimo e pessoal. A experiência é compartilhada com um confidente, que decide se pronunciar ou se silenciar a respeito do fato. Nas palavras de Derrida, “o comprometimento em guardar um segredo é um testemunho”. Portanto, vítima e testemunha se relacionam numa rede de cumplicidade similar a existente entre quem revela um segredo e seu confidente. Como o autor afirma, o testemunho se caracteriza pela responsabilidade ou comprometimento da testemunha de revelar (atestar) o que viu enquanto a do confidente de se calar sobre o que ouviu (ocultar).

Os argumentos de Derrida e Didi-Huberman a respeito da ocultação são diferentes. Ao resgatar Didi-Huberman no que diz sobre a memória da desapareção contida nos documentos que foram destruídos e nos que restaram, o autor retoma o conceito de arquivo compreendido na perspectiva de Michel Foucault. Na visão foucaultiana, arquivo não é nem conjunto de documentos que uma cultura acolhe como memória e testemunho do seu passado, tampouco a instituição responsável por conservá-los. Mas o termo arquivo é, antes de mais nada, “a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares”. Por isso, exibe um determinado sentido, cada arquivo é organizado em respeito a especificidade de cada tema e de um acontecimento, que se relaciona com outros em relações múltiplas e não permite que as coisas ditas (enunciados) “não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos”.

Na obra *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*, o filósofo Giorgio Agamben (2015) relega o testemunho ao plano da linguagem. O autor sintetiza a noção de testemunho de Didi-Huberman e Derrida, retoma Levi e desliza pela arqueologia de Foucault. Articula a definição de arquivo, como o sistema das relações entre o “dito” e o “não-dito”, entre o que pode se pode dizer e aquilo que de fato se diz. E o testemunho, que designa o “sistema das relações entre o dentro e o fora da *langue*, entre o dizível e o não-dizível em toda a língua” (AGAMBEN, 2015, p.146). Nesta concepção, o testemunho é caracterizado pelo dizer dos sobreviventes (quem tem potência de dizer) e carrega as impossibilidades de fala. Como melhor esclarece Agamben:

[...] o testemunho é a relação entre uma possibilidade de dizer e o fato de ter lugar, ele só pode acontecer por meio da relação com uma impossibilidade de dizer, ou seja, unicamente como contingência, como um poder não-ser. Tal contingência, tal acontecer da língua em um sujeito, é outra coisa que o seu efetivo proferir ou não proferir um discurso em ato, o seu falar ou silenciar, o produzir-se ou não produzir-se de um enunciado. No sujeito, ela tem a ver com o ser ter ou não ter língua. (AGAMBEN, 2015, p.146).

E mais:

O testemunho é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer [do morto] e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar [do sobrevivente]. Os dois movimentos não podem nem identificar-se em um sujeito ou em uma consciência, nem sequer separar-se em duas substâncias incomunicáveis. Esta indivisível intimidade é o testemunho. (AGAMBEN, 2015, p.147).

Para explicar a noção de arquivo, Giorgio Agamben retoma o termo enunciado, do qual o autor define em função da existência da linguagem (pelo puro fato de ter lugar) e o sujeito “fica dissolvido de qualquer implicação substancial”.

O (sujeito) é um lugar determinado e vazio que pode ser efetivamente ocupado por diferentes indivíduos... Se uma proposição, uma frase, um conjunto de signos podem ser chamados de “enunciados”, não é porque houve, de fato, um dia, alguém que os tenha proferido ou tenha deixado em algum lugar sua marca provisória; mas sim porque, com eles, pode ser estabelecida a posição do sujeito. Descrever uma formulação como enunciado não consiste em analisar as relações entre o autor e o que é dito (ou se quis dizer, ou se disse sem querer), mas em determinar qual a posição que pode e deve ocupar um indivíduo para ser o seu sujeito. (AGAMBEN, 2015, p.142-143).

Neste limite que o testemunho dos sobreviventes se afirma como o relato possível e baseado na realidade das barbáries, por sua vivência nos períodos do Shoah, ditaduras militares e regimes totalitários. Os testemunhos dos sobreviventes em livros e diversos documentos prova a possibilidade de se falar do horror coletivo vivido pelo ser humano. Apenas os sobreviventes podem tentar recompor os acontecimentos que viram, testemunhas únicas dos períodos de terror.

Do capítulo 45, “É esse filho da mão mesmo” da obra *Em nome dos pais*, ilustro com a potência do testemunho do sobrevivente Guilherme Lara Leite, médico e companheiro dos pais, ao autor Matheus Leitão, feito pessoalmente. A transcrição de parte do diálogo é assim:

- E como você foi recebido lá? - Foi terrível. Me colocaram capuz, falando que iam me jogar do helicóptero, e foram apertando um cordão de náilon [no pescoço]. E o que eu tinha feito? Fazia pichações nos muros da

faculdade com “Abaixo a ditadura”. Fui recebido com muita ameaça, uma coisa terrível. (...) - Que tipo de ameaça ele fez pra você? Essa de que iam me matar, jogar do helicóptero. (...) - E você foi levado para o partido como? - Na época de faculdade. O Marcelo era o presidente [do diretório], eu era do Departamento Cultural. Anos depois, meu neto, que hoje tem dezenove anos, ficou sabendo que eu tinha sido preso e perguntou assim, numa mesa em que a gente estava almoçando: “Você já foi preso? O senhor é bandido?” Nesse instante, Guilherme começou a chorar e a fala travou. O silêncio tomou conta da sala. Após certo tempo continuou: - Fico até emocionado. Falei pra ele que tinha sido preso e que não era nenhum bandido, que tinha lutado pela liberdade do Brasil, eu e vários colegas, a avó dele, a Magdalena. E o que tinha feito para isso, escrever “Abaixo a ditadura”, trazer alguns filmes e shows para Vitória. (LEITÃO, 2017, p.293).

O testemunho do sobrevivente na modalidade entrevista é uma narrativa com esforço referencial, que, por si, ainda que apreendida pela linguagem (o que inclui todas suas características estudadas nesta dissertação), acaba por se sobressair na transcrição direta, como foi a estratégia narrativa usada por Matheus Leitão. É uma forma dele tentar aproximar ainda mais o testemunho do seu lastro ao real factual. Desta forma, não se revela em sua ficção intrínseca ao uso da linguagem, diante da impossibilidade do tempo e da alteridade. O autor interfere na história com suas perguntas, para ativar a livre memória não linear e lacunar e posição do sobrevivente. Sobressai o desejo de reparação, a atuação do desconhecido inconsciente, o esquecimento traumático, a memória complexa que vai se formando. No momento do silêncio, tenta recriar na narração o que acontecia.

- O que você acha de tentar contar essa história, localizar as pessoas, o próprio capitão... - Foi uma fase tão terrível que a gente até apaga um pouco, mas, falando, estou me recordando. Eu não me lembrava de ser chamado de bandido, de ser torturado. Inconscientemente, a gente procurou apagar isso. E quando vem à tona é muita emoção. Acho fundamental [contar essa história], inclusive porque pessoas completamente desinformadas falam em retorno dos militares e da ditadura. Elas não têm ideia do que é viver num regime militar ditatorial como nós vivemos. Você escrever “Abaixo a ditadura”, “Viva a liberdade” era crime grave para ser preso, torturado. Não tinha diálogo. Eram jovens que lutavam pela liberdade. E hoje eu vejo gente que é até bem informada, médicos, querendo a volta dos militares. Um absurdo. - É difícil? - Aterrorizador. (LEITÃO, 2017, p.294).

3 MATHEUS LEITÃO: a escrita em nome dos pais, do filho e dos outros

Segundo filho da jornalista e ex-presca política Míriam Leitão, o também jornalista Matheus Leitão é autor do livro e do documentário do canal HBO “Em Nome dos Pais”, obra estudada nesta dissertação. Especializado em jornalismo investigativo, Matheus Leitão mantém coluna na revista “Veja” e passou pelas redações de “Correio Braziliense”, revista “Época”, portal iG e jornal “Folha de S.Paulo”, onde trabalhou nas áreas de política, meio ambiente, direitos humanos e investigação. Dedicou-se a reportagens sobre direitos humanos e ditadura. Recebeu o Prêmio Esso por duas vezes, o Troféu Barbosa Lima Sobrinho, o Prêmio de Excelência Jornalística da SIP (Sociedade Interamericana de Imprensa) - além de menção honrosa no Vladimir Herzog.

Com a obra *Em Nome dos Pais*, o jornalista estreia no híbrido campo da linguagem entre literatura e jornalismo, seja por estender reportagens em forma de romance via livro-reportagem, seja por seu recorte biográfico. Portanto, primeiramente, retomo o conceito de livro-reportagem e seus limites para explicar como a leitura da obra corrobora a perspectiva biográfica na qual é aqui analisada via linguagem literária.

A reportagem é o gênero jornalístico considerado mais complexo e de difícil desenvolvimento do que uma notícia. Por notícia entende-se informar o acontecido na forma de pirâmide invertida, dos fatos mais importantes para o de menor relevância, respondendo às perguntas “quê”, “quem”, “quando”, “onde”, “como” e “por que”. Nela, a informação não é narrada profundamente devido ao imediatismo da veiculação, pressionado pelos deadlines e furos de reportagem. Portanto, o espaço para reflexão é baixo. Já reportagem, por tratar fatos de forma mais ampla, demanda maior esforço profissional na averiguação dos fatos, de fontes, edições e construção discursiva sobre os acontecimentos que o rodeiam e a cadeia de informações encontradas a seu respeito. Segundo Edvaldo Pereira Lima, a modalidade da reportagem surgiu em 1920 na imprensa brasileira para atender a necessidade de ampliar a cobertura dos fatos e, conseqüentemente, a compreensão do leitor sobre acontecimentos. “É a ampliação de um relato simples, raso, para uma dimensão contextual” (LIMA, 1995, p.27).

A reportagem pode conter recursos de linguagem literários, de modo que enriqueça a descrição e a narração das matérias. Nas reportagens, dados exteriores devem ser reportados e costurados entre si. Por sua vez, o livro-reportagem apresenta reportagens com amplitude superior ao padrão do veiculado pelos veículos de comunicação, com a missão de “encontrar as camadas superpostas para explicar o tema central em enfoque” (LIMA, 1993, p. 27).

Entre as classificações de livro-reportagem, o tipo perfil apresenta a dimensão humana de personalidades públicas ou anônimas interessantes. Desta modalidade, o livro-reportagem biografia conta o passado, carreira e trajetória de vida do biografado, reduzindo o destaque de sua vida presente caso esteja vivo. Os livros ampliam o ofício do jornalista de cumprir a função social da profissão, ao despertar a memória do leitor e trazer sua bagagem de conhecimento para o conteúdo descrito na obra, construindo novo sentido a ela. Além de permitir tratamento textual e estético mais literário, interpretativo e atemporal. A maior autonomia do livro-reportagem, de caráter autoral, possibilita ao jornalista registrar a pluralidade de opiniões, de construção de sentido, aprofundar numa narrativa de fôlego construtora de histórias e identidades. Ao contrário das restrições do jornalismo diário e da concentração de poder das empresas de comunicação, que lida com clichês e vícios do jornalismo convencional, como a superficialidade e o sensacionalismo.

Portanto, as “biografias jornalísticas”, que são biografias escritas por jornalistas seguindo princípios da profissão, enquadram-se nas modalidades do livro-reportagem e, sendo assim, estão inseridas no Jornalismo Literário. Neste gênero, os recursos do jornalismo são potencializados, o jornalista rompe com as amarras da redação e exercita sua veia literária, entre outros pontos. É o que faz com que a obra *Em nome dos pais* seja uma obra biográfica, híbrida como tal e com todas as características aqui apontadas pelo jogo entre o real factual e ficcional, inserido no tão dilatado espaço biográfico de Leonor Arfuch. Ao mesmo tempo, a obra segue a concepção de Felipe Pena (2004), de que o ser humano apresenta múltiplas identidades e, portanto, a biografia deve reunir “fragmentos a serem dotados de sentidos e que elaborarão uma imagem abrangente sobre quem foi aquele sujeito” (PENA, 2004 p.84).

A própria Arfuch frisa que o espaço biográfico difundiu cada vez mais seus limites e, uma das tendências, ao contrário da biografia que tenta contar toda a história de vida de uma pessoa, é fragmentar a vida do biografado em determinado período ou evento. Pena, por exemplo, rompe com a tentação de compilar os acontecimentos da vida numa ordem lógica e cronológica, a partir de uma infinidade de dados e entrevistas. Ele propõe a teoria da biografia sem fim, ou seja, dividir a vida do biografado fora da ordem cronológica e lógica, mas, organizada em capítulos nominais que refletem, por exemplo, as múltiplas identidades do personagem.

Isto é o que explica um livro dedicado a biografia conjunta dos jornalistas Miriam Leitão e Marcelo Amorim Neto durante a ditadura militar pelo olhar do seu filho. Contudo, não para por aí. Matheus Leitão, ao escolher narrar em primeira pessoa o passo a passo de sua investigação jornalística, transpõe os critérios de isenção e imparcialidade jornalística da qual

a profissão se retroalimenta. Ele rompe, parcialmente, o fingimento dos jornalistas de não aparentar suas dores e narrar integralmente a realidade. Parcialmente, porque ainda assim, tenta desvendar a realidade pelo resgate memorialístico via linguagem - como é a única forma possível - de “como se deu” o regime militar inscrito a partir de 1972, no Espírito Santo, quando os pais militavam no PCdoB.

Seguindo as palavras de Eneida Maria de Souza, ao falar do outro, trazer à tona a sua memória, é também “distinta maneira de narrar a si próprio”. Portanto, Matheus Leitão se autobiografa também na obra *Em nome dos pais*, afirma sua alteridade, marcada para si e para o outro, ao contar sua motivação de escrita. E, ao lembrar Paul de Man, se insere na obra como personagem contido no enunciado do Eu, já que expressamos apenas algumas de nossas máscaras. Ou, como diz Felipe Pena, inscreve uma de suas identidades. O autor é o jornalista, o filho de ex-presos políticos, a criança e o adolescente impactado pela marca deixada pela ditadura no seu ceio familiar, o brasileiro comum nascido pouco antes da abertura democrática e ser humano indignado pela reescrita da história pelos militares que ainda ensinam aos jovens militares “uma versão daqueles anos distante da verdade”.

Ao reconstituir a história dos meus pais, cresceu diante de mim o olhar perdido e aflito de um grupo de jovens prisioneiros na armadilha de um tempo de radicalização política no país. É uma viagem pessoal e familiar, mas, também, a de um cidadão brasileiro que nasceu quando a ditadura perdia força e se preparava para extinguir o AI-5, o golpe dentro do golpe, aceitando a Anistia feita sob o comando e o interesse dos militares. (LEITÃO, 2017, p. 14).

Ou quando diz: “Quero ressaltar, mais uma vez, que a perspectiva da minha lente é a de uma geração pós-ditadura mirando aquela que a viveu” (LEITÃO, 2017, p. 14). Matheus sabe (em algum grau) e não nega a complexidade de recompor fatos, de tratar a memória mesmo que ela em parte se deu dentro de sua casa, ainda que a busque profissionalmente. Ele trata de uma versão, uma lente, ao contrário da perspectiva dicotômica da existência de uma realidade estável, coerente e totalizadora. Reforço: não significa que Matheus Leitão crie fatos, invente ou manipule documentos, minta a exemplo do mundo paralelo que surge das *fake news* tão comuns na pós-verdade. Mas trata-se do emaranhado em que se inscreve a ficção e o factual na escrita do Eu. Volto a Luiz Costa Lima, que adverte sobre o erro de compreendermos ficção como mentira ou fraude. Ficcionizamos diariamente pela impossibilidade do ser humano compreender o todo em sua dimensão psíquica e a longa

cadeia factual. Ficcionizamos ao apreendermos a vida somente pelo uso da linguagem. Tanto é que Matheus Leitão se ampara, inúmeras vezes, nos arquivos do regime militar.

A obra biográfica *Em Nome dos Pais* tanto fala sobre Matheus Leitão que ele ainda escreve:

Apesar de ser um nascido quando tudo isso se passou, o reencontro com o passado ocorreu num presente em que tenho filhos, as quais quero contar a história da geração dos seus avós. Escrevo para que meus filhos não se esqueçam da luta dos meus pais. Tento ser esse elo no tempo para que ela nunca se perca. (LEITÃO, 2017, p. 15).

No livro, o autor romanceia e expõe as dores do próprio processo de biografar, por meio de uma escrita fragmentada, tanto objetiva quanto sensorial. E aproxima do que Silviano Santiago (2004) declarou no artigo “Biografia autobiografia”:

Não sou um biógrafo no sentido dicionarizado do termo: narrador dos fatos particulares das várias fases da vida de uma pessoa. Sou antes um biógrafo que deixa o próprio *eu* intrometer-se, embaralhar-se à narrativa da vida do biografado de tal modo que ao final se tem uma massa espessa e compacta que escapa às classificações tradicionais de gênero tanto da biografia quanto da autobiografia. (SANTIAGO, 2014).

3.1 Por entre arquivos

As provas documentais começam a serem expostas ainda na capa do livro, tanto por seu apelo de revisão histórica e, assim, simulação do arquivo como memória histórica, concreta, quanto pelo apelo mercadológico. Na capa dianteira, o retrato em preto e branco de prisão da Míriam Leitão, de frente, ocupa posição central e alta, onde os olhos veem a imagem primeiro. Ao lado, seu companheiro e pai dos filhos, o também jornalista Marcelo Amorim Neto, está ao lado da jornalista premiada e figura pública, conhecida pelos brasileiros - ainda que o livro biografasse mais o Marcelo do que a própria Míriam, por ele ter tido uma participação muito mais efetiva na resistência ao autoritarismo de estado (como o que se supõe na obra). Na capa frontal, Marcelo aparece de perfil.

A própria capa reproduz a ficha de qualificação policial feita na delegacia, tão específica por sua fonte de datilografia e tipo de dados contidos, com informações pessoais e impressões digitais da Míriam Leitão. O nome da obra, construída em um jogo de linguagem referente à secular oração cristã “Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo, amém”, sintetiza para o que o livro veio: tem origem na angústia do filho frente à violência do

autoritarismo contra seus pais, no seu esforço de filho, num êxtase até religioso, em rever o passado dos pais e do país já que o Estado brasileiro não penalizou os crimes da ditadura militar, mas perdoou os militares que se protegeram nisso para evitar processos contra eles mesmos e suas prisões.

Queria entender a violência do autoritarismo para “chegar a uma conciliação com a realidade”, como ensina a filósofa alemã Hanna Arendt no ensaio “Compreensão e política”. Compreender, diz, não significa, necessariamente, desculparmos qualquer ato, “mas nos reconciliarmos com o mundo em que essas coisas foram possíveis. (LEITÃO, 2017, p.14).

Não por outro motivo, a fonte do título do livro é vazada, na cor vermelha e em caixa alta. O vermelho e o tamanho da fonte induzem à tomada de decisão, ação e, em alerta, sinaliza a emergência da causa. O vermelho também simboliza a paixão que, nesta obra, retrata o sentimento do filho pelos pais, ao mesmo tempo em que retoma o sonho juvenil, por vezes apaixonado, dos militantes pela causa de um mundo mais igual, contra o poder opressor e a desigualdade social causada pela exploração do capital - segundo a concepção marxista-leninista de cujo movimento comunista é estruturado, no oposto binário avesso ao “capitalismo” como alternativas excludentes. O Comunismo é identificado pelo vermelho da bandeira característico dos movimentos esquerdistas, referentes à revolução do qual o povo lutaria para tomar o poder do seu opressor e implantar uma supostamente sociedade igualitária. Ao mesmo tempo em que simboliza o sangue dos trabalhadores, camponeses e demais oprimidos - mortos e feridos - pela violência do Estado e dos empresários.

O título de letras vermelhas, vazados para a parte inferior das fotografias de prisão dos dois jornalistas, demonstram que seus pais sangravam nos porões da ditadura enquanto torturados pelos militares, em iminente risco de serem assassinados pelo aparelho coercitivo estatal. Já na capa traseira, o foco da imagem está no rosto do militante Marcelo Amorim Neto, enquanto, ao lado, Míriam aparece de perfil. O jogo de imagens das fotografias, conectadas na frente e no verso da capa, indica que o livro dirá a verdade por trás do passado militante e da prisão deles durante a ditadura militar brasileira. E se assemelha à ficha policial.

Além das fotografias de registro das prisões de seus pais, a obra é composta de fotos de máquinas de escrever e mimeógrafos do PC do B, apreendidos na residência - “aparelho”, de Foedes dos Santos (o “Zé”, o delator de seus pais). Quanto mais o livro avança, Matheus publica, aparentemente na íntegra, o percurso da investigação e todas as tentativas de entrevista com militares, familiares, delator e militantes. Reproduz as declarações como se dão no seu momento imediato, por mais desconexas e lacunares que fossem.

No final do livro, separado por uma página na cor preta, em sinal de luto, seguem fotos de prisão de vários outros militantes contra a ditadura militar. Contudo, ainda que catalogados, as fotografias por mais referenciais que sejam enfrentam a descontinuidade de que dispõe o tempo e se reafirmam enquanto obra que tenta transpor lacunas, marcada pela ficção e pelo factual real. A tentativa esforçada de Matheus Leitão no livro, com sua escrita de si e dos outros, fundidas por fotografias, se assemelha ao que a estudiosa Roberta Veiga (2015) esclarece sobre o uso da imagem fotográfica e documental em documentários na tentativa de recompor a memória do passado:

Dupla angústia, aquela própria à escrita de si que ao debruçar-se sobre o passado encontra o esquecimento e a do cineasta cujo esquecimento não pode ser sanado pela imagem preservada do passado. Dupla impossibilidade do gênero autobiográfico³⁷ e sua lógica ilusória: a primeira, a pretensão dos textos confessionais de uma permanência narrativa daquilo que *já não é*; e a segunda, própria ao cinema do eu, depositar no registro, no arquivo-imagem, a possibilidade de preservação da memória em sua continuidade. Mas é justamente nessa impossibilidade da memória que reside a grande potência das formas de escritas de si. É no caminho de busca pelo que *já foi* que se edifica o que *ainda não é*, ou seja, ao voltar-se para o passado e encontrar lacunas e vazio, é no presente que o sujeito constrói um *vir a ser*, alguma coisa que se coloca entre o passado e o esquecimento dele: a obra, ela mesma, como memória. (VEIGA, 2015, p.87-88).

Em nome dos pais também é composta por fragmentos de documentos policiais feitos dos militantes presos e papéis escritos à mão; atestados de antecedentes criminais; autos de apresentação e apreensão; fichas de qualificação; autuação; decisão de desligamento das universidades, por conta de decreto-lei, de estudantes considerados subversivos; termo de perguntas ao indiciado, entre outros.

3.2 No caminho autobiográfico

A leitura da obra *Em nome dos pais* corrobora a organização da narrativa das trajetórias de experiências de vidas dos biografados e do biógrafo, Matheus Leitão, que tem nele próprio como narrador e personagem. O jornalista se insere a todo o momento na obra, autobiografando-se desde a infância, de forma a juntar os elos de sua vida com de seus pais. Ao mesmo tempo em que revela sua identidade na perspectiva profissional. Por exemplo, nos

³⁷ Embora Veiga analise especificamente um documentário autobiográfico, a mesma perspectiva se enquadra para gênero biográfico e imagens documentais, como fotografias e arquivos de família, em outros suportes, como no livro.

capítulos “Mateus” e “Peito de Lombo”, ele explica a origem de seu nome, escolhido em homenagem ao codinome comunista que o seu pai recebeu no passado. Em 1969, Marcelo foi batizado de Mateus pelo então chefe do Partido Comunista do Brasil, PCdoB, em Vitória. Matheus relata sentir como se “estivesse sendo arrastado por uma linha tênue, porém tensa, entre a minha própria história e a dos meus pais. Ou essa seria também minha história, de alguma forma?” (MATHEUS, 2017, p.21).

O autor ainda metaforiza a vida ao relacionar a própria falta de ar causada por sua asma crônica à suposição das sensações e dos sentimentos pelos quais viviam os pais na prisão:

Já na adolescência, quando ela me atacava - o que acontecia mês sim e outro também -, eu pensava na falta de ar que meus pais devem ter sentido na prisão. Pensava neles presos, jovens, desamparados, totalmente dominados pelos militares. (MATHEUS, 2017, p.21).

Na construção de relatos biográficos sobre memórias e escrita como forma de sobrevivência, Eneida Maria de Souza (2011) questiona: “falar do outro, resgatar sua memória, não seria ainda distinta maneira de narrar a si próprio?”. Com procedimentos metalinguísticos, a exemplo do personagem mordomo do documentário de João Moreira Salles, Santiago, de 2007, ela conclui que “metaforizar o real significa considerar tanto os fatos quanto as ações praticadas pela pessoa biografada como possibilidade de inserção na esfera ficcional”. Ao penetrar no universo do personagem biografado, o espectador também é levado a compreender o vazio “deformado”, entre o Eu e o efeito do eu desfigurado, a máscara criada por ele próprio na escrita, segundo Paul de Man.

Matheus Leitão faz uso constante da metalinguagem para capturar a atenção do leitor, como procedimento para compreender o sentido simbólico do seu trabalho jornalístico, minucioso, difícil e credível. Por exemplo, quando conversas reservadas dos pais sobre a ditadura na infância e adolescência lhe rendeu pistas a serem seguidas depois. “Transformei aquilo no meu quebra-cabeça particular, no qual cada peça era revelada aos poucos”³⁸. Na própria capa traseira do livro, um fragmento da narrativa aponta os investimentos na plasticidade do texto do jornalista.

Andei pelo batalhão procurando alguma coisa. Entrei por portas que não devia. Subi escadas e achei uma cela que, pela descrição de minha mãe,

³⁸ LEITÃO, 2017, p.23.

supus ser aquela na qual ela ficou trancafiada nos primeiros dias. Encostei a boca na porta e disse, como se minha voz pudesse atravessar o tempo até 1972: - Perdão por ter chegado tão tarde. (LEITÃO, 2017, p.56).

A descrição detalhada transpõe o leitor a percorrer o mesmo caminho da apuração investigativa feita por ele nos porões do 38 Batalhão de Infantaria, em Vila Velha, com a descrição de uma sucessão de ações, numa espécie de câmera lenta. A movimentação dele se funde com uma linguagem que parece dedicada a pincelar a dimensão poética. Matheus dá o tom dramático e angustiante do filho que quer proteger a mãe em “encostei a boca na porta e disse, como se minha voz pudesse atravessar o tempo até 1972: - Perdão por ter chegado tão tarde”. Ao mesmo tempo, como jornalista, falseia o senso comum de que o ofício do jornalista se assemelha à investigação policial - como se ele pudesse fazer algo concreto pela presa. No trecho, ele assume a sensação angustiante da perda e a impossibilidade de voltar ao passado. Só resta a encenação, o desejo, característica tão estética do texto ficcional.

A autobiografia de Matheus Leitão entra no campo da meta-literatura. Seu caminho opta por expor os comentários e refletir sobre o fazer biográfico, em que forja, via linguagem narrativa, a verossimilhança dos seus relatos no tênue limite entre as fronteiras do real e da ficção.

Ao contrário da recomposição linear do passado, numa coerência de início, meio e fim da história recorrentemente contada nas biografias, Matheus Leitão apresenta a escrita do Eu como ela é: um tecido esburacado, descontínuo, aberto e poroso do tempo e da alteridade.

Este relato parece desorganizado no tempo. Mas foi assim mesmo que essas lembranças me foram descritas. Eu colhia retalhos daqui e ali. Não havia retratos arrumados de forma linear, apenas histórias dos pais contadas a um filho curioso e perguntador. (LEITÃO, 2017, p.26).

A descontinuidade, os saltos, os buracos, o ir e vir é próprio de toda a obra biográfica, disperso como a memória, ainda que muitos biógrafos tentem, em seu ato de fingir, ordená-la. Tanto é que, no primeiro capítulo, Matheus Leitão abre a narrativa recordando um fato de 1969, narrado vinte anos depois, insere-se na história para, rapidamente, nos capítulos seguintes, voltar à trajetória da participação dos pais na militância, seguida pela prisão e pela tortura. Histórias de outros membros do movimento comunista e militares são intercaladas em meio à memória dos fatos que pode parecer o clímax da obra: a tortura em si. Quem ao ler a obra, por curiosidade, não quer saber o que a famosa e premiada jornalista Míriam Leitão enfrentou enquanto presa e torturada na ditadura?

Mas essa parte da história é relatada ainda nas primeiras 58 páginas do livro, que, no total, chega a 438 páginas. O restante segue a estrutura descontínua do tempo, com o aparecimento de outros nomes e acontecimentos, conforme se deu o andamento da investigação do autor da obra, Matheus Leitão. É isso, o autor não ordena a obra como começo, meio e fim dos acontecimentos passados referentes à ditadura, ao passado de seus pais. Ele a ordena de acordo com sua investigação jornalística – o que também não deixa de ser uma ilusão biográfica, ainda que não a clássica. Existe uma sequência temporal, em que o Matheus Leitão se inseri na obra, narra os acontecimentos relativos a seu ofício, a exemplo da investigação sobre o traidor do movimento e delator dos pais, quem levava o codinome “Zé”, numa caça ao perfil e motivos que o levaram a entregar os militantes - do homem em que seu pai pensou até em matar.

O autor recorre aos arquivos da ditadura, recortes de jornais ou entrevista dada pela mãe Míriam Leitão para a imprensa. A retórica do texto é, assim, marcada por textos referenciais, caracterizados pelo compromisso com o lugar da verdade. Como no trecho “Eu pensei: eu sou muito nova para morrer”, Míriam relatou ao jornalista Luiz Cláudio Cunha, do site Observatório da Imprensa, na única entrevista que deu sobre o assunto, em 2014, e que foi reproduzida por diversos veículos no Brasil todo.” (LEITÃO, 2017, p.57).

Este trecho faz parte do oitavo capítulo intitulado “Pesadelo”. Ele merece análise por sintetizar a estrutura narrativa usada por Matheus Leitão. Volto à linguagem dedicada ao trabalho poético do escritor. Independente se o autor teve realmente pesadelo ou não, o autor começa, novamente, reafirmando o impacto fantasmagórico e, como ele mesmo nomeia, “macabro” dos horrores cometidos contra os direitos humanos na ditadura na sua vida, como filho de ex-presos políticos. De todas as estruturas textuais possíveis para se chegar ao relato do sofrimento da mãe torturada, Matheus seleciona e combina relacioná-lo ao seu pesadelo. Ora, ainda que tenha base no real, o que há de mais ficcional que um sonho? E, após acordarmos, o quanto conseguimos contar, em detalhes, cena a cena daquele sonho? Pois Matheus começa assim:

Acordei suado após um terrível pesadelo com minha mãe presa. Jovem, no meu sonho, ela não aguentava ficar imóvel em um auditório escuro, sozinha com uma jiboia. Sentada e com as mãos apoiadas no chão, ela se arrastava para trás na sala de trinta metros quadrados, olhando para um lado e para outro, sem saber onde o animal estava. No breu, a serpente vinha agressivamente em sua direção e a atacava na altura do dorso. Levantei-me rapidamente. Meu corpo estava molhado e dolorido. A forte cena me fez perder o sono. Como era possível aguentar aquilo? O pesadelo não era real - mas a cobra e o auditório tinham sido reais, sim. Em uma das sessões de

tortura no 38 Batalhão de Infantaria, em Vila Velha, minha mãe foi colocada, completamente nua, num auditório escuro com uma serpente de quase três metros de comprimento que podia chegar a trinta quilos. Essa sessão foi comandada por um militar do qual ela guardou a lembrança dos abundantes cabelos pretos e do nome, *Dr. Pablo*. (LEITÃO, 2017, p.56).

A opção do autor de construir a obra no pleno jogo do exercício da escrita, lança o leitor à tarefa de perceber suas escolhas e os efeitos sintáticos produzidos na biografia como uma obra que denuncia fatos indiscutíveis a respeito da ditadura e, em ao mesmo tempo, é amarrada ao texto narrativo ficcional. O exercício refinado de sua escrita é marcado, em mais um exemplo, ao chamar Míriam Leitão de “minha mãe” e “Míriam”, respectivamente, aproximando-se e distanciando-se dela conforme suas intenções no texto. Em trechos nos quais ele se inscreve como filho dela, expressa seus sentimentos pessoais e angústia pela tortura vivida pela mãe, por exemplo, desnuda a ficcionalidade quando sonha que ela morre após ataque da jiboia. Logo depois, o autor nomeia a mãe pelo nome próprio dela, Míriam, para criar um texto que não revele a sua ficção, que se quer jornalístico, referencial. Narra o testemunho dela do que se passou na cela e suas sensações contadas a ele, presa nos porões da ditadura. Ou quando conta o terror psicológico imposto aos presos, como uma roleta-russa que quase tirou a vida do seu pai, Marcelo Amorim Neto. “Feita com o revólver encostado em sua têmpora, ele pensava no pior enquanto o dedo apertava o gatilho uma vez, duas vezes...” (LEITÃO, 2017, p.58). A enumeração sequencial do gatilho mascando o tiro, com o revólver encostado no rosto de seu pai, fiska o leitor para a tensão temporal da tortura psicológica e risco iminente contra da vida.

3.3 Míriam Leitão: a escrita do eu, do si e do outro

O livro-reportagem *Em Nome dos Pais* traz uma obra biográfica da jornalista Míriam Leitão em que é intercalada à narrativa memorialística da trajetória de vida do filho, autor do livro. É como se ele não tivesse outro destino a não ser viver o fantasma da ditadura desde o seu nascimento, quando o registraram com um codinome comunista dado ao pai dele e sugerido pelo próprio delator - o traidor Zé. O jovem atormentado pelo passado obscuro brasileiro e o exímio jornalista que toma a decisão de ir atrás dos rastros das arbitrariedades e crimes cometidos pelo regime militar, sem avisar os próprios pais. Quem se vê, no cotidiano da profissão, inserido em apurações de reportagens da ditadura até antes da Lei de Acesso à Informação, de 2012. Dois anos depois, no final do governo Dilma, cobria notícias sobre a Comissão Nacional da Verdade.

A verdade é que, entre uma matéria e outra sobre o tema, inclusive sobre a Guerrilha do Araguaia, parecia, para mim mesmo, que eu estava sempre à procura do passado dos meus pais. Era como se a linha presa ao anzol ficasse ainda mais tensa. Como se me puxasse ao local de onde eu não deveria sair. Mesmo quando não buscava histórias sobre o regime, elas surgiam à minha frente. Tanto que passei a ser uma espécie de setorista da área no Correio Braziliense. (LEITÃO, 2017, p.52).

A narrativa de vida dela não se soma ao do filho, e nem vice-versa. Tampouco se completa. Mas, de acordo com Deleuze (2004), é uma produção nova que se impõe entre, no intermediário, é um devir. A lógica ilusória de se voltar no tempo e construir uma memória clara e objetivo da vida dela não se realiza. A Míriam que está se construindo na narrativa é um outro sujeito que não ela, por mais que seu filho, pela proximidade parental e desejo humanístico e cidadão de reparação, tente apreendê-la. Mas quem aparece naquelas páginas é seu eu desconfigurado, segundo Paul de Man (2012). De toda forma, sua obstinada aspiração de recuperar a verdade da vida de seus pais não é em vão, porque ainda que seja impossível resgatar o passado tal como ele foi, a narrativa tem lastro, base e persegue a realidade da violação aos direitos humanos entre 1964 e 1985 no Brasil, assim como a vida real, no presente, convive com a ficção. E esta é uma forma de confrontar o passado. “A História revela que para acabar com uma ditadura é preciso confrontá-la. Não há opção” (LEITÃO, 2017, p. 291).

Os arquivos da ditadura registram a prisão dos pais de Matheus Leitão, juntos, em Vitória, no dia 3 de dezembro de 1972. Na obra, a personagem Míriam Leitão mergulha na circunspeção acerca da ditadura. Em conversas com o filho, ela vai, aos poucos, revelando o terror que passou na prisão aos 19 anos e grávida do filho mais velho, o também jornalista Vladimir Neto: tapas e socos, cobras em quartos escuros, assédio sexual contra ela grávida, ameaças de estupro e morte, simulação de fuzilamento, fome.

Um ano antes havia se mudado de sua cidade natal Caratinga, no leste de Minas, para Vitória na intenção de trabalhar e estudar na faculdade de História da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Leitora voraz, a menina magra, bonita e de cabelos encaracolados apaixonou o seu pai, então estudante de Medicina, mais de dois anos mais velho do que ela, presidente do diretório dos estudantes da faculdade de Medicina da universidade e, cada dia, mais fundamental para a articulação do PCdoB no combate à ditadura no Espírito Santo. Enquanto o pai já era caçado pelos militares em Vitória, se dividia entre o amor por ela e a preparação para lutar na Guerrilha do Araguaia, no Pará. Míriam era a jornalista corajosa,

intelectual, que nunca perguntava aonde o namorado ia. Ela sabia que ele, enquanto liderança do movimento, não podia contar coisas para ela e corria perigo. Ainda que ele tenha começado sua militância em um grupo de jovens que panfletavam e organizavam protestos contra o governo militar. Míriam era quem chorava nas ruas de Vitória, com fome e sem dinheiro, quando considerava que o namorado havia sido pego pelos militares e não voltaria para casa.

Na prisão, passou horas, talvez um dia, com uma jiboia na mesma sala, no escuro, enquanto militares gargalhavam. Essa não foi a única tortura pela qual Míriam passou.

Foi colocada nua em frente a pelo menos dez militares, sob a ameaça de que eles abusariam dela. E, antes das ameaças de estupro, dos socos que levou, dos chutes, do avanço dos cachorros ferrosos sob os gritos de “terrorista”, bateram com a cabeça dela na parede com tanta força que o sangue escorreu até a nuca. Certa noite, minha mãe foi avisada de que aquela poderia ser a sua última. Viu sua sombra projetada na parede branca do Forte São Francisco Xavier da Barra, construído em meados do século XVIII, parte do 38 Batalhão de Infantaria. A sombra revelava um corpo mirrado, incapaz de enfrentar cães e fuzis, enquanto pensava no filho que carregava no ventre e em Marcelo, que ela temia estar morto. (LEITÃO, 2017, p. 57).

Matheus Leitão molda seu texto nas informações novas que surgiram na investigação jornalística para encontrar, principalmente, o delator dos pais e companheiros que foram torturados e até mortos. Elas são assim, porosas, lacunares e fragmentadas, difíceis, outras vezes beneficiadas pela sorte e o desejo de alguém de declarar, informar, testemunhar. Vão surgindo com o acesso a documentos, por mais que eles possam também ser parciais, comprometidos, fraudulentos. Numa espécie do que ele chamou de quebra-cabeça, formado por peças da linguagem literária, de arquivos, transcrições de declarações de testemunhas e militares envolvidos. Tudo envolto na complexa construção da memória que o autor não esconde, mas reflete sobre suas perdas, as impossibilidades de falar e de captar as lembranças, o silêncio institucionalizado entre os militares e a introspecção dos sobreviventes. Matheus lida com os becos escuros da memória dos pais, dele mesmo e, principalmente, dos militares que encontrou com vida. O militar que afirmou recordar da presença da Míriam Leitão no batalhão, em 1972, dizia que se tratava de uma moça parecida à foto que o jornalista Matheus Leitão lhe mostrou: a jovem que levava o mesmo cabelo, mesmo corpo e estava muito revoltada.

Na obra, a personagem Míriam Leitão é a sobrevivente que mergulha na circunspeção dela acerca da ditadura, segundo o filho. Ele, ao longo da vida, concluiu que

não se tratava nem de silêncio e nem de esquecimento. O jogo do mascaramento apresenta uma personagem de Míriam Leitão desconfigurada. Desconfigurada pela própria linguagem textual, desconfigurada pela personalidade que é, desconfigurada pelo filho. Aparece a Míriam Leitão que se narra marcada pelo lugar significativo do Outro.

No período da Comissão Nacional da Verdade, a jornalista prestou testemunho, narrou parte do que se passou com ela e Matheus compôs pedaços da narrativa com as memórias públicas da mãe, além de conversas entre eles. A maior parte vem de sua investigação. Terminei esta dissertação enquanto autoridades e imprensa rebatem nova declaração do presidente Jair Bolsonaro, que ironiza a tortura sofrida por Dilma Rousseff nos porões da ditadura. Na ocasião, o atual presidente do Brasil diz querer ver o raio-x de sua mandíbula fraturada pelo torturador. No canal de telejornalismo Globo News, jornalistas pedem o comentário pessoal de Míriam Leitão³⁹ a respeito, lembrando o seu lugar de fala: como ex-presença política torturada na ditadura. Míriam, séria, simula sua postura de jornalista isenta, imparcial, de fora dos fatos. Ela se solidariza com a ex-presidenta Dilma Rousseff. Rebate a falta de humanidade de Jair Messias Bolsonaro e reforça o crime cometido pelo atual presidente brasileiro ao exaltar a tortura. Tudo sem colocar o seu lugar de fala como ex-presença política, exceto por responder “pois é”, antes de começar sua análise.

³⁹ Às 15:07 do dia 29 de dezembro de 2020, transcrevo o diálogo da jornalista no estúdio do canal Globo News. “-Míriam, você passou por tortura na ditadura, então, você pode falar de cadeira do sentimento de todos aqueles que foram torturados ou tiveram familiares que foram torturados, e ouvem o presidente da República ironizar uma situação desta”. Em resposta, de casa, Míriam diz: “- Pois é, antes de tudo, eu queria manifestar minha solidariedade à ex-presidente Dilma Rousseff, que aos 22 anos enfrentou uma tortura brutal. E que ao mesmo tempo sobreviveu, construiu a sua vida e reconstruiu a sua participação na vida pública brasileira. Eu presto a ela toda a solidariedade, como a todos os brasileiros que perderam parentes pra tortura e que alguns, como lembrou a presidente Dilma, sequer puderam enterrar os seus mortos. E aí, eu lembro de Rubens Paiva, de Marcelo Rubens Paiva, filho dele, e todos os outros filhos que não puderam enterrar seu pai. Ou os filhos de Vladimir Herzog, que enterraram, mas entregaram uma pessoa que foi para o Segundo Exército, chamado foi espontaneamente e 24 horas depois estava morto. O que aconteceu não foi brincadeira. Eu queria falar para as pessoas que são mais jovens. E quase todo mundo é mais jovem, não viveu aquela época. Era o AI-5. Era um momento horrível do país. As pessoas que eram presas eram colocadas incomunicáveis, não tinham direito de falar com advogado, não tinham direito de ter *habeas corpus*, não tinham direito de pedir nenhuma coisa, não tinham direito de pedir um exame de corpo e delito. A presidente Dilma passou por uma tortura que foi dramática e ela conseguiu suportar isso, e conseguiu superar. Fez um governo em que não perseguiu militares. A Comissão da Verdade foi um pedido da sociedade. Tanto que a Comissão da Verdade não puniu ninguém. E ela nos deu várias leis. Uma lei importante da presidente Dilma Rousseff é a Lei de Acesso à Informação, que nos ajuda a buscar informações do governo. Qualquer que seja o governo.... O presidente pratica crime, porque tortura é crime. E ele exalta a tortura. Então, ele pratica crime. (...)”

4 RICARDO BATISTA AMARAL: A VIDA QUER É CORAGEM

O biógrafo Ricardo Batista Amaral é repórter político especializado na cobertura jornalística em Brasília, foi assessor de imprensa de Dilma Rousseff enquanto ministra da Casa Civil e na campanha presidencial da então candidata do PT em 2010, quando ela saiu eleita pela primeira vez a presidente da República. Ao contrário da obra de Matheus Leitão, o jornalista forja o distanciamento da biografada, ainda que tenha trabalhado com ela no breve período de novembro de 2009 a março de 2010. A biografia *A vida quer é coragem: A trajetória de Dilma Rousseff, a primeira presidenta do Brasil* tenta se afirmar como memória biográfica próxima, se não espelhada, ao real.

Em nota do autor, Ricardo Amaral afirma que o livro resulta de pesquisas, entrevistas, outras biografias, livros e observações de um repórter, citando uma grande lista de pessoas próximas da ex-presidenta e que passaram por sua vida pessoal e profissional. Todo esse trabalho vem da missão de “reconstituir essa trajetória”, como ele escreveu.

O biógrafo recorre ao texto referencial como lugar da verdade. Por exemplo, a entrevista de Dilma a Luiz Maklouf Carvalho sobre as torturas que ela sofreu no DOI-Codi. Assim como busca a versão integral do depoimento da então ministra Dilma Rousseff para o filme *Utopia e barbárie*, de Silvio Tendler.

Procurei fazer um relato objetivo dos fatos, como se espera de uma reportagem, sem abrir mão de explicitar meu ponto de vista sobre muitos episódios. Quanto aos erros que eventualmente sobreviveram à apuração e revisão do texto, a responsabilidade por eles será minha, exclusivamente. (AMARAL, 2011, p.8).

A estratégia narrativa do jornalista segue o modelo mais tradicional de biografar uma trajetória, a partir de um texto memorialístico que segue a ilusão biográfica de recompor o passado, numa lógica linear de começo, meio e fim. Exceto pelo primeiro capítulo, intitulado *A vida não é fácil*, em que o autor perfila Dilma Rousseff, numa introdução que, ligada ao último capítulo, explica a concepção da jornada do herói vivida por ela na composição da obra até chegar ao posto de estadista.

A construção narrativa da jornada do herói por si só refere-se a uma estratégia ficcional, estruturada por etapas, que tem potencial para perpassar e organizar toda a escrita do Eu baseada no real. Joseph Campbell (2005) propôs o conceito da jornada do herói, usado desde as narrativas míticas. O modelo apresenta três fases, divididas em 17 partes, que não precisam estar necessariamente todas presentes no texto. Mas é um guia para o autor. O início

da jornada começa com a partida do personagem, seguido do chamado de aventura que altera a vida do herói; depois vem o momento de dúvidas e recusa desse chamado, que é mantido após orientação de conselheiros; a passagem pela reflexão interna. Na etapa da A iniciação, o herói vence o caminho das provas e encontra alguém para se envolver emocionalmente, entre outros. Na última etapa, o herói recusa retornar às suas origens por um bem maior, que é transmitir seus conhecimentos aos outros; negação e ajuda para voltar à realidade, entre outros. É o que, resumidamente, o autor apresenta em:

Fácil para ela, nunca foi. Dilma teve de superar todos os desafios que a vida colocou diante dela ao longo do caminho: a condição feminina numa sociedade machista, a militância na clandestinidade, a tortura, a cadeia, a luta tantas vezes áspera pela democracia, o desafio de participar do primeiro governo dirigido por um trabalhador no Brasil, a superação do câncer e uma campanha eleitoral duríssima, em que a candidata estreante enfrentou um dos mais experientes políticos do país. A chave para entender essa trajetória talvez esteja na citação do escritor João Guimarães Rosa, que Dilma escolheu para seu discurso de posse, em 1 de janeiro. No romance *Grande Sertão: Veredas*, ela foi buscar o seguinte trecho: *O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem.* (AMARAL, 2011, p.304).

É da intertextualidade com o texto literário do mineiro João Guimarães Rosa que o autor sela a que veio a obra biográfica da ex-presidenta. Tanto que é daí a referência ficcional para o título da obra, versão resumida da citação de Rosa: *A vida quer é coragem*. No primeiro capítulo, o biógrafo narra a descoberta de Dilma de um câncer. “O câncer era um episódio que não estava previsto no roteiro da vida de Dilma Rousseff, nem da mulher nem da candidata”. (AMARAL, 2011, p.18) Neste trecho, entre tantos outros exemplos da obra, a narrativa de vida da Dilma se metaforiza no real, a partir da construção da personagem de uma obra ficcional.

E, como se recompusesse fiel aos fatos, como se presenciasse a difícil cena e a descrevesse minuciosamente, o biógrafo narra que a então ministra teria, depois de um momento de silêncio, dito “- A vida não é fácil. Nunca foi”.⁴⁰ A mesma fala que, depois, num jogo de linguagem, o autor usou para concluir sua obra, em uma estratégia narrativa circular que revela a vivência da biografada. A estratégia discursiva interliga outros eventos da vida de Dilma. Como no trecho “Quem passou pela violência do pau de arara, pelas máquinas de

⁴⁰ AMARAL, 2011, p.12.

choques elétricos, pela agonia incerta de resistir à tortura sabe que a vida não é fácil. Nunca foi” (AMARAL, 2011, p. 17).

Desta perspectiva, assim como na obra *Em nome dos pais*, de Matheus Leitão, a capa do livro da biografia segue a proposta de indicar o que está por trás da vida da biografada, ao entrar em sua vida. Na primeira capa, a foto registra uma Dilma Rousseff esperançosa, sorridente e forte, com olhos direcionados para o céu, entre palmas. Ela parece impecável no seu traje branco clássico e cabelos escovados. Marca a vitória da primeira mulher eleita presidenta do Brasil, num momento de continuação dos até então bem sucedidos economicamente governos de esquerda entre 2003 a 2011, por uma pessoa que além de ser minoria política - mulher, ainda era ex-presa política e torturada da ditadura. Era o Brasil do caminho do diálogo, da promessa de manutenção do crescimento econômico e da participação popular. O Brasil da esperança popular, dos direitos humanos e do fomento à educação. Na época do lançamento da biografia não havia perspectiva do impeachment, que se deu em 31 de agosto de 2016.

Na capa traseira, a fotografia preto e branco do arquivo da Comissão Nacional da Verdade. Aos 22 anos, enquanto depunha na auditoria militar do Rio de Janeiro, em 1970, Dilma está sentada, com o rosto altivo e atento, olha com uma firmeza triste diante dos militares. Atrás dela, dois deles, devidamente fardados, escondem o rosto com as mãos, mantendo a cabeça abaixada enquanto consultam papéis. O contraste da imagem sugere que a vítima, presa e torturada nos porões da ditadura, estaria enfrentando seus algozes que tentam se esconder da história. Enquanto os militares ocultam a própria identidade durante o registro fotográfico. Dilma, permanece ativa.

4.1 A ilusão biográfica sobre Dilma: a mulher destinada ao projeto de poder

Numa perspectiva narrativa com princípio, meio e fim, forjada em uma sequência de acontecimentos coerentes, lineares e orientados para determinada direção e significado, o biógrafo Ricardo Batista Amaral narra a história de Dilma numa perspectiva de mulher que, independente das dificuldades da vida, desde a infância apresenta marcas de coragem, força e determinação de uma mulher destinada ao poder. Ele começa contando a história da árvore genealógica dela, o nascimento e infância de Dilma Rousseff em Belo Horizonte, intercalando a descrição do crescimento econômico vivenciado em Belo Horizonte e a cena política nacional e mineira. É de criança que o autor tenta explicar o perfil comportamental da ex-presidenta adulta, como em “a filha rasgou uma nota de alguns cruzeiros para dividir com um

menino pobre” (AMARAL, 2011, p.27). Ela era diferente das outras meninas da época, supostamente mais recatadas, dóceis e reclusas dentro de casa. Nem os pais poderiam controlar Dilma Rousseff.

A vida de criança era andar em bandos, tocar campainhas e se esconder correndo, subir nas árvores para comer fruta no pé, pedalar ladeira acima e soltar a bicicleta do ponto mais alto da rua, ganhando velocidade na descida. Aos sete anos, Dilma foi presenteada com uma bicicleta amarela (...). (AMARAL, 2011, p.21).

O autor não nega o estilo da narrativa literária ao longo da obra. Por exemplo, quando diz que “Nos primeiros anos da rua Major Lopes, a vida ainda corria na velocidade da bicicleta amarela”⁴¹. Em vários trechos, o autor retorna à ideia da predileção da Dilma por andar de bicicleta, ficcionalizando um elo fundador da ex-presidenta que começou na infância e se mantém por toda a vida e, para temperar sua narrativa, metaforiza o andar de bicicleta com a vida da presidenta. A exemplo de que ao longo do mandato da ex-presidenta, a imprensa noticiou várias vezes os passeios de bicicleta de Dilma Rousseff enquanto presidenta da República. Por mais que exista referencial real do uso da bicicleta por ela, a escrita biográfica não o apropria e apenas constrói, via linguagem, um efeito de real.

Ainda que menos, se comparado à obra de Matheus Leitão, o autor também traz para o seu texto a dificuldade de resgate da memória e dos recursos narrativos, como no trecho da obra em que opta por emparelhar os mundos memorialísticos, tanto baseado no real e quanto na sua liberdade ficcional.

Conduzindo a memória serra abaixo, em direção ao centro da cidade, Dilma chegaria ao apartamento 1.001, no décimo pavimento do Edifício Solar, construção modernista dos anos 1960 perto da Faculdade de Direito. Foi naquele apartamento que Dilma e o primeiro marido, o jornalista Cláudio Galeno, tiveram de fugir numa manhã de janeiro de 1969, driblando a polícia política sem produzir som nenhum. (AMARAL, 2011, p.13).

A narrativa sobre a ex-presidenta é tecida de forma a nos dar, cada vez mais, o tom de aventura policial protagonizado por uma jovem intelectual e militante que acabou na clandestinidade, procurada na ditadura militar. O trecho da fuga, contada em detalhes, se assemelha à caça policial e fuga dos procurados no gênero policial. A memória narrativa acerca de Dilma Rousseff aponta para a secundarista do colégio Estadual Central, celeiro da

⁴¹ AMARAL, 2011, p.27.

esquerda, onde ela começou a estudar duas semanas antes do golpe militar de 1964. Em dois anos, ela mergulha na formação ideológica marxista-leninista e do movimento cultural da época, num circuito bar-escola-cinema a leitura de escritores da moda, como Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, sessões do Cinema Novo de Glauber Rocha, entre outros. Quando ingressa na sua primeira organização esquerdista, a Polop - da qual seu futuro namorado Galeno fazia parte e já era dirigente do movimento-, Dilma atuava na impressão de material considerado subversivo pelas autoridades, essencialmente com a missão de formar novos quadros, mobilizar e educar “o proletariado”. Segundo o autor, o máximo que o Polop fazia até 1966 era publicações clandestinas e pichar muros da cidade com palavras de ordem do tipo “Abaixo a ditadura”, “fim do arrocho salarial”, “desculpa, chefe, mas o muro dos ricos é a imprensa dos pobres”. “A organização fazia finanças à base de mensalidades, e Dilma era uma das responsáveis pelo carnê da revolução” (AMARAL, 2011, p.40). Da onda de protestos, o autor lembra que apesar de Belo Horizonte ter mais de 800 mil habitantes, ainda cabia na palma da mão e todo mundo se conhecia, motivo pelo qual ela precisaria fugir dali.

O autor lastreia o real com dados levantados na Comissão Nacional da Verdade, realizada no governo Dilma Rousseff, e provas documentais e reportagens da época, arquivos de mortes e perseguições policiais.

Ao fim da ditadura, 20 anos depois, 379 pessoas tinham sido mortas em ações policiais, combates de rua, sob tortura nas cadeiras, em locais clandestinos de extermínio ou simplesmente dadas como “desaparecidas”, segundo a Comissão Nacional de Mortos e Desaparecidos. Grupos de esquerda foram responsáveis por 73 mortes em assaltos, tiroteios e “justiçamentos”, de acordo com o balanço do jornalista Elio Gaspari. O projeto Brasil: Nunca Mais catalogou 7.367 réus da Justiça Militar no período, dos quais 1.918 ousaram denunciar que tinham sido torturados. Outras dez mil pessoas, pelo menos, foram presas sem processo na ditadura. Não é possível calcular quantas foram presas sem registro. (AMARAL, 2011, p.46).

Com o endurecimento da repressão e da violência do regime militar, do que Amaral chamada de “luta desigual que marcou uma geração”, em meio ao sucesso da Revolução Cubana e do crescimento da opção pela luta armada, surgem várias siglas, como da Colina (Comando de Libertação Nacional) da qual Dilma faz parte do setor comercial. A obra biográfica escalona, passo a passo, uma sucessão de acontecimentos que se seguiam a partir de 1968, “ano em que a tortura foi banalizada, o Congresso Nacional foi fechado e a ditadura

baixou o AI-5, transferindo todo o poder às Forças Armadas”⁴²: prisões, torturas, desaparecimento da oposição no país inteiro, enquanto militantes se armavam.

No dia seguinte, Dilma e Galeno voltaram pela última vez ao Solar. Entraram pela garagem e subiram sem ser vistos ao 1.001. Estavam destruindo documentos incriminadores quando a campainha soou. Pela soleira da porta viram os coturnos e, através da persiana, os carros da polícia estacionados na rua. Em silêncio absoluto, passaram a noite rasgando papéis, que Galeno enfiou pelo vaso do banheiro com arame de cabide. Também foram eliminados dois rolos de microfilme, com fotos de locais de treinamento militar, que alguém tinha escondido na caixa da tomada de energia. Pela manhã, Dilma percebeu a saída da empregada do apartamento vizinho e viu, pelo olho mágico, que ela ajeitava a saia de uma forma que não faria se houvesse alguém mais no corredor. Deduziram que não havia vigilância, desceram pelo elevador de serviço e escaparam por um vão na parede da garagem. A bordo de um táxi, passaram ao lado dos carros do DOPS, que continuavam estacionados na entrada principal. (AMARAL, 2011, p.53).

Bem como destacou na narrativa biográfica, as perseguições militares são assumidamente ficcionais ao mesmo tempo em que é nutrida pela intenção de verossimilhança ao evento da fuga, de alguma forma tal como se deu. Dilma surge como exemplo de coragem, mente estratégica e bravura – o que mais tarde se casa com a característica que a imprensa e parlamentares lhe deram, de “a gerentona”. Como parecia impossível se esconder em Belo Horizonte, uma capital com ares de “roça”, a saga continua no Rio de Janeiro. Sem o marido, que foi para Porto Alegre com a missão de organizar as bases da Colina, preparar esconderijos para “militantes queimados” e rotas de fuga pela fronteira, Dilma ficou encarregada de outra função. “Para Dilma, a tarefa era fazer contatos e preparar os documentos políticos para a fusão da Colina com a VPR, que começava a ser discutida” (AMARAL, 2011, p.55).

A atuação da Dilma Rousseff principalmente na VPR (Vanguarda Popular Revolucionária) é a parte do seu passado referente à luta armada, da narrativa mais revista e em disputa no Brasil desde que ela se tornou o nome do ex-presidente Lula para sucedê-lo na presidência da República pelo PT. Independente da reivindicação da verdade ou não por trás do seu passado, não faz parte desta pesquisa apontar a “verdade” desses acontecimentos. Escrever não se reduz a impor uma forma à vida segundo Deleuze (2004). Mas a biografia de Ricardo Batista Amaral ganha peso de memória como um vir a ser, “um caso de devir,

⁴² AMARAL, 2011, p.48.

sempre inacabado, sempre em via de fazer-se e, que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida”⁴³.

Na obra, a paralela narrativa ficcional, de narrativas sobrepostas, que o autor se afirma como memória discursiva, aparece uma Dilma que nunca matou e nem feriu ninguém. Ela teria contado ter aprendido a “montar e desmontar um fuzil de olhos fechados, mas nunca tentou aprender a atirar por causa da miopia acentuada”⁴⁴. Ou quando, diante das sucessivas prisões, quedas de militantes e aparelhos (nome que os militantes e a polícia davam aos esconderijos da esquerda), Dilma, também em risco e procurada pelos militares, apenas executaria ações administrativas e da tesouraria. Por exemplo: no maior assalto do grupo - a operação Ação Grande - para financiar 300 militantes escondidos e comprar terras para futuro treinamento de guerrilha, o que nunca aconteceu. A função de Dilma foi se disfarçar de turista e trocar dólares pela moeda da época. “Ao todo, 13 militantes se envolveram no assalto, do planejamento até a secagem das notas. Dilma não participou”⁴⁵. Ou quando, com quem podia, ela questionava os rumos que “a luta ia tomando, marcadamente militarista”.

Segundo a biografia, com a queda, mortes, prisões e desaparecimentos dos quadros da resistência, Dilma começa a surgir como um nome cada vez mais forte na militância. O risco da prisão aumenta e a aventura narrativa também. No capítulo que trata da sua prisão, o texto novamente apresenta detalhes atrás de detalhes, num misto de sentimentos, pensamentos e ações de Dilma enquanto tentava fugir, em que a memória dela parece perfeita, sem falhas.

No testemunho que deu para o documentário de Silvio Tendler, ela assume a complexidade, a zona cinzenta, entre os limites do real e ficcional que se confunde no momento presente, no cotidiano: “Eu sonhei que ia ser presa, acordei de manhã com esse sonho na cabeça. É que a gente nunca acredita que vai acontecer com a gente. No consciente, não acredita” (AMARAL, 2011, p.71).

O tom da angústia e medo, confirmado nos fatos reais que se sucederam com torturas desumanas e mortes, metaforiza a dimensão da vida e compõe o estado de pavor do qual Dilma passaria nos 22 dias seguintes presa nos porões da ditadura. “Dilma Rouseff conheceria o inferno da tortura(...)”⁴⁶. Diante da dificuldade do testemunho e silêncio do

⁴³ DELEUZE, 2004, p.11

⁴⁴ AMARAL, 2011, p. 50.

⁴⁵ AMARAL, 2011, p.61.

⁴⁶ AMARAL, 2011, p.71.

qual a ex-presença política se lançou, pelo motivo que seja, para reconstruir a sua vida e diante da política de apaziguamento forçado da ditadura no país, o biógrafo recorreu ao recorte do jornal Folha de S. Paulo, para, por meio do texto referencial, aproximar da tentativa de espelhamento do real - ainda que impossível de ser apreendido, como revisamos teoricamente ao longo desta dissertação. Na entrevista ping-pong, ou seja, de perguntas e respostas, de 21 de junho de 2005, publicada no jornal Folha de S. Paulo, a então ministra da Casa Civil Dilma Rousseff contou sobre a tortura a que foi submetida, entre lacunas e impossibilidades de se narrar o passado violento⁴⁷.

Termino esta análise com dois fragmentos da narrativa memorialística proposta na obra biográfica *A vida quer é coragem*, que também contradiz a possibilidade dela ter usado armas na guerrilha urbana, mas que não esconde que ela foi, aos poucos e no final do movimento, se tornando um nome forte na VAR-Palmares. A biografia sugere que, por falta de informação que ligasse seu nome às armas, os militares a mantiveram viva, já que suportou sobreviver à tortura. Indicando que, se os militares soubesse do seu acesso ao armamento, Dilma teria sido assassinada.

A repressão sabia que ela era um quadro importante, mas não desconfiava que Dilma tinha se tornado dirigente da VAR-Palmares depois do racha de Lamarca. (...) Dilma não revelou o endereço da pensão onde dividia um quarto com uma companheira. (...) A história que ela contou na tortura enganou os carrascos por algum tempo (...) Graças a seu silêncio, a polícia não localizou Celeste nem o pequeno arsenal que elas escondiam no quarto, debaixo das camas: meia dúzia dos fuzis do capitão Lamarca, enrolados num cobertor, um balde cheio de munição, pistolas recolhidas em aparelhos caídos. (AMARAL, 2011, p. 74-75).

Na obra *Em nome dos Pais*, Matheus Leitão também narra, rapidamente, sobre a participação da Dilma Rousseff durante a ditadura. Ao explicar que a Lei de Acesso à Informação, que entrou em vigor em maio de 2012, no governo Dilma, ajudou-o a ter acesso às provas documentais sobre o período. Recorda que em 2004, quando foi a um arquivo do

⁴⁷ Reproduzo a entrevista no jornal Folha de S. Paulo na página 129 desta dissertação. Em decorrência da importância pública da Dilma Rousseff mais de quarenta anos depois, primeira mulher eleita democraticamente no Brasil, a entrevista denuncia a impossibilidade de se recompor um passado uno, total, coerente e uniforme. Após lê-la, possivelmente até para grande parte da população leiga sobre o embaralhamento do ficcional e do real na vida e na narrativa, por mais referencial que possa se comprometer a ser, a entrevista de Dilma evidencia um passado lacunar, impossível de resgatar. Ela não faz menção, por exemplo, a uma das declarações mais divulgadas depois e, que, recentemente o atual presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, ironizou: sobre a fratura causada em seu maxilar pelos chutes e socos desferidos a ela por militares. O que se sabe hoje, no dia 1 de janeiro de 2021, após seu impeachment e constante revisão da oposição e extrema-direita sobre seu passado, sempre aparecem narrativas memorialísticas de novos fragmentos das torturas sofridas por ela.

Superior Tribunal Militar, em Brasília, não havia conseguido acessar nenhum documento histórico. Padrão institucionalizado que sempre acontecia até entrar a Lei de Acesso à Informação. Marca e aproxima o passado da ex-presidenta Dilma Rousseff ao dos seus pais: “uma militante clandestina, como meus pais”. E, que depois de 22 anos do fim da ditadura chegou ao cargo de presidenta da República.

Em 1970, Dilma tinha outra vida. Carregava um código de acesso ao arsenal da VAR-Palmares, outra organização de esquerda que defendia a luta armada. O depósito tinha cinquenta e oito fuzis Mauer, quatro submetralhadoras INA, dois revólveres, três carabinas, três latas de pólvora, dez bombas de efeito moral, quatro latas de dinamite granulada, entre outros itens, como frascos com ácido nítrico. Publiquei essa informação em uma reportagem em novembro de 2010, na Folha de S. Paulo, onde trabalhei como repórter. O texto foi definido por Melchiades Filho, meu editor à época, como a primeira peça documental sobre o envolvimento de Dilma com armas na ditadura. (LEITÃO, 2017, p.51-52).

O estilo biográfico de ambos os autores, Ricardo Batista Amaral e Matheus Leitão, é distinto para explicar o mesmo ponto de vista. Cada qual a sua maneira e no seu jogo de intenções e escrita. Mas ambos despertam no leitor a função de fazer ver e ouvir sobre a participação da ex-presidenta Dilma na militância armada: ela teria um código de acesso à algum armamento ou armas escondidas no apartamento para armazenamento e distribuição. A obra se relaciona com o factual real: a ex-presidenta teve envolvimento com armas na ditadura, segundo provas documentais e testemunhos de outros envolvidos. Porém, cada escritor segue estilo próprio e provoca efeito individual nos seus leitores a respeito da participação de Dilma Rousseff na luta armada. Nenhum deles insinua que ela tenha atirado em alguém ou participado de alguma ação que provocou mortes, como sua história é reescrita pelas fakenews.

A costura narrativa entre a história de vida de ambas mulheres são mais um episódios entre tantos que elas se embatem ainda hoje no espaço público, juntas em situações semelhantes (como no caso da luta contra a ditadura, prisão por fins políticos e tortura) quanto opostas (como inúmeras críticas de Míriam Leitão sobre a condução econômica do governo Dilma e fomento do impeachment incentivado pelos principais veículos de imprensa, do qual Míriam faz parte).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Começo a conclusão deste trabalho a partir da minha preocupação ininterrupta em tratar a biografia enquanto jogo entre ficção e real factual. Também estive sempre atenta para o respeito que histórias individuais exigem. Meu zelo redobrado permeou todo o estudo por causa do recorte da pesquisa, focado especificamente nas biografias de ex-presas políticas durante o regime militar brasileiro, de 1964 a 1985, Míriam Leitão e Dilma Rousseff.

Tratar da dimensão ficcional numa narrativa de cunho memorialista como estas, que pretendem na visão dos autores, cada uma a sua maneira, expor e rever os danos causados pela violência do aparelho estatal autoritário, ao empreender violações dos direitos humanos, pode causar reações fortes e mal-entendidos no que diz respeito ao senso comum sobre o que se trata uma biografia: um texto memorialístico com o compromisso irredutível de contar a verdade tal como ela se deu. Tanto é que, em sala de aula, durante discussão teórica e estudo de caso, um dos estudantes do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Lavras se manifestou e rebateu: “tudo que está dito aí é verdade. Elas foram presas e torturadas”, dado os desentendimentos que as obras biográficas ainda causam, independente das décadas de estudos críticos de ceio literário, histórico, memorialístico e jornalístico.

As informações contidas nas obras biográficas *Em nome dos pais* e *A vida quer é coragem* não se tratam de mentiras. Em nenhum momento, essa foi a preocupação desta pesquisa. Tortura é tema sério demais para qualquer especulação de revisão histórica e negacionismo histórico, como é feito até hoje no Brasil. As testemunhas sobreviventes falam por si só, independente da complexidade de se testemunhar atrocidades institucionalizadas pelo Estado, das impossibilidades do fator tempo e do labirinto do inconsciente. Centenas de militantes e pessoas que pensavam e falavam contra o governo militar foram presas, torturadas e mortas no período, enquanto outros se exilaram para garantir a própria sobrevivência. Os crimes cometidos estão nos registros de testemunhos de sobreviventes e nos arquivos da ditadura. Não há como negar. Existiu. E foi aterrorizante.

Se os primeiros estudos de biografias focaram em tentar desvendar se os fatos narrados eram ou não verdades, esse tipo de análise foi superada há algumas décadas. Estudar esse gênero requer um estudo sobre a tessitura textual usada pelos biógrafos, sobre o estilo literário, sobre as relações e amarrações que foram empreendidas na escrita do Eu, em face da linguagem e, por isso, sobre a estética - na qual se cruza ficção e real factual, conforme argumenta Eneida Maria de Souza.

Nessa perspectiva, por mais que os autores tentem resgatar o passado, ele nunca é apreendido. Com o uso da linguagem, isto é, a narrativa apenas constrói um efeito de real, em decorrência da impossibilidade do ser humano de recontar o passado tal como ele foi. O real está implicado no texto biográfico assim como também foi transgredido. Não existe outro modo de vislumbrá-lo que não pela linguagem e, ao se fazer narrativa, ainda assim, o real escapa.

Volto a esse ponto porque escrevo as conclusões finais no dia 28 de dezembro de 2020, quando o atual presidente do Brasil, Jair Messias Bolsonaro⁴⁸, novamente ironizou em depoimento absurdo a tortura sofrida pela ex-presidenta Dilma Rousseff ao ser presa em 1970. O presidente chegou a cobrar que mostrassem um raio-X da adversária política para provar uma suposta fratura na mandíbula causada pelos militares. Mais uma vez, autoridades e imprensa repudiaram o depoimento do Jair Bolsonaro, entre eles, Dilma Rousseff⁴⁹ e Míriam Leitão. Desde que ocupava cadeira do Congresso Nacional, o capitão de reserva

⁴⁸ No dia 28 de dezembro de 2020, Jair Bolsonaro, diante de apoiadores no Palácio do Alvorada, se divertiu com o depoimento: "Os caras se vitimizam o tempo todo: 'fui perseguido'. Teve um fato aí - esqueci o nome da pessoa, mas é só procurar na internet, vai achar com facilidade - que a Dilma foi torturada e que fraturaram a mandíbula dela. Eu disse: 'traz o raio-x pra gente ver o calo ósseo'. E isso que eu não sou médico, hein. Até hoje estou aguardando o raio-x". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=myaIBP-9OGg>. Acessado em: 29 de dezembro de 2020. Disponível em: <https://valor.globo.com/politica/noticia/2020/12/28/bolsonaro-debocha-de-torturasofrida-por-dilma-que-responde-sociopata.ghtml>. Acessado em: 05 de janeiro de 2021.

⁴⁹ Em resposta, Dilma Rousseff defendeu: "Quem não se sensibiliza diante da dor de outros seres humanos, não merece a confiança do povo brasileiro. Jair Bolsonaro promoveu mais uma de suas conhecidas sessões de infâmia e torpeza, falando a um pequeno grupo de apoiadores, nesta segunda-feira, 28 de dezembro. Como não respeita nenhum limite imposto pela educação e pela civilidade, uma exigência a qualquer político, e mais ainda a um presidente da República, desmoraliza mais uma vez o cargo que ocupa. Mostra-se indigno ao tratar com desrespeito e com deboche o fato de eu ter sido presa ilegalmente e torturada pela ditadura militar. Queria provocar risos e reagiu com sórdidas gargalhadas às suas mentiras e agressões. A cada manifestação pública como esta, Bolsonaro se revela exatamente como é: um indivíduo que não sente qualquer empatia por seres humanos, a não ser aqueles que utiliza para seus propósitos. Bolsonaro não respeita a vida, é defensor da tortura e dos torturadores, é insensível diante da morte e da doença, como tem demonstrado em face dos quase 200 mil mortos causados pela Covid-19 que, aliás, se recusa a combater. A visão de mundo fascista está evidente na celebração da violência, na defesa da ditadura militar e da destruição dos que a ela se opuseram. É triste, mas o ocupante do Palácio do Planalto se comporta como um fascista. E, no poder, tem agido exatamente como um fascista. Ele revela, com a torpeza do deboche e as gargalhadas de escárnio, a índole própria de um torturador. Ao desrespeitar quem foi torturado quando estava sob a custódia do Estado, escolhe ser cúmplice da tortura e da morte. Bolsonaro não insulta apenas a mim, mas a milhares de vítimas da ditadura militar, torturadas e mortas, assim como aos seus parentes, muitos dos quais sequer tiveram o direito de enterrar seus entes queridos. Um sociopata, que não se sensibiliza diante da dor de outros seres humanos, não merece a confiança do povo brasileiro". Disponível em: <http://dilma.com.br/indole-de-torturador/> Acessado em: 28 de dezembro de 2020.

publicamente construiu um histórico de defesa do regime totalitário que aplicava sistematicamente tortura contra adversários políticos⁵⁰⁻⁵¹.

Opostas às análises dicotômicas e às explicações unilaterais, as biografias são marcadas por múltiplas e desconexas complexidades da alteridade, do Eu e da linguagem, de tal forma que o real e o ficcional se entrecruzam numa teia de conexões permeadas de indeterminações e caos intrínsecos ao ser humano, uma vez que vidas são sistemas complexos e fragmentados. Nas palavras de Pena (2004), o máximo que os biógrafos podem “oferecer é um efeito de real”. Tal processo de escrita se efetua na biografia na construção de um efeito de real, de uma “memória narrativa” que se faz ao estilo de Deleuze, de que escrever é um caso de devir, sempre inacabado. Por isso, a biografias aqui estudadas são um devir de ex-prisioneiras ilegais e torturas pelo Estado militar brasileiro, cada uma à sua maneira, ainda que se assemelhem pela conjuntura do regime militar brasileiro entre 1964 e 1985. É um devir de filho atrás de respostas, reparação do esquecimento e silêncio imposto aos crimes militares. É um devir de jornalista. É um devir de memória. Desterritorializa a memória histórica, oficial. Desterritorializa também a reescrita mentirosa, as *fake news*.

Ainda assim, as biografias entram no campo das memórias subterrâneas. Desautomatizam a percepção habitual sobre a trajetória de vidas de seus biografados e do mundo, ao mesmo tempo em que podem ser uma experiência de alteridade para o leitor, apaziguando suas angústias em meio à própria vida fragmentária e caótica. Ainda que tragam o vazio na linguagem, ao ser capaz de dizer o indizível e também não conseguir dizê-lo, o gênero abole a referência e traz à tona as lacunas, a porosidade. Do outro lado, cada um dos leitores é afetado de forma diferente.

As biografias são um intervalo à medida que não há coincidência entre a experiência das ex-presas políticas e a totalidade da obra biográfica, como já analisava Bakhtin. Por mais que as biografias tenham base no real, o texto enquanto narrativa literária propõe outra forma

⁵⁰ Em abril de 2016, o então deputado Jair Bolsonaro já havia atacado à então Presidenta Dilma, quando homenageou o torturador Carlos Alberto Brilhantes Ustra durante voto a favor do impeachment na Câmara dos Deputados, dizendo, inclusive, que o torturador era o “pavor de Dilma Rousseff”. Na época, chegou a ser protocolado o pedido de cassação do mandato do deputado por falta de decoro parlamentar. Disponível em: <https://noticias.r7.com/brasil/oab-rj-denuncia-bolsonaro-na-camara-e-na-pgr-porquebra-de-decoro-25042016>. Acessado em: 30 de dezembro de 2020

⁵¹ Em julho de 2019, o então presidente Jair Bolsonaro voltou a atacar a memória dos mortos e torturados durante a ditadura militar ao se referir ao pai do Presidente da OAB (Dr. Felipe Santa Cruz): “Um dia se o presidente da OAB quiser saber como é que o pai dele desapareceu no período militar, eu conto para ele. Ele não vai querer ouvir a verdade. Eu conto para ele”. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/07/29/se-o-presidente-da-oab-quisersaber-como-o-pai-desapareceu-no-periodo-militar-eu-conto-para-ele-diz-bolsonaro.ghtml>. Acessado em: 30 de dezembro de 2020.

de ver o mundo conforme a perspectiva do autor, que combina e seleciona elementos no presente imediato da escrita. Se tivessem escrito antes ou depois daquele exato momento, na posse de uma ou outra entrevista ou documento, a narrativa poderia ser outra. A recuperação do que aconteceu via rememoração do sujeito esbarra no limite até da transformação em que o próprio biografado tem de si mesmo do acontecimento passado com o Eu atual, carregando significados e repercussões diferentes sobre um fato já morto ao longo do tempo.

Biografias também se inscrevem no que propõe Iser: escritores transgridem o real. Lançam o seu olhar para essa nova organização do mundo construída por meio da linguagem. De acordo com Arfuch e Paul de Man, os sujeitos se constituem numa alteridade em relação ao outro. Se não existe um Eu único, totalizante, construímos a narrativa da nossa própria existência para o outro. Na narrativa, portanto, o eu construído ali é especificamente naquela obra biográfica, deformado. Em qualquer relato, por mais confessional ou testemunho apegado aos fatos que seja, o ser humano cria personagens de si mesmo devido à incapacidade de se apresentar desmascarado frente aos demais e aos labirintos do inconsciente.

Na hora de escrever, é preciso tomar decisões em meio ao caos de informações, desinformações, silêncios, vazios, esquecimento, confusões, equívocos. Por consequência, o leitor da biografia pode viver, na leitura da escrita do Eu, outra forma de organização do mundo. Porque o passado como se deu está morto. E, por mais que tentemos, só o apreendemos pela linguagem e pelo que o consciente permite, naquele tempo e espaço específico. Mas é desse tensionamento entre narrativas da escrita do Eu que se impõe no presente, na busca impossível do passado, que as biografias ganham a força de vir a ser memória. E, a partir daí, garantem um lugar no jogo memorialístico. Não são um espelhamento do real, porque teoricamente, como vimos, não é possível que assim sejam. Longe de ser uma memória histórica, a biografia se desenha com potencial de memória.

É mais um bem cultural com a tarefa de “escovar a história a contrapelo”, “um monumento da barbárie”, nas palavras de Walter Benjamin. Uma história demolida em ruínas, nos restos. O lastro referencial da biografia não se dá por documentos, uma vez que nem eles se perpetuam ao longo do tempo. Mas é apenas no momento da sua produção e enquanto vigorar sua validade, o documento é em si documento. Com o passar do tempo e da história, no máximo, arrasta seu resíduo documental na história. Ou seja, durante a revisão da vida do biografado, biógrafos têm acessos apenas aos resíduos, às ruínas: a biografia é um resto da história do biografado, da rememoração evocada do sujeito que lembra e do sujeito no interior da escrita, mas nunca é o fato em si.

No seu esforço de devir de memória, sempre inacabada, escorregadia e em falta, as biografias aqui analisadas se constituem um tratado da desmemória. Matheus Leitão assume na sua escrita a incapacidade de resgatar a história da ditadura brasileira pelo viés dos seus pais e dos militares, impossibilitado pela falta e porosidade de recontar o passado pelo viés “tal como foi”. Também denuncia o memoricídio programado no país que, sistematicamente apaga, esmaga, desaparece e nega períodos, episódios e fatos de violações vividas pelo povo brasileiro. Neste caso específico, reflete acerca do sistemático apagamento das violações dos direitos individuais, humanos e civis que ocorreram durante a ditadura, segundo os modelos historicista e colonialista – para uma história retratada como linear e naturalmente ascendente, em que impede o contraponto das memórias das violências e contra-memórias da resistência.

Questiono se talvez seja mais fácil entender toda a complexidade do tempo, da existência, da memória, da dinâmica do consciente com o inconsciente sobre nós mesmos, por trás da escrita do Eu em determinadas obras biográficas do que outras. Me pergunto se na auto/biografia de uma pessoa que não viveu o limite - o risco iminente de morte institucionalizada, independente das dificuldades e superações - não seja menos difícil discutir sobre o embaralhamento do real e do ficcional porque discutir esse ponto em biografias de indivíduos violentados pelo Estado pode, de fato, gerar um grande desconforto para um público menos ou não especializado.

Volto à conclusão de Matheus Leitão depois de seu mergulho na investigação em busca da memória e do perdão da ditadura. Ele traz na obra *Em Nome dos Pais* a concepção do pensador franco-magrebino Jacques Derrida para escrever sobre o perdão. “Perdoar não é esquecer, é ter a vívida memória do mal cometido” (LEITÃO, 2017, p.420). Matheus reflete sobre o esquecimento, se dá conta da memória como perda e da impossibilidade de voltar ao passado e compor a personalidade, a identidade de alguém. Tanto é que encontra com militares depois de 40 anos do fim da ditadura. A grande maioria afirmava não saber de nada ou tinha sérios “problemas de memória”. E, um deles, mais aberto a contar sobre o passado, aceita falar mas desde que não lhe comprometa. Fala até onde a memória não falha. Fala o que quer, consegue e pode falar.

Matheus Leitão se pergunta se podemos “elaborar o passado” no momento em que os filhos de um militar envolvido na tortura dos pais, conforme provas documentais, negam-lhe um encontro: “Não sinto raiva. Quero saber. Dialogar”. (LEITÃO, 2017, p. 424) Por fim, conclui: “Não tenho as respostas que buscava em nome dos pais” (LEITÃO, 2017, p. 425). No momento em que Matheus ficcionaliza possibilidades de encontro com os filhos do capitão Guilherme, quem mandou torturar e torturou os seus pais, ele opta pela literatura nua.

Ficcionaliza um encontro que nunca aconteceu. Por mais que ele tentasse, o passado, em demolição, torna impossível esse encontro. Na falta da consciência clara, Matheus fecha sua obra flertando com o que ela é: um intervalo, um devir, a própria desmemória, uma outra coisa que não o real, por mais que tenha sua base nele, por mais que tenha investido no jogo referencial dos arquivos e dos testemunhos de sobreviventes. “Fecho os olhos e, na minha imaginação, vejo alguém. Ele se senta ao meu lado para um diálogo e diz: - Matheus? Eu sou Guilherme” (LEITÃO, 2017, p. 425).

Não por acaso em várias passagens da obra *Em nome dos Pais*, como as extraídas acima, evidenciam como escrever é um caso de devir, sempre inacabado, que, por via biográfica, tenta resgatar fatos na materialidade do texto, num percurso lacunar, poroso, inacabado e labiríntico da rememoração, mas que se concretiza no campo da desmemória. Na obra de Ricardo Batista Amaral a desmemória está lá, nas entrelinhas, na análise minuciosa de suas concretizações textuais. Já Matheus Leitão praticamente assume que, por mais que empreendeu todo o seu esforço jornalístico investigativo e interessado, como jornalista e filho da ex-presença política Míriam Leitão, constata o fracasso da sua empreitada. Ele narra a persistência da desmemória, o vazio, os becos sem saída, o labirinto do que a tradição, na terminologia, intitulou memória. Mas que, ao contrário da visão positivista de que o texto biográfico possibilitaria a rememoração, a biografia se esfacela na impossibilidade de recuperação do passado. Ao mesmo tempo em que o tempo não é exterior ao sujeito. Mas, ao se voltar para o passado, o sujeito se inscreve no tempo e a tentativa de linearizá-lo como uma linha contínua vem do desejo de colocar ordem no caos da vida, no momento de construção do sujeito.

Outra questão que se coloca é, se a biografia se lança no jogo memorialístico individual e nacional, até que ponto podemos narrar a experiência? Qual a distinção entre narrar uma experiência e a vivência individual? Conceito central do ensaio “Experiência e Pobreza”, do teórico, crítico e filósofo Walter Benjamin, a experiência diz respeito ao campo da transmissão e ensinamento da prática comum, do saber, do conselho, da orientação, do pensamento de uma geração a outro, fornecendo os alicerces para os indivíduos se orientarem no mundo - uma tradição do mundo pré-industrial que deixou de existir. De acordo com ele, a tradição oral de narrar a experiência entrou em declínio na modernidade, com a incapacidade do homem moderno de narrar a própria história, a exemplo das traumáticas experiências decorrentes da Primeira Guerra Mundial, entre 1914 e 1918. “Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (BENJAMIN, 1987, p.114).

Segundo a concepção benjaminiana, a humanidade tem perdido sua relação com o passado para o avanço da individualização da vida. Apenas seria possível narrar vivências individuais e, desta forma, narrar a coletividade é feita via narrativa particular, ainda que o homem moderno viva o constante esvaziamento da experiência. Portanto, o estudo das biografias das ex-presas políticas Dilma Rousseff e Míriam Leitão acabam por traçar uma parte da própria biografia do país, a partir das vivências individuais de ambas mulheres biografadas por meio de uma escrita que retrata, do nível particular à experiência mais geral da coletividade em um momento da história nacional brasileira, como dos tempos de exceção: do regime ditatorial do Brasil de 1964 a 1985, em que o aparelho do estado cometiam crimes políticos e violência sistemática contra a população e grave violação aos direitos humanos. Ainda que tentam resgatar um projeto impossível e capaz de materializar apenas os restos, que é o próprio passado.

Vale ressaltar que a interação entre o factual e o real acontece o tempo todo e em todos os gêneros literários. Traíçoeiramente, o texto biográfico engana os leitores mais desavisados, por ser mais escorregadio do que outras propostas textuais no que se refere ao factual e o seu oposto. O que está narrado jamais pode ser o fato ocorrido em si uma vez que não existe uma verdade positivista ou um ponto de vista primário, fundador. O texto está em contato com todos os outros textos anteriores e sobrepostos a ele. E é impossível qualquer leitor, inclusive o biógrafo, ter a certeza de que de fato aquilo ocorreu, porque a única pessoa que sabe se ocorreu ou não é quem viveu o suposto fato. Ou seja, é a certeza do próprio sujeito.

A partir do momento que o sujeito narra a certeza dela, essa certeza inicial torna-se outra, a certeza de uma outra pessoa, que é quem está lendo ou ouvindo essa história. Por exemplo, o autor biógrafo é um leitor que faz uma determinada leitura. Nunca é o fato positivo que chega até ele. Mas são entrevistas, documentos, histórias de outras pessoas. Portanto, a chave de leitura está na mão deste leitor e, depois, do leitor final e não mais na mão do biógrafo.

REFERÊNCIAS

ABRÃO, Paulo; GENRO, Tarso. **Os direitos da transição e a democracia no Brasil -** Estudos sobre justiça de transição e teoria da democracia. Belo Horizonte, Fórum, 2012.

ABRÃO, Paulo. Direito à verdade e à justiça na transição política brasileira. In: ABRÃO, Paulo; GENRO, Tarso. **Os direitos da transição e a democracia no Brasil:** Estudos sobre Justiça de Transição e Teoria da Democracia. Belo Horizonte: Fórum, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz:** o arquivo e a testemunha [Homo Sacer,III]. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

AMARAL, Ricardo Batista. **A vida quer é coragem:** a trajetória de Dilma Rousseff, a primeira presidenta do Brasil. São Paulo, Editora Sextante, 2011.

ARFUCH, Leonor. Antibiografias? Novas experiências nos limites. In: SOUZA, Eneida Maria de; TOLENTINO, Eliana da Conceição; MARTINS, Anderson Bastos. (orgs.). **O futuro do presente:** arquivo, gênero e discurso. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.13-27.

_____. **O espaço biográfico:** dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

BAKTHIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **The dialogical imagination.** Austin: University of Texas Press, 1982, p.134.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política.** Vol. 1 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-234

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política.** Ensaios sobre literatura e história da cultura. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119.

BERNARDO, Gustavo. O conceito de literatura. In: JOBIM, José Luis (org). **Introdução aos termos literários.** Rio de Janeiro. EdUERJ, 1999. Disponível em: <HTTP://www.dubitoergosum.xpg.com.br/editor06.htm>

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. **A natureza composta da crítica biográfica Eneida Maria de Souza.** Cadernos de estudos culturais, Campo Grande, MS, v.1, p. 83-124, jul.|dez. 2014.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica, In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org). **Usos e abusos da história oral.** Rio de Janeiro, Editora FGV, 1986. P.183-192

CANDIDO, Antonio. (2012). Perenidade da biografia. **Remate de Males.** Disponível em: <https://doi.org/10.20396/remate.v0i0.8635990>

_____. **A personagem de ficção.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces.** 10. ed. São Paulo, Cultrix/Pensamento, 2005.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Interpretação da “Poética” de Aristóteles**. São José do Rio Preto (SP): Editora Rio-Pretense, 1998.

CASTELLO BRANCO, Lucia. **A traição de Penélope: uma leitura da escrita feminina na memória**. Tese de doutorado. UFMG-FALE, 1990.

CHKLÓVSKI, Victor. **Sobre a teoria da prosa**. São Petersburgo, 1983.

_____. “A arte como procedimento”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.) **Teoria da Literatura: Formalista Russos**. 3 edição. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, p. 39-56.

CYTRYNOWICZ, Roney. Memória e história do Holocausto. In: **Dossiê Literatura de Testemunho** – Cult 23. Junho de 1999, p. 52 a 55

DIDI-HUBERMAN, George. **Quando as imagens tocam o real**. Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA UFMG, 30 de nov. 2012, p.206-219.

LAUB, Dori. Truth and Testimony: the Progress and the Struggle. In: CARUTH, Cathy (Ed.). **Trauma: explorations in memory**. Baltimore/ London: Johns Hopkins University, 1995, p. 61-75.

DE MAN, Paul. Autobiografia como Desfiguração. **Sopro**. Florianópolis, n. 71, 2012.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: _____. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 11-16.

DOSSE, François. **O desafio biográfico: escrever uma vida**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

ECO, Humberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 2008.

HARTOG, François. **Regimes de Historicidade**. Presentismo e Experiências do Tempo. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

GASPARI, Elio. Alice e o camaleão. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. **Cultura em trânsito: da repressão à abertura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, p. 12-37, 2000.

GASPARINI, Philippe. “Autoficção é o nome de quê?”. In: NORONHA, Jovita Maria Gerhei (org). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HOBSBAWN, Erick. **Era dos extremos: o breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HOISEL, Evelina. **Teoria, crítica e criação literária: o escritor e seus múltiplos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Literatura em suas fontes**. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.

LEITÃO, Matheus. **Em nome dos pais**. Rio de Janeiro, Editora Intrínseca, 2017.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEVI, Primo. **É isto um homem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

_____. **Os afogados e os sobreviventes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LIMA, Edvaldo Pereira. Páginas Ampliadas : o livro-reportagem como extensão do jornalismo. Campinas: Unicamp, 1995.

_____. **Que é livro-reportagem?** São Paulo: Brasiliense, 1993.

LIMA, Luiz Costa. História. Ficção. Literatura. Uma breve apresentação. **Revista Eutomia**, 2008. Ano I, – Nº 01.

MARTINEZ, Monica. **Jornada do herói: a estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida no jornalismo**. São Paulo, Annablume, 2008.

PENA, Felipe; SODRÉ, Muniz. **Teoria da biografia sem fim**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

PIGNATARI, Decio. Para uma semiótica da biografia. In: HISGAIL, Fani (org.). **Biografia: sintoma da cultura**. São Paulo, Haecker Editores, 1996.

POLLACK, Michael. **Memória, esquecimento e silêncio**. In: Revista Estudos Históricos, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, , vol. 2, n. 3, 1989. p.3-15.

RODRIGUES, Cristiano José. Os sujeitos do diálogo: personagens, documentaristas e espectadores. In: **Bakhtin Partilhado**. FREITAS, Maria Tereza de Assunção; RAMOS, Bruna Sola da Silva. Bakhtin. Curitiba: CRV, 2017.

SANTIAGO, Silviano. Eu e as galinhas d'angola. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Literatura e memória**. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2006. p. 21-31.

_____. Meditação sobre o ofício de criar. **Revista Aletria**. Belo Horizonte, n.18, p. 178, jul./dez.2008, p.173-178.

_____. **Biografias autobiográficas**. 4 de junho 2014. Disponível em: <http://historico.blogdacompanhia.com.br/2014/06/biografias-autobiograficas/>

_____. A biografia, um bem de arquivo; Biografar é metaforizar o real. In: SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p.39-51, p. 53-62.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. **Projeto História**, nº 30, São Paulo, p. 71-98, jun. 2005. Disponível em: [http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/volume30/04-Artg-\(Marcio\).pdf](http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/volume30/04-Artg-(Marcio).pdf); Acesso em: 08 Jul. 2009.

_____. **Literatura da Shoah no Brasil**. Arquivo Maaravi, Belo Horizonte, n. 1, v. 1, s. p.54, out. 2007.

_____. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas - **PSIC. CLIN.**, RIO DE JANEIRO, VOL.20, N.1, P.65 – 82, 2008.

_____. A literatura do trauma. In: Dossiê Literatura de Testemunho – Cult 23. Junho de 1999. P. 40 a 48

SOUZA, Eneida Maria de. “Crítica biográfica, ainda”. In: Cadernos de estudos culturais, Campo Grande, MS, v. 2, n. 4, p. 51 – 57, jul./dez. 2010.

_____. “Notas sobre a crítica biográfica”. In: *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 111-121. (Humanitas).

SODRÉ, Muniz. FERRARI, Maria Helena. **Técnica de reportagem**: notas sobre a narrativa jornalística. São Paulo, Summus, 1986.

VAZ, Valteir. (2018). “**Arte como procedimento**” – 100 anos depois. *RUS* (São Paulo), 9 (12), 3 – 28. <https://doi.org/10.11606/issn1981-2747.rus.v9n12p3-28>

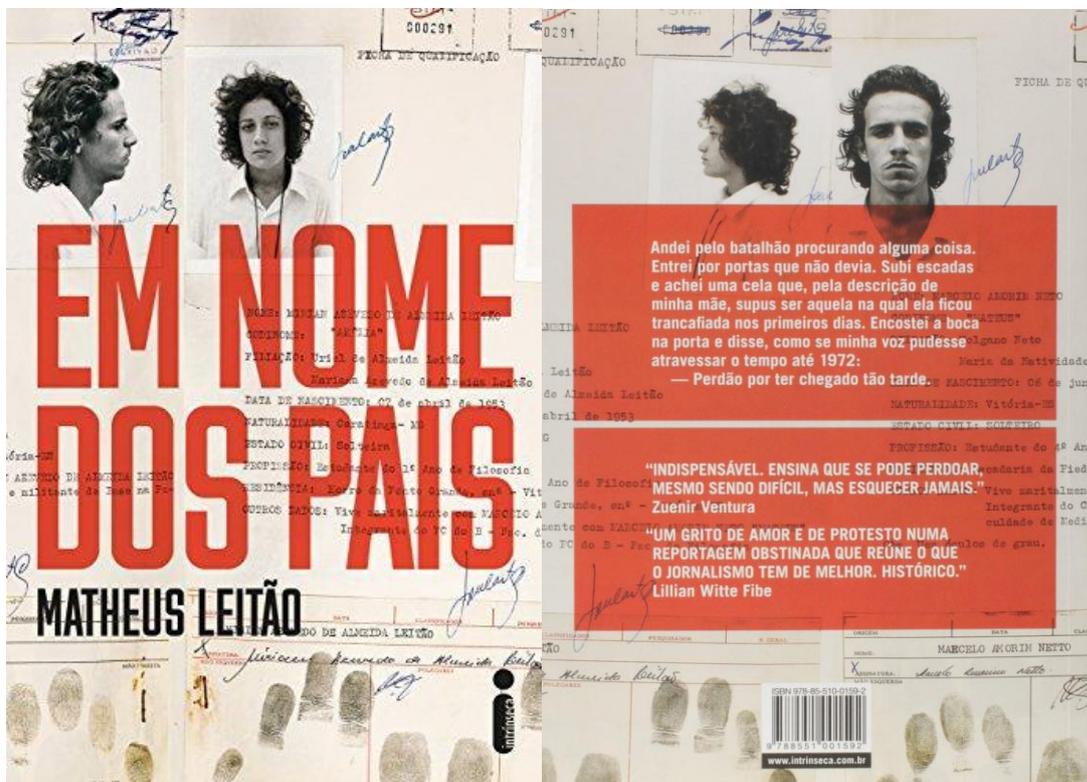
VEIGA, Roberta. Já visto jamais visto: um filme de filmes ou o devir memória. *Crítica Cultural – Critic*, Palhoça, SC, v. 10, n. 1, p. 87-96, jan./jun. 2015.

VILAS-BOAS, Sérgio. **Biografias e Biógrafos**: jornalismo sobre personagens. São Paulo, Summus, 2002.

VOLOCHINOV, Valentin N. As mais recentes tendências do pensamento linguístico ocidental. In: **A construção da enunciação e outros ensaios**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2013.

WELLEK, René; WARREN, Austin. A função da Literatura. In: **Teoria da Literatura e metodologia dos estudos literários**. São Paulo: Martins fontes, 2003.

ANEXOS

ANEXO A – Capa do livro *Em nome dos pais*.

Fonte: Imagem disponível em: LEITÃO, Matheus. *Em nome dos pais*. Rio de Janeiro, Editora Intrínseca, 2017. Capa do livro.

ANEXO B – Capa do livro *A vida quer é coragem*.

Fonte: Imagem disponível em: AMARAL, Ricardo Batista. *A vida quer é coragem: a trajetória de Dilma Rousseff, a primeira presidenta do Brasil*. São Paulo, Editora Sextante, 2011. Capa do livro.

ANEXO C – Entrevista veiculada no jornal Folha de S. Paulo

A 6 terça-feira, 21 de junho de 2005

BRASIL

FOLHA DE S.PAULO

ESCÂNDALO DO "MENSALÃO"/ENTREVISTA EXCLUSIVA

Em entrevista inédita, feita em 2003, ministra reconhece os erros da opção pela luta armada e relata sua experiência como torturada

Dilma diz ter orgulho de ideais da guerrilha

LUIZ MAKLOUF CARVALHO
COLABORAÇÃO PARA A FOLHA

A nova ministra da Casa Civil, Dilma Rousseff, avessa à gabolice, não é de se estender quando o assunto é a sua longa militância nas organizações de esquerda que combatiam a ditadura militar. Abriu uma exceção, no final de 2003, porque tratava-se, então, a meu interesse, de ampliar sua participação, já que ministra, no livro "Mulheres que fogueira a luta armada" (Editora Globo, 1998).

Aceitando o pedido, a ministra recebeu-me na sede da Presidência em São Paulo. Alguns documentos que levei, referentes aos processos que enfrentou, ajudaram-na com a memória. Foi encaminhada ao rever as cópias das falsas carteiras de identidade que estavam em sua bolsa quando foi presa, no centro de São Paulo, em 10 de janeiro de 1970: um título de eleitor e uma carteira colegial em nome de Marina Collares Garcia de Castro, e um RG em nome de Maria Lúcia Santos. Nos três, a mesma foto.inha então 22 anos.

A entrevista privilegiava sua amarga experiência na tortura. É de registrar que a ministra negou sua participação durante a ditadura ao cofre da amante de Adhemar de Barros, a ação de maior envergadura da VAR-Palmares. No "Mulheres...", coloquei-a na ação, erro do qual penitencio-me.

Dilma Vana Rousseff Linhares é filha de Helo Horiowitz, filha da 14 de dezembro de 47, filha do búlgaro naturalizado Pedro, advogado, e da professora Dilma Jane Silva, de Friburgo (RJ), mas criada em Uberaba (MG). Sua militância política começou em 1967, na Polop, quando cursava a Escola Federal de Economia. Foi recrutada pelo noivo e depois marido, Cláudio Galeno de Magalhães Linhares. Com as primeiras prisões, foi com o marido para o Rio, onde integrou o Colina.

Ensinou marxismo para uma cédula, escreveu artigos para a jornal "Piquete", ajudou na infraestrutura de algumas ações armadas (três assaltos a bancos) e esbui para a direção do Colina. Estava no congresso de Mongaguá (SP), quando o Colina se aliou à VAR e ao VAR-Palmares, e estava no de Teresópolis, quando houve o "raça dos sete", Carlos Lamarca à frente. Dilma ficou na VAR.

Separou-se do marido (que se mudou para Cuba nas asas de um sequestro de avião, a 19 de janeiro de 70) e tornou-se companheira de Carlos Franklin Paixão de Araújo, militante da VAR, advogado e ex-deputado estadual pelo PDT gaúcho. Estão separados. Tem uma filha, e são amigos.

Presa em 10 de janeiro de 1970, mereceu, do procurador militar que a denunciou, os epítetos de "Joana D'Arc da subversão", "pápis da subversão", "criminoso política" e "figura feminina de expressão tristemente notável". Só saiu da cadeia no final de 1973.

Pergunta - Que lembranças a sra. guarda dos tempos de cadeia?

Dilma Rousseff - A prisão é uma coisa em que a gente se encontra com os limites da gente. É isso que às vezes é muito duro. Nos depoimentos, a gente mentia feito doído. Mentia muito, mas muito.

Pergunta - Em um dos seus depoimentos da fase judicial, a sra. denunciou que o capitão Maurício foi ameaçado de tortura por estar indignado com as propostas contraditórias de seus depoimentos.

Dilma - Voltei várias vezes para a Oban, a Operação Bandeirante. Descobriam que uma história não fechava com a outra, e aí voltava. Mas aí eu já era preso velho. Preso velho é um bicho muito difícil de pegar na curva. Preso novo, você não sabe o tamanho do diabo.

Pergunta - Como era essa história de mentir diante da tortura?

Dilma - A gente tinha que fazer uma moldura e só se lembrar da moldura, da história que se inventava, e não sabia disso. Tinha que ter uma história. Na relação do torturador com o torturado a única coisa que não pode acontecer é você falar "não falo". Se você falar "não falo", dali a cinco minutos você pode ser obrigado a falar, porque eles sabem que você tem algo a dizer. Se você falar "não falo", você diz pra eles o seguinte: "Eu sei o que você quer saber e



A "Passeata dos Cem Mil", manifestação organizada no Rio de Janeiro pela UNE, em 26 de junho de 1968, contra o governo militar

SAIBA MAIS

Ministra abandonou PDT e se filiou ao PT em 2001

LÉO GERCHMANN
DA AGÊNCIA FOLHA, EM PORTO ALEGRE

A economista Dilma Vana Rousseff, 57, foi secretária de dois adversários políticos no Rio Grande do Sul: Olívio Dutra (PT) e Alceu Collares (PDT), ambos ex-prefeitos de Porto Alegre e ex-governadores. Para Olívio, Dilma é uma técnica bem qualificada e de extrema confiança. Para Collares, é "uma traidora do PDT".

Dilma, adepta da luta armada, foi presa durante o regime militar e só recuperou seus direitos

políticos com a Lei de Anistia, de 1979. Ingressou então no PDT. Com a eleição de Alceu Collares para a Prefeitura de Porto Alegre, em 1985, ela foi nomeada secretária da Fazenda.

Quando Collares foi governador, Dilma dirigiu a Fundação de Economia e Estatística do Estado e a Secretaria de Energia, Minas e Comunicações.

Em 1998, Olívio Dutra (PT) foi eleito governador. Para recompensar o PDT, que apoiou sua candidatura no segundo turno, convidou Dilma para ocupar novamente a Secretaria de Energia,

Minas e Comunicações.

Em 2000, porém, Alceu Collares (PT) e Tarso Genro (PT) disputaram o segundo turno na eleição para a Prefeitura de Porto Alegre. Dilma se licenciou do PDT para apoiar a candidatura de Tarso e, em março de 2001, filiou-se ao PT, acompanhando o grupo dissidente liderado por José Vicente Brizola, filho de Leonel Brizola.

A ruptura valeu críticas asperas dos pedetistas. Procurado ontem pela Folha, Collares disse não querer fazer "análises individuais", afirmando apenas que

mantém "divergências" com

Dilma. "O ministério de Lula é todo ele formado por derrotados, e eles comprovaram sua incompetência e desapareço. [Dilma] Foi traidora do PDT. Não nos damos bem. Não quero opinar sobre ela. Isso, de ocupar a Casa Civil, não chega a ser uma promoção, pode ser uma destruição. O José Dirceu não agüentou", disse.

Em 2002, após a eleição de Lula para a Presidência da República, Dilma foi nomeada para o Ministério de Minas e Energia.



TORTURA

A pior coisa que tem na tortura é esperar, esperar para apanhar. Eu senti ali que a barra era pesada. E foi. Também estou lembrando muito bem do chão do banheiro, do azulejo branco. Porque vai formando crosta de sangue, sujeira, você fica com um cheiro...

Pergunta - Por onde a tortura começou?

Dilma - Palmatória. Levei muita palmatória. **Pergunta - Quem batia?**

Dilma - O capitão Maurício sempre aparecia. Ele não era interrogador, era da equipe de busca. Dos que dirigiam, o primeiro era o Hornero, o segundo era o Albernaz. O terceiro eu não me lembro o nome. Era um baixinho. Quem comandava era o major Waldir [Coelho], que a gente chamava de major Linguinha, porque ele falava assim [com língua presa].

Pergunta - Quem torturava?

Dilma - O Albernaz e o substituído dele, que se chamava Tomás. Eu não sei se é nome de guerra. Quem mandava era o Albernaz, quem interrogava era o Albernaz. O Albernaz batia e dava soco. Ele dava muito soco nas pessoas. Ele começava a te interrogar. Se não gostasse das respostas, ele te dava soco. Depois da palmatória, eu fui pro pau-de-arara.

Pergunta - Dá pra relembrar?

Dilma - Mandaram eu tirar a roupa. Eu não tirei, porque a primeira reação é não tirar, pô. Eles me arrancaram a parte de cima e me botaram com o resto no pau-de-arara. Aí começou a prender a circulação. Um outro xingou não sei quem, aí me tiraram a roupa toda. Dali depois me botaram outra vez.

Pergunta - Com choques nas partes genitais, como acontecia?

Dilma - Não, isso não fizeram. Mas fizeram choque, muito choque, mas muito choque. Eu lembro, nos primeiros dias, que eu tinha uma exaustão física, que eu queria desmaiar, não agüentava mais tanto choque. Eu comecei a ter hemorragia.

Pergunta - Onde eram esses choques?

Dilma - Em tudo quanto é lugar. Nos pés, nas mãos, na parte interna das coxas, nas orelhas. Na cabeça, é um horror. No bico do seio. Botavam uma coisa assim,

no bico do seio, era uma coisa que prendia, segurava. Aí cansavam de fazer isso, porque tinha que ter um envoltório, pra enrolar, e largar, você se urina, você se caga todo, você...

Pergunta - Quanto tempo durava uma sessão desses?

Dilma - Nos primeiros dias, muito tempo. A gente perde a noção. Você não sabe quanto tempo, nem que tempo que é. Sabe por quê? Porque pára, e quando pára não melhora, porque ele fala o seguinte: "Agora você pensa um pouquinho". Parava, me retiravam e me jogavam nesse lugar do ladrilho, que era um banheiro, no primeiro andar do DOI-Codi. Com sangue, com tudo. Te largam. Depois, você treme muito, você tem muito frio. Aí voltava. Nesse dia foi muito tempo. Teve uma hora que eu estava em posição fetal.

Pergunta - Dá pra pensar em resistir, em não falar?

Dilma - A forma de resistir era dizer comigo mesmo: "Daqui a pouco eu vou contar tudo o que eu sei". Falava pra mim mesmo. Aí passava um pouquinho. E mais um pouco. E aí você vai indo. Você não pode imaginar que vai durar uma hora, duas. Só pode pensar de daqui a pouco. Não pode pensar na dor.

Pergunta - A sra. agüentou?

Dilma - Eu agüentei. Não disse nem onde eu morava. Não disse quem era o Max [codinome de Carlos Franklin Paixão de Araújo, então seu marido]. Não entreguei o Breno [Carlos Alberto Bueno de Freitas], porque tinha muita dó. Vou dizer uma coisa que uma tupanara, presa com a gente, disse pra mim. A tupanara ficou até com lesão cerebral. Ela disse: "Sabe por que eu não disse, naquele dia, quem era quem? Porque eu era mulher do fulano de tal e queria provar que o uruguão é tão bom quanto o brasileiro".

Pergunta - Qual é o significado da frase?

Dilma - Que as razões que levam a gente a não falar são as mais variadas possíveis.

Pergunta - Quais foram as suas?

Dilma - Não, nas mãos, na parte interna da ALN que chamava "Mister X". Eu o vi completamente destruído. Não sei o que foi feito dele. Nunca



SONHO

A gente tinha uma imensa generosidade e acreditávamos que era possível fazer um Brasil mais igual. Eu tenho orgulho da minha geração, de a gente ter lutado e de ter participado de todo um sonho de construir um Brasil melhor. O que nós caracterizava é ter ousado querer um país melhor

vou esquecer o quadro em que ele estava. Primeiro, eu não queria que meus companheiros estivessem numa situação daquelas. Segundo, eu tinha medo que algum deles morresse. Terceiro, porque teve um dia que eu tive uma hemorragia muito grande, foi o dia em que eu estive pior. Hemorragia, mesmo, que nem menstruação. Eles tiveram que me levar para o Hospital Central do Exército. Encontrei uma menina da ALN. Ela disse: "Pula um pouco no quarto para a hemorragia não parar e você não ter que voltar".

Pergunta - Palmatória, pau-de-arara, choque. O que mais?

Dilma - Não, comer. O frio. A noite. Eles te botam na sala e falam: "Daqui a duas horas eu volto pra te interrogar". Ficar esperando a tortura. Tem um nível de dor em que você apaga, em que você não agüentava mais. A dor tem que ser iniludida com o controle deles. Ele tem que demonstrar que tem o poder de controlar tua dor.

Pergunta - E o torturado?

Dilma - O jogo é jamais revelar pra ele o que você acha. Ele não pode saber o que você pensa e ele nunca pode achar que você só fala

depois de apanhar. Jamais. É melhor você não deixar ele perceber que te tira informação por tortura. Tem que ter uma história. O ruim é quando a sua história rui, por qualquer motivo. Ele acha que você mentiu. Se ele achar que você mentiu, você está roubada. Ele descobrirá qual é o jogo. Quando você volta, e é por isso que voltar é ruim, ele diz: "Você mentiu, pô, o negócio é que você mente".

Pergunta - A sua história caiu?

Dilma - Uns, vez cá, outro, mas aí era tarde demais. Caiu tudinho da Silva. Porque eu dizia que o meu marido tinha sequestrado o avião e que, se eu não tinha saído com ele, é que eu era uma pessoa que não sabia de nada, que, se soubesse, não teria saído. Aí eles descobrem que eu era da direção da VAR, e que portanto era impossível não saber do sequestro. Jáva zbrada. Aí tem que falar: "Não, eu era da direção, mas estava separada dele". Se a sua história cai, você está roubada.

Pergunta - O que é que ajuda, nesses momentos?

Dilma - Se eu tivesse ficado sozinha na cadeia, seria muito mais problemas. Devo grande parte de ter superado, absorvido e em alguns momentos, negado, até a ironizar a tortura, para agüentar, às minhas companheiras. Eu lembro do povo do [presídio] Tiradentes, que esteve comigo.

Pergunta - De algum momento em particular?

Dilma - Quando alguma de nós era chamada para o repique, que era voltar à Oban, havia um processo de contágio, de medo, e de uma identificação muito forte entre nós. Como forma de ter controle da situação, a gente dessoleirava. Então, tinha uma variante de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a gente também vai". E aí disso, pela ironia absoluta que é. O que é que adianta denunciar? Para torturado, o que é que adianta? Mas a gente gritava isso na hora que a pessoa estava saindo da cela, como uma forma de manter o nível de controle sob o dedit. Mas a gente não percebeu, apesar de grito de guerra. Não mostra que a gente foi heroína, coisíssima nenhuma, e não é nesse sentido. Mas foi a tentativa de mais humana de dominar o indizível, que era dizer: "Fulana, não liga não, se você for torturada, a