

O que é isso, companheiro?, 40 anos: entre a autobiografia, o testemunho, a entrevista e a confissão

[“O que é isso, companheiro?”, 40 years: between autobiography, testimony, interview and confession

Rogério Silva Pereira¹

Maria Zilda Cury²

RESUMO • Em *O que é isso, companheiro?*, Fernando Gabeira, seu autor, tenta configurar para si uma persona nova. Em função disso, lança mão de gêneros e dispositivos discursivos (a autobiografia, o testemunho, a entrevista e a confissão), flexibilizando-os para a obtenção dessa referida persona. Na esteira de uma reflexão sobre os gêneros e os dispositivos referidos, lançando mão da fortuna crítica sobre o livro, o artigo intenta entrever os movimentos feitos pela narrativa para lograr seu objetivo, que é despir seu autor do figurino colado a ele pelos anos de vida nas hostes de oposição ao regime militar. • **PALAVRAS-CHAVE** • Gabeira; autobiografia; testemunho;

entrevista; confissão. • **ABSTRACT** • In “O que é isso, companheiro?”, Fernando Gabeira, its author, tries to set up for himself a new person. As a result, it makes use of genres and discursive devices (autobiography, testimony, interview and confession) making them more flexible in order to obtain this person. From a reflection on genres and devices mentioned, throwing hand of the critical fortune on the book, the article tries to glimpse the movements made by the narrative to reach its objective that is to undress its author of the costume adhered to him by the years of life in the hosts of opposition to the military regime. • **KEYWORDS** • Gabeira; autobiography; testimony; interview; confession.

Recebido em 1^o de agosto de 2018

Aprovado em 15 de maio de 2019

PEREIRA, Rogério Silva; CURY, Maria Zilda. *O que é isso, companheiro?, 40 anos: entre a autobiografia, o testemunho, a entrevista e a confissão*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 73, p. 210-227, ago. 2019.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi73p210-227>

1 Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD, Dourados, MS, Brasil).

2 Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG, Belo Horizonte, MG, Brasil).

“Não me digam que eu estou louco
é só um jeito de corpo
não precisa ninguém me acompanhar”
(Caetano Veloso, “Jeito de corpo”).

NUDEZ

É foto famosa que gerou algum escândalo nos idos de 1980, no Rio de Janeiro. Nela, Fernando Gabeira posa para a revista *Veja*, usando ínfima sunga de crochê, sob a luz do sol, na praia de Ipanema. Àquela altura, seu livro *O que é isso, companheiro?*³, de 1979, já fazia sucesso, e a foto talvez fizesse parte do marketing que envolvia sua divulgação. Eventual *frisson* provocado por ela, na certa, estava a serviço de alavancar as vendas do livro.

Ao lado disso, a aproximar foto e livro havia algo mais. Com efeito, certo desnudamento presente na narrativa mantinha forte correspondência com o efetivo desnudamento daquele homem da praia. Em ambos, subitamente, o privado parecia se esforçar para se tornar público, e isso valia tanto para a vida clandestina do ex-militante quanto para seu corpo nu, sob o sol.

Eventualmente, outra correspondência entre a nudez do livro e a da foto pode ser sondada. É possível que, em ambos, se tente pintar a imagem daquele que, ao menos naquele momento, queria ser visto como um Adão redivivo num provavelmente novo Brasil: sozinho num pretense novo mundo, despido dos vínculos do passado, lá está Gabeira para “começar de novo” – dizem foto e livro.

Nesse sentido, o livro é esforço de reconfiguração da persona do autor. Esforço que passa pela intenção de delimitar esse presente adâmico em face de um passado que, ao menos no nível do discurso, é posto em seu devido lugar. Diz o autor: “As grandes sensações de minha vida são quando deixo um lugar que parece já superado. Esse *adeus antecipado*, esse olhar para as coisas que parecem ser um *capítulo encerrado*, me dão uma incrível sensação de movimento (GABEIRA, 1979, p. 186 – grifos nossos).

3 Doravante OQIC.

Era 1979, e a ditadura militar, que findaria formalmente dali a seis anos (1985), bem poderia ser o “capítulo encerrado”, de que fala o autor. Por seu turno, *OQIC* poderia figurar como esse “adeus antecipado” com que o autor acenava à ditadura. Mas era muito mais que isso.

AUTOBIOGRAFIA

OQIC é uma autobiografia. Certas condições básicas para que um texto seja autobiografia são preenchidas pela escritura do livro. Lá estão a identidade entre autor, narrador e personagem (LEJEUNE, 2008, p. 16), unidos na primeira pessoa do enunciado, e também a típica narrativa retrospectiva em prosa, feita a partir do presente, centrada na vida individual do autor, focando suas ações, sua personalidade e seus pensamentos como propõe Lejeune (2008, p. 14).

A lógica do “nome próprio” comanda a identidade autor-narrador-personagem. Aquele nome inscrito na capa, “Fernando Gabeira”, é também o nome do personagem que, na narrativa, conta histórias de sua vida referindo-se a si mesmo como “eu” – como neste trecho: “*Eu mesmo achei a morte do Getúlio um barato só porque nos deram um dia livre na escola*” (GABEIRA, 1979, p. 22 – grifo nosso). Ao lado disso, pelo menos duas vezes no texto alguém se refere ao personagem usando o nome “Gabeira” (cf., p. ex., GABEIRA, 1979, p. 157).

Nenhuma autobiografia diz tudo. Beatriz Sarlo, lendo Paul Ricoer, fala da “utopia do relato ‘completo’ do qual nada restaria de fora” (SARLO, 2007, p. 50) – recorrente no gênero testemunho. A observação é válida também para o discurso autobiográfico testemunhal de *OQIC*. Gabeira, contudo, escapa à armadilha dessa utopia. Seu texto (como veremos), econômico, sabe que não pode dizer tudo. Mais que isso, parece confortavelmente não querer dizer tudo.

Suas balizas são precisas. O trecho da narrativa correspondente ao período que abrange a participação do escritor como opositor do regime militar brasileiro, isto é, desde suas ações iniciais na esteira do brizolismo, em 1964, passando por sua submersão na clandestinidade, em que participa do sequestro do embaixador dos Estados Unidos, Charles Burke Elbrick (em 1969), até o momento em que é preso, torturado e, depois, exilado – após ser trocado, dentre outros, pelo também sequestrado embaixador da Alemanha, Ehrenfried von Holleben (em 1970). Isso tudo contado de forma relativamente ligeira, com pouco aprofundamento, seja quanto aos fatos, seja quanto aos personagens (exceto o próprio Gabeira). Óbvio, pois, que, com essas balizas, muito reste naturalmente fora dessa autobiografia.

Também estão ausentes a vida familiar, a formação do ego e a formação do intelectual, que seriam aspectos constitutivos do gênero, ao menos segundo Jameson (2002, p. 137).

O contraste com *Os carbonários*, narrativa testemunhal de Alfredo Sirkis publicada um ano depois de *OQIC*, ajuda a reforçar isso. Ao contrário de Gabeira, o passado familiar e escolar de Sirkis cobre páginas e páginas. Ver, para exemplo, o capítulo 3 da primeira parte, “Tempo de passeata”, em que o autor narra as mazelas do pai e da mãe antes e durante a Segunda Guerra Mundial, antes de emigrarem para

o Brasil – circunscrevendo-os dentro da perseguição aos judeus ao redor daquela guerra, marcando-os como sobreviventes, dentre outros (SIRKIS, 2014, p. 49 et seq.).

Em *OQIC*, o que o leitor tem sob os olhos é um texto que vai aos poucos desembaraçando o narrador de vínculos grupais pregressos e o constituindo como indivíduo e subjetividade – aspecto também inerente à autobiografia (JAMESON, 2002, p. 138). De fato, como se verá, a narrativa é esforço de constituição de um indivíduo despido desses vínculos e de outras indumentárias. O passo inicial se dá nessa seletividade que deixa de vez a infância de lado.

LACUNAS DA MEMÓRIA E DO TEXTO

Tendo o que foi dito em vista, merece menção o quanto se deixa para trás em *OQIC* em termos de informação. Por exemplo, há caracterização e ação onde, frequentemente, falta um nome de personagem. E a recíproca é verdadeira. É comum aparecer um nome sem a devida caracterização.

Gabeira reconhece isso no prefácio que agrega à obra a partir de 1996: “Gostaria de ter dado uma visão mais clara do papel e do valor de cada um dos integrantes da luta armada. Meu livro não tinha, no entanto, esse objetivo” (GABEIRA, 2009, p. 9). Tome-se, por exemplo, o episódio do sequestro do embaixador dos EUA, Charles Elbrick. Abaixo, dois trechos para análise.

O governo tinha aceitado nossas exigências e conversávamos durante o café da manhã. Elbrick deveria escrever outro bilhete e eu sairia dentro em pouco. Falávamos animadamente sobre a história. Um dos amigos disse: “É possível que a gente entre na história com esta ação” [do sequestro]. (GABEIRA, 1979, 122 – grifos nossos).

Lembro-me de descer correndo as escadas da casa, de abrir a porta da garagem, [...] e ver ali, meio embrulhado num saco, o homem [o embaixador americano] e a cara larga do homem. Dentro da kombi as *peessoas* sorriam discretamente, orgulhosas. (GABEIRA, 1979, 108 – grifo nosso).

O narrador não se preocupa em mencionar os nomes do “amigo” e das “peessoas” ali envolvidas. No primeiro caso, o nome do embaixador americano Elbrick é referido. Mas, em ambos, os nomes dos sequestradores são omitidos. É a regra. Na maioria das cenas sobre o sequestro, os personagens são fantasmas turvados por referências coletivas: “peessoas”, “nós”, “amigos”, etc.

Nessa linha, é significativa a resenha que faz do manifesto que os sequestradores exigiram que fosse publicado (e de fato o foi) em TV, rádio e jornal. O manifesto é texto importante, seja do ponto de vista histórico, seja do ponto de vista da própria narrativa, uma vez que o narrador lhe dá amplo destaque e até o elogio. Contudo, o nome do redator do texto (que não é Gabeira) fica omissos.

[...] a experiência dos textos dos panfletos que se produziam diariamente no movimento operário foi aproveitada pelo *redator*. Algumas expressões como tapar o sol com a peneira”, “jogar a areia nos olhos dos explorados” *caíram muito bem*. Eram facilmente compreensíveis e foram retiradas do próprio universo vocabular de quem queríamos atingir. (GABEIRA, 1979, p. 114 – grifos nossos).

Veja-se, ainda, a condição do chefe do sequestro, Jonas. Seu nome real é Virgílio Gomes da Silva, membro da Ação Libertadora Nacional (ALN) designado pelo próprio Carlos Marighella para a ação. Ele aparece na narrativa apenas através desse nome, “Jonas”, sem explicitação de nome real que conferiria a ele o estatuto de personagem histórico.

Nomes sem rosto, corpo ou personalidade, e presença de muitos “fantasmas” sem nome são recorrentes. Destaquem-se mais alguns exemplos, dessa vez na parte final do livro.

Grosso modo, o livro pode ser dividido em duas partes. Uma que vai do golpe de 1964, passa pelo sequestro e vai até a prisão de Gabeira (os 14 curtos primeiros capítulos). Outra que fala de sua tortura e passagem pelas diversas unidades prisionais – espécie de *Memórias do cárcere* dentro do livro (os dois longos últimos capítulos). Gabeira está lá: na Polícia Estadual, no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), na prisão de Ilha Grande, na prisão da Ilha das Flores, dentre outros, todos no Rio de Janeiro; e em São Paulo, na Operação Bandeirantes (Oban) e em hospitais militares. Nessa segunda parte aparecem de novo figuras com mínima caracterização.

Assim, na prisão de Ilha Grande, Gabeira encontra Lúcio Flávio (1944-1975), bandido afamado do período da ditadura. No DOPS da cidade do Rio de Janeiro encontra Gaguinho, já enlouquecido, assassino da vedete Luz del Fuego. Gabeira encontra também muitos agentes ligados à repressão que têm nomes mencionados e são, por vezes, trazidos à condição de personagens, agindo e falando: um carcereiro (Marechal), um escrivão (Mazini), delegados (Fleury, Maurício, Otávio), militares torturadores (Albernaz, Tomás) etc. Há também nomes de guerra das travestis que o narrador encontra na prisão: Tentação, Marlene, Dora (GABEIRA, 1979, p. 178).

Por contraste, veja-se o seguinte. Gabeira passa por várias celas. Notável é que nomes de presos, quase sempre presos políticos, pouco são anotados. Vejam-se os seguintes trechos: “Fomos colocados numa cela abaixo do nível do corredor e tínhamos de nos acomodar ali, onze *peessoas* num espaço de cerca de oito metros quadrados (GABEIRA, 1979, p. 177 – grifo nosso). “O escrivão Mazini nos dizia, diariamente, que nada tinha contra *nós*: era apenas um cumpridor de ordens” (GABEIRA, 1979, p. 176 grifo nosso). Novamente um *peessoas* e um *nós*, conjuntos coletivos, sem individualização qualquer. Quem são esses 11 presos? Se um ou outro é referido, a maioria fica na sombra.

Note-se, de passagem, que o texto parece seguir o fluxo de uma rememoração frouxa, de uma memória que pouco se deixa forçar e é pouco afeita ao detalhe. Para confronto, compare-se com *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis (2014), no seu detalhismo quase obsessivo.

Não se trata, por óbvio, de acusar omissões. Muito já foi dito sobre isso (REIS

FILHO et al., 1997). Aqui não se trata de fazer coro a essas falas. Muito menos de dizer que Sirkis (ou outro qualquer) é mais preciso ou se comporta eticamente melhor do que Gabeira etc. A questão, com efeito, deve ser posta em outros termos.

Começemos pela hipótese de que aquilo que eventualmente falta ao texto poderia ser debitado ao inerentemente memorialístico que funda o gênero testemunho. A memória frequentemente prega peças, e o testemunho é, por definição, parcial. O narrador do testemunho forçosamente vê a realidade pela moldura estreita da própria e exclusiva percepção. Não há outro caminho – senão, não é testemunho.

Em qualquer caso, repita-se: é utopia querer dizer tudo. Há aqueles, como demonstrou Beatriz Sarlo, que caem na tentação utópica. Gabeira, não é um deles.

Outro ponto é que o passado, recorrentemente, se distorce para produzir coerência (SARLO, 2007, p. 49). Com isso se pode dizer, dentre outros, que há elementos que a memória não deixa vir à tona simplesmente por não se aderirem bem à coerência da narrativa que ali se conta. O sujeito da memória bloqueia esses elementos quando estão a ponto de se tornarem palavra. E não o faz voluntariamente.

Nessa linha, talvez fosse útil pensar na tensão entre o espontâneo e o coercitivo que presidem a assunção da memória nos sujeitos. Exemplo disso é o método de Claude Lanzmann, em seu filme *Shoah*, quando das entrevistas que faz com testemunhas dos campos de concentração. Ali o cineasta força seus entrevistados pressionando-lhes a “memória habitual”. Diz Beatriz Sarlo sobre isso: “O conhecimento que Lanzmann tem dos campos empurra a memória das vítimas ou dos testemunhos a ponto de fazê-los dizer mais do que diriam se entregues à própria espontaneidade” (SARLO, 2007, p. 57). E obtém sucesso.

Assim, é preciso dizer que sem alguma coerção pouco se avança nos labirintos da memória. Há determinações de toda ordem, sobretudo as sociais, que coagem a memória. Beatriz Sarlo fala mesmo em um “dever de memória” pensada como bem comum (SARLO, 2007, 47). O que permite dizer que a memória não parece se situar no âmbito exclusivo da liberdade – senão no do poder e da força.

Nas reflexões sobre a memória em Walter Benjamin também há uma dimensão de coerção. Ele diz: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência [a memória], tal como ela relampeja no momento do *perigo*” (BENJAMIN, 1994, p. 254 – grifo nosso). É o “perigo”, entrevistado num relampejar em pleno presente, que “coage” a memória, resgatando o passado sob a forma de imagem e memória.

A memória, assim, só na aparência é espontânea. Submetida à vida social, ela tem seus deveres e obrigações e, em função deles, é cobrada.

Tudo do que foi dito acima assujeita o texto de Gabeira. Sua narrativa e sua memória são tributárias das demandas de seu tempo.

Mas chega o momento em que se precisa separar memória e texto, sob pena de se confundir as determinações e coerções que subordinam uma e outro. Se, em Gabeira, texto lacunar e memória lacunar convergem coerentemente, não se pode dizer que a lacuna de um é causa da outra. Não são as lacunas da memória as causas das lacunas do texto. O trecho do livro, a seguir, encaminha uma reflexão sobre isso. Ele fala sobre o dia do sequestro do embaixador Charles Burke Elbrick, de que Gabeira participou: “Não me lembro se o verde era mais intenso, se havia algum

cheiro especial no ar. Não me lembro de nada, exceto de que era um dia nublado, desses milhares de dias que entram na gaveta da memória e de lá não saem jamais. É uma vergonha [...]” (GABEIRA, 1979, p. 107).

O trecho fala de um dia especial, assinalando certa “vergonha” do rememorador pelos lapsos de memória. Mas isso pode ser estendido ao livro todo. Com efeito, essa memória que parece ensejar vergonha poderia bem passar como a causa do texto lacunar analisado até aqui.

Porém, nenhum texto testemunhal é pura memória. Ele é, antes, construto de linguagem que quer e precisa se representar como memória, uma vez que é testemunho. E, além disso, deve ser pensado como discurso – como qualquer outro texto.

Nesse sentido, Gabeira constrói seu texto operando com os elementos da memória, com os instrumentos do gênero testemunhal e com suas próprias escolhas estilísticas e éticas.

O produto é, pois, um texto que, com efeito, *não diz certas coisas* porque é testemunhal, gênero que o coage a dizer só o que ele, como autor, presenciou; além disso, é texto que não diz certas coisas porque a memória não alcança; mas é, também, texto que delibera “não dizer” algumas coisas.

Novamente: o produto disso é um texto que aos poucos faz Gabeira avultar como espécie de Adão redivivo naquele final de ditadura e início dos anos 1980. Despido daquilo que o gênero testemunhal, sua memória limitada e suas escolhas estilísticas e éticas resolveram omitir.

DEPOIMENTO E TESTEMUNHO

O livro reivindica para si a condição de depoimento. A expressão “depoimento” está lá, no subtítulo impresso nas capas das primeiras edições pela editora Codecri. Em edições subsequentes, as das editoras Nova Fronteira, Alfabeta e Companhia das Letras, o subtítulo desaparece.

Mas fica a indicação. “Depoimento”, impresso na capa, é marca ambígua e implica vários sentidos. O principal se liga à noção de “declaração da testemunha” e, por decorrência, à noção de testemunho (WAIZBORT, 2006). Ao lado disso, por óbvio, o termo “depoimento” evoca o contexto geral da ditadura. O estado ditatorial e policial produziu em seus interrogatórios milhares de depoimentos, muitos deles prestados sob tortura. Gabeira é responsável por mais de uma dezena deles. O sentido de “depoimento” na capa do livro é ambíguo e se põe em conflito com aquele depoimento obtido sob a repressão da ditadura.

Mas indague-se em que medida, se autodenominando depoimento, *OQIC* poderia ser um testemunho? Até aqui, sublinhe-se, viemos tratando o texto como testemunho em vários momentos. Uma conceituação breve, mas aguda, de testemunho pode ajudar.

Para Ricoeur (2007), o testemunho se define em várias frentes. Ele é narrativa de cena vivida que, sem a presença do narrador, estaria limitada a mera informação.

Há então a presença necessária de alguém que “esteve lá” e, estando vivo no presente, conta o que ocorreu. Esse ocorrido deve, ao mesmo tempo, ser atestado como verdadeiro. A testemunha esteve lá e diz que aquilo que presenciou é verdadeiro. Ao mesmo tempo, há uma autodesignação de si como testemunha. Assim, ao se apresentar como testemunha, a pessoa o faz diante de alguém (juízes, jurados, público etc.), estabelecendo uma *situação dialogal* em que solicita que lhe deem crédito. “Ela não se limita a dizer: ‘Eu estava lá’, ela acrescenta: ‘acreditem em mim’” (RICOEUR, 2007, p. 173). Ao que decorre um pressuposto de dúvida, antes de qualquer concessão de crença. Em seguida, Ricoeur fala da dimensão de *promessa* inerente ao testemunho. “A testemunha confiável é aquela que pode manter seu testemunho no tempo” (RICOEUR, 2007, p. 174), a despeito de todo contradito. Conclusão importante, a partir do que diz Ricoeur: o testemunho é fundamental para manter a confiabilidade numa sociedade. O testemunho que se mantém ao longo do tempo contribui para o vínculo social – dentre outras instituições que se escoram na sua existência.

À medida que vamos lendo Ricoeur, vemos que o texto de Gabeira avança preenchendo aqueles requisitos. Sem nos excedermos em cotejos, é importante destacar o “eu estive lá” das situações que Gabeira descreve; sua capacidade de promessa, isto é, de se manter ao longo do tempo como asserção de verdade, submetendo-se (claro) às dúvidas, à crítica e ao ceticismo – dentre outros. Sobretudo, aqui, destaque-se a forte situação dialogal que preside o texto, a partir da pergunta impressa no seu título, “O que é isso, companheiro?”, à qual voltaremos mais adiante.

Um aspecto, contudo, obriga-nos a manter suspensa a questão: em que medida o livro é testemunho? A par dessa pergunta, vale a pena examinar dois outros conceitos de testemunho que, sem entrar em contradição com as definições de Ricoeur acima, podem encaminhar uma resposta.

Um deles vale-se da realidade dos campos de concentração nazistas. Sobreviventes dos campos prestaram testemunhos em seus textos publicados após sua libertação e a derrota do regime nazista. Para esse conceito de testemunho, há forte solidariedade entre a fala da testemunha sobrevivente e o silêncio dos mortos e dos sem fala, tornados desumanos pela lógica daqueles campos. Tal conceito se pergunta sobre a legitimidade do sobrevivente para falar por outrem, e sobre o conteúdo de verdade daquilo que essa testemunha fala, e refuta a pergunta afirmando que a verdade do testemunho não está no conteúdo do que é dito, mas no silêncio das vítimas. “O sobrevivente dá testemunho não sobre a câmara de gás ou sobre Auschwitz, [...] ele fala apenas sobre uma impossibilidade de falar” (AGAMBEN, 2008, p. 163). Aqui, essa impossibilidade de falar é a do morto ou daquele que perdeu sua humanidade. Por estes, falaria o sobrevivente, via testemunho.

Proposto para pensar a situação quase singular dos campos de concentração nazistas, esse conceito pode ser instrumentalizado para pensar certos textos brasileiros, cujo âmbito inclui *OQIC*, quanto à sua condição de narrativa de testemunho justamente nesse ponto, isto é, na maior ou menor vinculação dos textos com uma impossibilidade de falar, com sua capacidade de dar voz ou de falar *com* certas vozes silenciadas; de se constituir como fala não necessariamente de um conteúdo, mas de uma impossibilidade de falar. O texto de *OQIC* se situaria aí? Seria Gabeira a testemunha que fala pelos que foram calados?

Outro conceito de testemunho, em cuja trama unem-se as noções de autobiografia e *Bildungsroman*, versa sobre um sentido “exemplar” contido no texto testemunhal. Tal texto, atravessado pela produção coletiva, ora feito a quatro mãos, ora indo muito além da individualidade da vida que ali se narra (JAMESON, 2002, p. 141 et seq.), seria um amálgama – onde a vida do narrador mergulharia, “despersonalizada”, na de sua comunidade de origem. Exemplar disso é o livro *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, autobiografia testemunhal de Rigoberta Menchú, narrada em primeira pessoa, mas escrita por Elizabeth Burgos, a antropóloga que faz a transcrição de gravação de entrevista feita com Menchú. O livro nasceria, assim, sendo produzido a quatro mãos. As de uma antropóloga letrada, Burgos, e as de uma indígena analfabeta nascida na Guatemala, Menchú, que pouco sabe de espanhol – a língua original do livro. Porém, no texto do livro, falam mais que Menchú e Burgos. Tratar-se-ia não de uma vida singular, mas de uma vida exemplar, uma vida que, narrada, seria a fala de um povo inteiro, no caso, todo o povo quiché (guatemalteco), do qual Menchú descende. Aliás, quem diz isso é a própria Menchú no livro.

Comparado aos dois casos acima, *OQIC* parece se esforçar para ser o contrário. Permanecendo testemunho nos termos em que propõe Ricoeur, passa longe das outras duas definições – que, afinal, se complementam.

De fato, não parece haver ali nem a capacidade nem a vontade de falar por outrem e *com* outrem; nada que revelasse a voz de vítimas ou de uma coletividade. Todo o esforço escritural parece ser o de configurar um enunciador todo ele indivíduo. Como sobrevivente que é, Gabeira está longe de enlaçar sua vida aos mortos, muito menos a seus grupos de origem, seja a família, sejam as organizações guerrilheiras. Como autobiografia, o texto omite justamente o passado familiar. Ao abordar o cotidiano da clandestinidade e da guerrilha, por sua vez, o texto, como se viu, deixa um conjunto de nomes nas sombras – justamente a dos companheiros, os quais, muitos deles, mortos pela ditadura.

O caso, por óbvio, não é desvincular *OQIC* da sua condição de testemunho. É possível e útil aqui que se mantenha a vinculação. Destaque novamente para aquela “situação dialogal”, referida por Ricoeur, precípua do testemunho e que é, ao mesmo tempo, inerente ao depoimento. Assim, insistir na dimensão do diálogo que atravessa o livro pode ser, como sugerido, promissor.

O PASQUIM

A referida situação dialogal dá o que pensar. O trecho a seguir ajuda numa elucidação. “A narrativa de *O que é isso, companheiro?* lembra uma entrevista, com um roteiro cuidadosamente elaborado e respondido de maneira indireta. Curiosamente, é justamente a partir de um encontro com os membros do Pasquim que o livro surge, meses depois” (SILVA, 2006, p. 66).

Pode ser útil desdobrar essas hipóteses: vinculação com *O pasquim* e entrevista.

A fábula de origem de *OQIC* é relatada aqui e ali. Diz mais ou menos o seguinte. Ziraldo, cartunista e jornalista de *O pasquim*, periódico semanal carioca muito lido naquela época, teria combinado o livro com Gabeira num encontro casual

que têm em Paris, ambos passeando por lá. Ziraldo, vindo do Brasil; Gabeira, em férias, vindo da Suécia, onde estava exilado. O ano é 1978. No encontro, Ziraldo reconhece o rosto, mas não as roupas do novo Gabeira: “paletó de veludo marrom amarrado na cintura, tamanco e um cravo na lapela” (VENTURA, 1988, p. 73-74). “O novo personagem que vestia agora o ex-guerrilheiro provocou um choque em Ziraldo, que, por isso, resolveu entrevistá-lo para o *Pasquim* [...]. Foi também durante essa histórica entrevista que Ziraldo sugeriu a Gabeira que escrevesse um livro de memórias da época” (VENTURA, 1988, p. 74).

O livro é escrito entre 1978 e 1979 e publicado nesse ano pela Codecri, editora criada pelo jornal. O vínculo entre Gabeira e *O Pasquim* é aprofundado a partir daí. Além da entrevista e do livro, Gabeira publicará pela editora mais dois livros de memórias em sequência, *O crepúsculo do macho* (1980) e *Entradas e bandeiras* (1981).

O livro parece suplemento do jornal; algo publicado à parte, mas desdobramento amplificado do periódico. Com efeito, o texto parece uma longa entrevista, análoga àquelas que ficaram consagradas pelo periódico. É possível que, no todo ou em parte, seus capítulos sejam, como se sugere acima, respostas de uma entrevista da qual foram apagadas as perguntas, desdobramento de um roteiro prévio proposto pelo jornal. Disso, pode-se inferir que há um leitor mais ou menos desenhado dentro do livro: o leitor de *O Pasquim*.

O jornal foi um tabloide carioca que, no início dos anos 1970, chegou a circular com 250 mil exemplares; pela média, vendeu 100 mil, circulação superior à das revistas *Veja* e *Manchete* somadas (GASPARI, 2002, p. 233 et seq.). Foi publicado semanalmente, com mais de mil edições, entre os anos de 1969 e 1991 (MESQUITA, 2016, p. 3). Sem ser propriamente de esquerda, o jornal parece ter se filiado a uma dita “esquerda festiva” – posição política atribuída a um grupo amplo e heterogêneo de pessoas, a maioria sem partido ou grupo político, mas com postura oposicionista (BUZALAF, 2009, p. 24). Era, em todo caso, importante canal de oposição ao regime militar. Foi a “glorificação da ironia”; nele se “misturavam o deboche e o cosmopolitismo cético”, e “suas entrevistas projetaram pioneiros de um novo comportamento, como Leila Diniz” (GASPARI, 2002, p. 224), além do próprio Gabeira. Tais entrevistas eram o lugar da indiscrição, da “publicação”, oposta, por assim dizer, à privatização do regime. Instrumento com que se forçava a fronteira entre aquilo que os conservadores, o regime sobretudo, chamavam de privado e aquilo que o jornal gostaria que fosse público. Falava-se “abertamente sobre casamento, separação e sexo, com um discurso que divergia bastante do que os militares entendiam como ‘moral e bons costumes’” (BUZALAF, 2009, p. 76). E isso ocorria, sobretudo, nas entrevistas.

Síntese de renovações gráficas e jornalísticas, o jornal se pautou, assim, por uma lógica dupla: a da indiscrição, da desprivatização de aspectos daquilo que era considerado vida privada, e a do humor, na forma da ironia, da sátira e da paródia.

A crítica que se debruça sobre *OQIC* se pergunta com frequência sobre o “inesperado” sucesso de vendagem do livro (WAIZBORT, 2013, p. 42; PELLEGRINI, 1987, p. 47). É possível que o jornal tenha sido plataforma de lançamento do livro, e que os leitores de um, por força do vínculo comercial e jornalístico entre ambos, possam ter sido transferidos do jornal para o livro.

Quem é o leitor do livro naqueles seus primeiros anos? Circularam, no primeiro

ano e meio, 100 mil exemplares, em 20 edições (WAIZBORT, 2013, p. 42). É verossímil supor que seu público naquele momento fosse formado pelos “colegas de geração” do autor, pessoas nascidas entre 1935 e 1945, que não haviam necessariamente pegado em arma, mas que viveram, mais ou menos, a luta contra a ditadura. Inclui-se também parcela da geração anterior, nascida nas primeiras décadas do século XX, que talvez quisesse conhecer um tipo de política que “fugia do figurino vigente”. Mas, sobretudo, o livro pode ter sido lido intensamente pela geração que nasceu em 1960, que tinha mais ou menos 20 anos à época do lançamento, e que via em Gabeira alguém que ia muito além do ex-guerrilheiro: via-se nele a figura de mídia, com sua tanga, seu naturismo etc. (WAIZBORT, 2013, p. 44-45).

Esse leitor, por outro lado, parecia querer informações sobre o passado imediato da ditadura que agonizava. Mas queria fazê-lo de modo distanciado, crítico e irônico, com vistas a permitir que a memória fosse avivada “sem despertar os demônios do ressentimento e das cobranças” (REIS FILHO, p. 36). Nesses termos, as altas vendagens de *OQIC* dão a medida de que certos anseios dessa natureza, dispersos pelo país afora, encontraram a aglutinação de suas demandas no livro (REIS FILHO, p. 36-37).

Nessa linha, pode-se dizer que esse leitor era também oriundo da “classe média aparentemente apolítica”. “Um público mais ou menos independente, que não se identificava com nenhum tipo de organização institucionalizada, do qual sentia uma desconfiança radical [...] que repudiava a direita e desconfiava da esquerda” (PELLEGRINI, 1987, p. 49).

Mas esse leitor é, antes de tudo, o editor Jaguar, da Codecri e de *O Pasquim*; e é também aquele que propôs a entrevista de 1978 e que fez a orelha das primeiras edições – Ziraldo. Ou seja, a turma de *O Pasquim*. Fácil imaginar uma roda de bate-papo, com Gabeira no centro e os jornalistas de *O Pasquim* na órbita, com suas perguntas, sobre a guerrilha, sobre a tortura, sobre a prisão etc. E, nas perguntas e respostas, todas sobre temas sérios, a dose necessária de revelação e de humor que caracterizou o jornal e que comporia o livro.

Como isso se dá? O texto de *OQIC* se constrói equilibrando narração e reflexão (WAIZBORT, 2013, p. 62 et seq.). A narração se ocupa dos fatos vividos e presenciados pelo narrador; a reflexão os comenta, traduz, compara etc. E muito disso é feito produzindo humor – direta ou indiretamente. O leitor ri em boa parte do livro – por vezes, gargalha. Durante os episódios, às vezes cheios da adrenalina das passeatas, do cativoiro, da tortura e da prisão, de repente sobrevém a anedota, o comentário cômico, a imagem bem-humorada.

As metáforas escolhidas são exemplares da opção pelo humor para tratar dos fatos. Parece que a simples descrição da vida na clandestinidade, na prisão, nos porões da tortura etc. não basta ao leitor. Ao fato, que muitas vezes é novo para o leitor, se agrega um aspecto tradutório. E o que o narrador encontra para traduzir essa vida, por regra, são aspectos da vivência desse mesmo leitor – de classe média, comprador de livros, apto ao humor de *O Pasquim*, curioso, mas algo ignorante sobre a vida clandestina do regime militar. Seguem trechos com análise:

Luta interna, quando feita longe do movimento social, acaba sempre dando em cisão. E as cisões, vistas de fora, *parecem* muito com as brigas de casal: aquele constrangimento

em discutir a divisão dos bens, aquele não conseguir sentar-se na mesma mesa durante os primeiros meses de separação [...]. (GABEIRA, 1979, p. 29 – grifo nosso).

Sair do movimento de massas para um grupo armado *era como* sair da província para a metrópole, ascender de um time da terceira divisão para o campeonato nacional. (GABEIRA, 1979, p. 86 – grifos nossos).

São imagens corriqueiras, tiradas do cotidiano: casamento e futebol, brigas de casal, campeonato nacional etc. Para traduzir aspectos da vida séria da clandestinidade e da luta de guerrilhas, o narrador recorre a símiles (vejam-se os grifos: “parecem”, “era como”), que são, ao mesmo tempo, modos de explicar e de provocar o riso. São imagens em que pessoas comuns se espelhariam facilmente. E recursos que não são infrequentes (GABEIRA, 1979, p. 139, p. 135).

Essa justaposição do fato inédito e sério ao humor ganha momentos extremados. Retirado dentre muitos, o exemplo a seguir dá o tom. Na prisão, Gabeira está às voltas com fortes dores. Depois de baleado nas costas por um tiro que atingiu rins, fígado e estômago, ele escapa da morte, mas permanece por meses com sequelas. “Bolas de sangue, em formas de coágulo, desciam dos rins e faziam passagem pelo canal, provocando uma dor enorme. Conseguia expeli-las e creio que sentia algo parecido *com o parto*” (GABEIRA, 1979, p. 158 – grifos nossos). Gabeira anota: “Ao amanhecer do dia seguinte, comecei meu *espetáculo favorito: socorro, que vou morrer*. Gritava a toda corda, pondo os soldados nervosos e fazendo com que buscassem o carcereiro” (GABEIRA, 1979, p. 160 – grifos nossos).

O narrador ri da própria dor. Espetáculo favorito contrasta com a morte iminente, com as dores há pouco aludidas. Socorro que vou morrer é fórmula cômica também; justaposta a espetáculo, parece a fala de um personagem cômico. É exemplo dentre vários em que o fato é secundado por um comentário que o dilui ou atenua.

Fatos secundados por humor: “Como nos programas humorísticos, é preciso que alguém faça as vezes de escada, para o comediante principal brilhar. Em *O que é isso, companheiro?*, a realidade é a escada. Cabe à *ficção* arrancar gargalhadas. A fórmula deu certo no livro” (MARTINS, 1997, p. 122 – grifo nosso).

Substituindo-se a palavra “ficção” por “reflexão irônica”, o juízo parece apropriado. A realidade pouco tem de cômica – o cômico vem na sequência, numa metáfora, num comentário. Tradução do mundo clandestino: mas com humor. Sempre equilibrando a narração e a reflexão (WAIZBOURT, 2013).

Nesse humor característico das entrevistas de *O Pasquim*, pois, está a conexão necessária com o periódico, que acata o livro em sua órbita e que dá a ele o impulso para que alcance as cifras de vendagem e de público que surpreendeu muitos naquele momento e depois.

ENTREVISTA E CONFISSÃO

A forte vinculação entre livro e jornal está esclarecida. A mistura entre fato, humor e desprivatização preside a fatura do livro tanto quanto o conteúdo editorial do jornal. Ao mesmo tempo, está clara também a importância da entrevista, com esse mesmo conteúdo, para a identidade pública do jornal. E isso permite pensar no livro como espécie de entrevista amplificadas, nos moldes daquelas veiculadas pelo jornal.

Um elemento evidente que leva o livro para as fronteiras da entrevista é justamente o título – “*O que é isso, companheiro?*” –, marca ambígua que permite iniciar a leitura pressupondo não um monólogo mas, antes, um esforço de diálogo por parte do autor com certo companheiro. Dentre tantos interlocutores possíveis, dentre aqueles que poderiam assumir o papel desse “companheiro” (como visto acima), está um tipo especial de entrevistador que é o jornalista de *O Pasquim*.

Uma reflexão sobre a entrevista enquanto gênero pode esclarecer melhor a vinculação do livro com o jornal, reforçada agora pela faceta dialogal que o pertencimento ao gênero testemunho imprime ao livro. O produto disso aproximará, veremos, a entrevista do conceito de confissão.

Genericamente, a entrevista pode ser definida como um tipo de interação verbal por meio de perguntas e respostas. Vários campos do saber hoje se valem dela. Desde a medicina, passando pela sociologia, indo ao jornalismo, a entrevista pode ser usada para a mera coleta de dados e, ao mesmo tempo, pode até se prestar ao entretenimento – como é o caso daquelas amplamente feitas para jornais, TV e rádio. É, assim, onipresente em diversos setores.

Como gênero, e profundamente entranhada na vida social e histórica, a entrevista é fenômeno discursivo moderno e contemporâneo. Espécie de convenção linguística, ela é um molde amplamente consagrado, usado para as práticas da comunicação humana dos últimos séculos, fortemente ligada ao poder, no âmbito da assunção dos saberes jurídicos e médicos (dentre outros) e do advento da mídia.

Norman Fairclough propõe que a entrevista seja um gênero de discurso que, modernamente, é instrumentalizado dentro das práticas que atravessam as formas do binômio saber/poder. A entrevista, relacionada a vários outros dispositivos e tecnologias, como o aconselhamento, a confissão e o exame (dentre outros), medeia a relação entre sujeitos, nos vários campos do saber, e ritualiza, antes de tudo, práticas discursivas de poder. A entrevista aparenta estar “colonizando as ordens do discurso de várias instituições e organizações contemporâneas” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 79 et seq.).

Edgar Morin (1973) categoriza as quatro formas de entrevistas presentes na mídia. Para ele, há, pois, a *entrevista-rito*, recorrente no final dos êxitos e das vitórias (em que se pergunta ao entrevistado, por exemplo, “como foram os gols” etc.), com pouca informação e resultado; há a *entrevista anedótica*, em que se buscam informações superficiais em torno, muitas vezes, de mexericos; há a *entrevista diálogo*, em que, colaborando entre si, entrevistador e entrevistado buscam a verdade sobre determinado tema, como nas entrevistas com especialistas sobre o Oriente Médio etc.; e há a *neoconfissão*, que teria como característica um “mergulho interior” do entrevistado em si mesmo. Este expõe para o público a interioridade do entrevistado,

às vezes indo ao limite de um “*striptease* da alma”, mediado pelo entrevistador, quase sempre um jornalista. O conceito de neoconfissão de Morin evoca o conceito de confissão de Foucault.

Buscando no fundo da memória (nem sempre afiada), desprivatizando uma massa de fatos até ali mantidas no mundo privado da clandestinidade e dos porões da ditadura, fazendo autocrítica de suas práticas políticas autoritárias e violentas, afirmando a vida pública e a palavra, respectivamente, como espaço e instrumento fundante da política, dentre outros, Gabeira se expõe, em *OQIC*, como numa “neoconfissão”. Ao mesmo tempo, ao propor deliberadamente seu livro como uma conversa com um dado interlocutor, sinaliza que pretende, como numa “entrevista diálogo”, ascender a uma “verdade” construída a dois.

A noção de confissão pode ser de valia quando o caso é precisar o interlocutor com quem Gabeira dialoga.

A confissão não é um gênero, como a entrevista (vista acima). Ela atravessa uma série de gêneros e se associa a outros *dispositivos*, como ela, para conformar disciplinas, para a obtenção e para a legitimação do saber e da verdade instituídos. Ela relaciona-se, pois, ao poder, às formas modernas de controle do indivíduo e à construção das subjetividades – ao mesmo tempo, livres e “aprisionadas”.

Relacionando dispositivo e confissão, Giorgio Agamben diz que Foucault

[...] mostrou como, numa sociedade disciplinar, os *dispositivos* visam, através de uma série de práticas e de discursos, de saberes e de exercícios, à criação de corpos dóceis, mas livres, que assumem a sua identidade e a sua “liberdade” de sujeitos no processo do seu assujeitamento. Isto é, o dispositivo é, antes de tudo, uma máquina que produz subjetivações e somente enquanto tal é também uma máquina de governo. O exemplo da *confissão* é iluminador: a formação da subjetividade ocidental, ao mesmo tempo cindida e, no entanto, dona e segura de si, é inseparável da ação plurissecular do dispositivo penitencial, no qual um novo Eu se constitui por meio da negação e, ao mesmo tempo, assunção do velho. (AGAMBEN, 2009, p. 46-47 – grifos nossos).

Para Agamben, na esteira de Foucault, o dispositivo é uma máquina que, contraditoriamente, ao mesmo tempo que submete, produz liberdade. O exemplo que dá é o da confissão, que é posta como inseparável da penitência. É na dialética entre o aprisionar e o prender que se interpõe o dispositivo e, especialmente, a confissão – permitindo assim que o Eu se torne outro mediante rituais de discurso, muitas vezes mediados pela penitência (na oração, na penitenciária etc.).

O conceito de confissão é crucial aqui para pensar a transformação de Gabeira em um outro no processo de escrita e de publicação de seu livro.

Como numa confissão, o livro de Gabeira se estrutura como “um ritual de discurso onde o sujeito que fala coincide com o sujeito do enunciado”. Ou seja, o narrador é o próprio personagem que, por sua vez, é o autor-escritor da história. Seu discurso surge implicando fortemente aquele que diz àquilo que está dizendo (FOUCAULT, 1988).

Também como a confissão, a narrativa do livro parece ser “um ritual que se desenrola numa relação de poder, pois não se confessa sem a presença ao menos

virtual de um parceiro, que não é simplesmente o interlocutor, mas a instância que requer a confissão, impõe-na, avalia-a e intervém para julgar, punir, perdoar, consolar, reconciliar” (FOCAULT, 1988, p. 61).

Gabeira se submete a um círculo muito específico de destinatários, como se viu acima. Esses destinatários são virtuais, diga-se. Não estão presentes no sentido estrito do termo como, por exemplo, estariam interrogadores face a depoentes. Mas podem ser inferidos a partir do texto.

Essa “instância que requer a confissão” submete o discurso a uma lógica discursiva bem delimitada. Como se viu, trata-se da lógica do humor e da “desprivatização”, inerentes a *O Pasquim*. Esses aspectos, aliás, aparecem como fator de coerção sobre o discurso do narrador. Gabeira, à mercê desses “interrogadores”, entra no espírito deles e lhes dá o que pedem.

Como se viu, é essa a lógica que serve de baliza à narrativa, apesar do conteúdo sério dos assuntos tratados ali. Uma lógica, por assim dizer, de liberdade e de emancipação em face da lógica do regime militar. Mas não se pode deixar de reconhecer, contudo, a dimensão de poder disso, típica da lógica da confissão.

É necessária uma representação muito invertida do poder, para nos fazer acreditar que é de liberdade que nos falam todas essas vozes que há tanto tempo, em nossa civilização, ruminam a formidável injunção de devermos dizer o que somos, o que fazemos, o que recordamos e o que foi esquecido, o que escondemos e o que se oculta, o que não pensamos e o que pensamos inadvertidamente. (FOUCAULT, 1988, p. 60).

Tranquilas, relaxadas, bem-humoradas, com cara de bate-papo, as entrevistas de *O Pasquim* parecem o reverso da coerção e do poder. O próprio jornal, opositor ferrenho da ditadura militar, parece ser o lugar da liberação. Contudo, sua fórmula de desprivatização implica numa moldura que assume a postura do tornar público o que é privado, que envolve, com coação, o entrevistado.

E disso decorre aspecto importante. Se é verdadeira essa lógica de desprivatização e de humor como espécie de obrigação, pode-se dizer que, com ela, Gabeira rompe qualquer pacto que poderia ter com as instâncias privatizantes do passado, sobretudo as organizações clandestinas de que participou. Seu discurso, como vimos, tem um cunho de revisão quanto às formas violentas de lutas da guerrilha, dentre outros – seu texto é discurso de “autocrítica”. Autocrítica a si mesmo e, ao mesmo tempo, crítica a todos aqueles que fizeram a guerrilha clandestina. Tal discurso é, nessa linha, revisão e ruptura do pacto clandestino firmado com os grupos dos quais o escritor fez parte. Se é ruptura com o propriamente clandestino, é, pois, discurso público, feito para ser veiculado numa instância que vai muito além daquele âmbito privado original.

Por sua vez, essa nova modalidade de autocrítica feita em público (vale dizer, essa confissão pública) implica também em novo interlocutor para que se efetive. E esse leitor, como se viu, é o leitor habitual de *O Pasquim*. Esquemáticamente falando, um leitor treinado em humor e desprivatização, avesso à clandestinidade e à privatização típica dos grupos de esquerda clandestina e da própria ditadura.

Esse novo interlocutor tem dupla função. Como instância de poder, recebe a

confissão de Gabeira, participando como parceiro direto dela. Mas, ao mesmo tempo, é instituído como instância julgadora. Ele não é só a “instância que requer a confissão”, mas também é a “instância que intervém para julgar, punir, perdoar, consolar, reconciliar” etc.

Se é verdade que a confissão é “um ritual que [...] produz em quem a articula modificações intrínsecas: inocenta-o, resgata-o, purifica-o, livra-o de suas faltas, libera-o, promete-lhe a salvação” (FOUCAULT, 1988, p. 61) – então é válido supor um Gabeira que saia da escrita e da publicação de seu livro, liberado, resgatado e purificado da vida “errada” de guerrilheiro, purificado dos pactos do passado; inocentado e salvo.

O produto tem feição de liberação e de novo recomeço. Um voo para longe do grupo e uma aterrissagem em si mesmo, no indivíduo. E, além disso, de declaração de princípios feita à vida pública como instância de poder.

Esse discurso de verdade autentica o indivíduo, para além daquela autenticidade tradicional dada pelo grupo. Se houve tempo em que o poder exigia que o grupo o autenticasse, agora é o próprio indivíduo o responsável por essa tarefa – claro, sempre em face de algum poder. Trata-se, aqui, de outro poder, não o da ditadura, não o dos grupos de esquerda – mas de uma pouco esboçada vida pública que ali, no início dos anos 1980, inclusive pelo texto de Gabeira, se constituía aos poucos.

* * *

Escrevendo texto límpido e simples; livre da obrigação de certo detalhamento referencial da reportagem ou de texto historiográfico; quase sozinho (por exemplo, nas estreitas celas onde seus companheiros de esquerda, paradoxalmente, também estão); desembaraçando-se dos pactos privados do passado, sobretudo com os grupos clandestinos; individualizando-se por uma escrita autobiográfica, que, entretanto, não menciona a família, a infância e a juventude; longe de querer ocupar o lugar do sobrevivente que presta seu testemunho por outrem; escrevendo como se estivesse num bate-papo; pretendendo parodiar o típico depoimento da ditadura; mal disfarçando o caráter de entrevista que, de fato, seu texto é; autenticando-se e liberando-se pela confissão – Gabeira escreve para se constituir novo ator da nascente vida pública brasileira dos anos 1980, pós-Lei de Anistia. Algo como um *self-made-man*: em contraste com textos do período, o seu busca autoridade numa individualidade desnuda – seja em relação ao passado recente ou ao remoto, seja em relação à esquerda e ao regime militar; seja em relação a esse ou aquele companheiro morto ou pretensamente esquecido. Com seu texto, Gabeira afina a voz, buscando nova dicção adequada à nova persona pública que, no próprio texto, quer configurar para si.

SOBRE OS AUTORES

ROGÉRIO SILVA PEREIRA é diretor da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (Facale/UFGD) e professor do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras da UFGD.

E-mail: rogeriopereira@ufgd.edu.br

<https://orcid.org/0000-0003-0195-030X>

MARIA ZILDA CURY é professora associada de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

E-mail: mariazildacury@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2945-7592>

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. O que é um dispositivo. In: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 25-54.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. Tradução do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. Revisão da tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 261-306.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BETTO, F. *Batismo de sangue: os dominicanos e a morte de Carlos Marighella*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

BUZALAF, M. N. *A censura no Pasquim (1969-1975): as vozes não silenciadas de uma geração*. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual, 2009.

CANDIDO, A. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 51-69.

_____. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000, p. 199-215.

COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Tradução Izabel Magalhães. Brasília: Editora UnB, 2011.

FOUCAULT, M. *Scientia sexualis*. In: _____. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Builhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988, p. 51-71.

GABEIRA, F. *O que é isso, companheiro?*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

_____. Prefácio. In: _____. *O que é isso companheiro?*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 9. (Edição de bolso).

GASPARI, E. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GUIMARÃES, R. B. J. *Rastros da literatura, trilhas da escrita: o leitor em Pedro Nava e Graciliano Ramos*.

- Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
- JAMESON, F. De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el Tercer Mundo: el caso del testimonio. In: ACHUGAR, H; BERVELEY, J. (Org.). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Ciudad de Guatemala: Abrapalavra, Universidad Rafael Landívar, 2002, p. 129-145.
- LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização e tradução Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- MARTINS, F. As duas mortes de Jonas. In: REIS FILHO, Daniel Aarão et al. *Versões e ficções: o sequestro da história*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997, p. 117-124.
- MESQUITA, L. Entrevistas de “O Pasquim” ganham encenações e viram série de TV. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 jun. 2016, caderno C, p. 3.
- MORIN, E. A entrevista nas ciências sociais, no rádio e na televisão. In: MOLES, Abraham et al. *Linguagem da cultura de massas: televisão e canção*. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 115-135.
- PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias? Ficção e política nos anos 70*. Campinas: Instituto de Linguagem da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. (Dissertação de mestrado), 1987.
- REIS FILHO, D. A. et al. *Versões e ficções: o sequestro da história*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997.
- RICOEUR, P. O testemunho. In: _____. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 170-175.
- SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução Rosa Freire d’Aguaiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- SIRKIS, A. *Os carbonários: memórias da guerrilha perdida*. 1. ed. e-book. Rio de Janeiro: TIX, 2014.
- VENTURA, Z. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- WAIZBORT, L. A trilogia do retorno de Fernando Gabeira. *Escritos – Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa*, Rio de Janeiro, n. 7, 2013, p. 41-92.