



Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literatura – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais
Doutorado em Literatura

LUIZ CLAUDIO FERREIRA

FERIDAS E SUTURAS BIOGRÁFICAS:

Os gêneros do real em obras escritas e fílmicas sobre
o revolucionário Carlos Marighella

Brasília
2020

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literatura – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais

LUIZ CLAUDIO FERREIRA

FERIDAS E SUTURAS BIOGRÁFICAS:

Os gêneros do real em obras escritas e fílmicas sobre
o revolucionário brasileiro Carlos Marighella

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa

Linha de pesquisa: Literatura e outras Artes

Brasília
2020

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

FP383f Ferreira, Luiz Claudio
Feridas e suturas biográficas: Os gêneros do real em
obras escritas e filmicas sobre o revolucionário Carlos
Marighella / Luiz Claudio Ferreira; orientador Sidney
Barbosa. -- Brasília, 2020.
230 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2020.

1. literatura. 2. biografia. 3. jornalismo. 4. Carlos
Marighella. 5. ditadura. I. Barbosa, Sidney, orient. II.
Título.

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literatura – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais

Tese: FERIDAS E SUTURAS BIOGRÁFICAS:

Os gêneros do real em obras escritas e fílmicas sobre
o revolucionário brasileiro Carlos Marighella

Banca examinadora

Prof. Dr. Sidney Barbosa (TEL/UnB) – Presidente

Profa. Dra. Helena Bonito Couto Pereira (Univ. Mackenzie/SP) - Titular

Profa. Dra. Cíntia Carla M. Schwantes (TEL/UnB) - Titular

Prof. Dr. Paulo Roberto Assis Paniago (FAC/UnB) - Titular

Profa. Dra. Liziane Soares Guazina (FAC/UnB) - Suplente

Dedico o trabalho às mulheres da minha vida:

Deolinda (a mãe incrível, que me fez e faz resistir),

Anna Christina (a companheira, a grande surpresa, amor que me bole por dentro),

Malu e Laura (as filhas, que me fazem jurar e me desafiar),

Michelli e Clarissinha (as irmãs, as grandes amigas)

Dedico ao homem da minha vida: José Luiz (o pai, que, de onde estiver, me faz suturar a alma)

Dedico aos escritores, cineastas, produtores culturais e jornalistas que fazem dos seus trabalhos uma ação de resistência contra injustiças e opressão;

Dedico a quem foi preso e torturado e à memória dos presos políticos, que passaram por provações físicas e psicológicas, por acreditarem em um país com menos desigualdades. Ao fim, ainda concordam em contar suas histórias.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não existiria sem o genial e terno apoio do meu orientador, professor Sidney Barbosa. A ele não devo apenas encontrar palavras para agradecer, mas também preciso reverenciar por me aceitar, por me corrigir, por me acolher. Trata-se de um professor rigoroso e amoroso ao mesmo tempo. Ele faz de sua atividade uma profissão de luta e de fé. Obrigado!

Este trabalho não existiria sem as contribuições imensuráveis das professoras Cintia Schwantes e Liziane Guazina, no processo de qualificação da tese. Rigorosas e generosas, guardaram seus tempos para ler e me ajudar a entender o que podia ser feito. Espero ter caminhado. Obrigado à professora Helena Couto Pereira e ao professor Paulo Paniago, com suas pesquisas e escritos inspiradores e que concordaram estar na minha defesa de tese. Suas presenças elevaram esse momento e minha felicidade.

Este trabalho não existiria sem as aulas que tive no curso de doutorado também com a professora Fabrícia Wallace (me apresentou as escritas de si), com o professor Paulo Thomaz (me fez refletir sobre as violências e políticas da escrita), com a professora Elga Laborde (me fez pensar sobre processos de análises da narrativa). Este trabalho não existiria sem a força dos colegas de sala. Rosana Campos e Beatriz D'Angelo Braz, mesmo distantes, estivemos próximos. Obrigado

Este trabalho não existiria sem o apoio dos meus colegas no UniCEUB. Todos me empurraram para frente. Meu cumprimento especial ao meu coordenador, amigo e professor Henrique Moreira, que me estimulou desde sempre. Meu agradecimento também aos inspiradores André Ramos, Bruno Nalon, Carolina Assunção, Deia Francischetti, Gilberto Costa, Isa Stacciarini, Katrine Boaventura, Mônica Prado, Renata Bittencourt, Sérgio Euclides e Vivaldo Sousa. Conversar com vocês me ensinou e ensina todos os dias. Grato pelos papos no começo dos trabalhos, mesmo que poucos em função do tempo, com os professores Paulo Paniago e Solano Nascimento (orientador no mestrado).

Este trabalho não existiria sem a força dos meus colegas jornalistas da EBC, que me entenderam quando foram necessárias adaptações de horários e mesmo para conversar sobre o desafio que é trabalhar e estudar ao mesmo tempo. Grato por terem tentado, mesmo sem êxito, uma possível licença para estudos. Não deu certo, mas deu força. Cibele, Gésio, Leyberson, Nathália, Beatriz e Edgard. Obrigado!

Este trabalho não existiria se minha família não fosse decisiva.

À minha esposa e companheira, Anna Christina, tudo o que eu fale ou escreva será pouco. Sem ela, não existiria palavra alguma. À minha filha Malu, que desenhou

comigo uma cartolina com o método. À minha Laura, que ainda não entende para que tantas páginas. Obrigado por entender a minha ausência nas saídas, nas chegadas e em fotografias.

Este trabalho não existiria sem a inspiração dos meus pais e minhas irmãs. Por Deolinda e José Luiz investirem o carinho pela escola e pelos livros, eu penso e me angustio. Viva as angústias, as dificuldades, as conquistas e o amor que nos forjou livres. Pelo companheirismo da minha Mana maior, Michelli, estivemos juntos desde o choro do pré ou na qualificação do doutorado. Pela maturidade da minha maninha Clarissa.

Obrigado às minhas tias Cida, Sônia e Izilda, pelo apoio desde sempre.

Este trabalho não existiria sem eu pensar que meu avô paterno, que não conheci, teve, para evitar a perseguição no Brasil, o nome original judeu substituído pelo "Ferreira". Nenhuma letra existe sem eu sentir o frio na espinha da minha avó materna, que ajudou a me criar, descendente de imigrantes italianos, ter que estudar escondida, alfabetizar-se longe da lousa, do lado de fora, por uma fresta da sala de aula. Agradeço por me colocarem do lado de dentro para eu pensar, com todas as minhas limitações, no que nos cerca.

*“Uma parte de mim
pesa, pondera;
outra parte
delira”. (Ferreira Gullar)*

“Tudo é autobiografia” (José Saramago)

“As crianças de hoje recordarão amanhã, quando forem adultas, a cena sangrenta que assistiram e a voz do comunista ferido que protestava. Nada será em vão” (Carlos Marighella)

RESUMO

A presente tese tem o objetivo de compreender como as estruturas de produtos biográficos (biografias e documentários) ‘alinham’ e ‘sutam’ documentação, memórias e elementos típicos das obras de ficção para superar as lacunas e fazer uma obra viver em sua plenitude. As “suturas” constituem-se metáforas para as categorias sugeridas nesta pesquisa. Para isso, o caminho é o de realizar investigação, análise comparativa e reflexão teórica a partir de três biografias e dois documentários biográficos que tiveram o revolucionário comunista Carlos Marighella como personagem principal. O guerrilheiro foi assassinado por agentes da ditadura brasileira em novembro de 1969. No final do século XX e início dos anos 2000, em função da consolidação da democracia no país, o personagem controverso passou a receber na literatura, no cinema e em outras artes (inclusive na ficção e na música) representações e atribuições diferentes daquelas que tinha ficado conhecido, principalmente nos anos 1960, como “inimigo do Brasil”. Foi desumanizado. Nesse sentido, os gêneros biográficos adquirem caráter de manifesto de resistência e de defesa da memória do guerrilheiro “demasiado humano” (o que define a escolha por produtos e amostragem). Com o efeito de esquadrihar os produtos em análise, propomos averiguar como são estabelecidas as lacunas (ou “perfurações” metafóricas) e como ocorrem as “suturas”, entendidas aqui como tipologia, entre o que há de características de romance e o que há de documentação e eventos verificáveis como “provas”. Os procedimentos metodológicos incluem observar a forma de manusear, o tipo e a aparência da sutura. Os materiais biográficos funcionam como organismo vivo com base em uma “combinação suturada” construída em prol da “literatura do real”, para os livros, e do “cinema do real”, para os documentários. O estudo de como esses pedaços se alinham e suturam, tais como os dos tecidos corporais, aponta para estratégias narrativas dos autores. Não obstante, a pesquisa reflete sobre como a literatura de não-ficção, enquanto campo de produção, de reflexão e de conhecimento, torna-se espaço para aprofundamento de temas, contextualização histórica e infinitude. Constituem o *corpus* da tese os livros *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo* (2012), de Mário Magalhães, *Carlos, a face oculta de Marighella* (2009), de Edson Teixeira da Silva Junior, e *Carlos Marighella: o inimigo número 1 da ditadura militar* (2004), de Emiliano José. Fazem parte também da amostra os documentários *Retrato falado de um guerrilheiro* (2001), de Silvio Tendler, e *Marighella* (2012), de Isa Ferraz.

Palavras-chave: Literatura, biografia, jornalismo, Carlos Marighella, ditadura

ABSTRACT

This present doctoral thesis aims to understand how biographical product structures (biographies and documentaries) 'aligned' and 'sutured' documentation, memories and elements typical of works of fiction to overcome gaps and make a work live. For this, the path was to conduct research, comparative analysis and theoretical reflection from three biographies and two biographical documentaries that had the communist revolutionary Carlos Marighella as the main character. The guerrilla man was assassinated by agents of the Brazilian dictatorship in November 1969. In the late 20th century and early 2000s, due to the consolidation of democracy in the country, the controversial character began to receive in literature, cinema and other arts (even in fiction and music) representations and attributions different from those that had become known mainly in the 1960s, as "enemy of Brazil" and being dehumanized. In this sense, the biographical genres acquire the character of resistance and defense of the memory of the "too human" guerrilla man (which defined the choice for products and sampling). With the effect of scanning the products under analysis, it is suggested to establish how the gaps (or metaphorical "perforations") are established and how the "sutures", understood here as typology, occur between what is novel features and what there is when documentation and verifiable events as "evidence." It is argued here that there is a "sutured combination" that works by reason of the construction of what is called the "literature of the real." The study of how these pieces aligned and sutured, such as those of body tissues, points to the authors' narrative strategies. Nevertheless, it helps to explain why nonfiction literature, as a field of production, reflection and knowledge, is a space for deepening, historical contextualization and infinity. The thesis corpus are the books *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo* (2012), by Mário Magalhães, *Carlos, a face oculta de Marighella* (2009), by Edson Teixeira da Silva Junior, and *Carlos Marighella: o inimigo número 1 da ditadura militar* (2004), by Emiliano José. Also included in the sample are documentaries *Retrato falado de um guerrilheiro* (2001) and *Marighella* (2012), by Isa Ferraz.

Key words: *Literature, biography, journalism, Carlos Marighella, dictatorship*

LISTA DE FIGURAS, QUADROS E TABELAS

Figura 1 - Marighella preso pela primeira vez em 1936 (Fonte: Comissão da Verdade)	12
Figura 2 - Marighella foi preso pela segunda vez em 1939 (Fonte: Comissão da Verdade/SP)	17
Figura 3 - Ficha de identificação na prisão de Carlos Marighella – 1939 (Comissão da Verdade/SP)	35
Figura 4 - Carteira de filiação de Carlos Marighella – 1939 (Fonte: PCdoB)	36
Figura 5 - Marighella foi preso em 1964 (Arquivo Público RJ)	50
Figura 6 - Carlos Marighella explica violência no cinema em 1964 (Fonte: Arquivo Público/RJ)	78
Figura 7 - Marighella foi a jornais denunciar violências (Arquivo Público/RJ)	91
Figura 8 - Marighella foi solto depois de dois meses na prisão em 1964	106
Figura 9 - Ilustração de fio de sutura (Imagem pública)	129
Figura 10 - Deputado Carlos Marighella foi constituinte (Comissão da Verdade/SP)	143
Figura 11 - Diferença de enquadramentos na mesma sequência de Clara Charf	149
Figura 12 - Imagem de capítulo no filme de Tandler	151
Figura 13 - Sequência de imagens antes do episódio do tiro no cinema	157
Figura 14 - Uso de imagens de arquivo e produzidas com atores	177
Figura 15- Emoções de Clara antes de episódios sobre morte	199
Figura 16 - Comparativo de imagens entre os filmes com influência na sutura	206
Quadro 1 - Forma de manusear a sutura	138
Quadro 2 - Resumo dos tipos de suturas	140
Quadro 3 - Resumo da classificação das aparências das suturas	141
Quadro 4 - Exemplo de sutura interrompida	154
Quadro 5 - Exemplo de sutura contínua	182
Quadro 6 - Sutura contínua une as partes	183
Quadro 7 - Exemplo de sutura contínua em Marighella (2012)	184
Quadro 8 - Exemplo de sutura contínua em Retrato falado de um guerrilheiro (2001)	184
Quadro 9 - Tensão dos nós e memória	186
Quadro 10 - Considerações sobre aparência de sutura	186
Quadro 11 - Aporias da presença da ausência	188
Quadro 12 - Exemplos de lembranças assumidas no texto	194
Quadro 13 - Comparativo entre trecho e biografia e documentário	201
Quadro 14 - Migração de informação de livro para biografia	203
Quadro 15 - Possíveis correspondências nas classificações das suturas	214
Tabela 1 - Resumo do manuseio da sutura em “Tiro no cinema”	..151
Tabela 2 - Resumo do tipo de suturas em “Tiro no cinema”	.158
Tabela 3 - Resumo do manuseio das suturas em “As origens”	179
Tabela 4 - Resumo do tipo de suturas em "As origens".....	184
Tabela 5 - Resumo do manuseio da sutura em “A morte de Marighella”	202
Tabela 6 - Resumo do tipo de suturas em "A morte de Marighella".....	207

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12
INTRODUÇÃO	17
PRIMEIRA PARTE - “EXAMES PRÉ-OPERATÓRIOS”	35
1.1. Das caixas entreabertas entre gêneros biográficos	36
1.1.1. Das feridas e dos acontecimentos	42
1.1.2. Escrita de romance e prestígio editorial	45
1.1.3. Das misturas, mesclas e fusões	46
1.2. Dos sobrenomes: “jornalístico” e “biográfico”	50
1.2.1. Organização para a imitação do real	55
1.2.2 – Das migrações em ditaduras: literatura e jornalismo em pactos	61
1.2.3. Caminhos do heroicizado e constituições do mito	71
1.3. Documentário biográfico, vozes e cicatrizes nas cenas	78
1.3.1. Das empatias e subjetividades, e mais do que palavras	82
1.3.2 – Montagem, costura e cicatriz	85
1.3.3. Produção e encenação	88
1.4. Da carne, ossos e vestígios: personagens revividos	91
1.4.1. Figuras do discurso, testemunhos e construções	95
1.4.2. - Mais do que esqueleto para a criatura	100
1.4.3 Tensionamentos, heroísmo e o “demasiado humano”	102
1.5. Da memória e do testemunho, cortes aparentes	106
1.5.1. Dor e amor nas representações de gênero por Clara Charf	108
1.5.2. Na memória das narrativas adversárias em período de exceção	113
1.5.3. Rastros do guerrilheiro: um universo <i>marighelliano</i>	121
SEGUNDA PARTE - PROCEDIMENTOS PEROPERATÓRIOS	129
2.1. Procedimentos metodológicos para a consecução dos objetivos	132
a) Primeiro procedimento – Corte 1 (forma de manusear a sutura)	136
b) Segundo procedimento – Corte 2 (tipo de sutura)	138
c) Terceiro procedimento – Corte 3 (aparência da sutura)	140
d)Quarto procedimento – Corte transversal (segunda leitura dos dados)	141
2.2. Análises dos materiais	143
2.2.1. Episódio – Tiros no cinema	144
2.2.2 - Episódio – As origens	168
2.2.3 - Episódio – A morte de Carlos Marighella	190
CONCLUSÕES – CONDIÇÕES PÓS-OPERATÓRIAS	211
Referências	218

Figura 1 - Marighella preso pela primeira vez em 1936 (Fonte: Comissão da Verdade)



APRESENTAÇÃO

Motivações, objetos, primeiros sentidos, tempo e espaço da pesquisa

O olhar é o que nos move, mas a forma de juntar as partes nos distingue. São pedaços de um tecido espesso de complexas reentrâncias. Entre lembranças, retalhos e escolhas, fazemos de conta que existe o todo na história narrada. Como se o todo não fosse o impossível. “Literatura do real”, a biografia, e “cinema do real”, o documentário, são gêneros especiais que requerem estudo não só pelo “real” do sobrenome, mas pelo “faz de conta” diferente e idiossincrático que o hibridiza.

Jeito de realidade, caminho de literatura, feições de “faz de conta” fundem-se em prol da magia da atração pela leitura. Como profissional, sob ponto de vista particular, entendo que o jornalismo literário é o que muda o rumo, rumba o mundo. Precisão qualificada nos detalhes. É o gênero de conteúdo que traz sentido da profundidade das relações humanas. Após essa pesquisa, passei a sonhar em escrever uma biografia de alguém demasiado humano, e produzir um documentário sobre personagens fascinantes, como é esse revolucionário baiano Carlos Marighella. Esse é um olhar para produção de outros trabalhos no campo da investigação jornalística. Mas aqui está o resultado de uma pesquisa que tem a intenção, de alguma forma, de discutir tipologias, características e desafios de um campo em que não estão esgotadas as discussões. O esmiuçar sobre a construção impressionante de “realidades” adequa-se a um objeto de estudo de dinâmicas plurais e interdisciplinares.

Independentemente dos resultados dos produtos, é possível colocar que foram ousados os autores das obras estudadas aqui que escolheram um personagem que atrai admirações e repúdios, dependendo-se dos livros que leram, dos professores que tiveram, das crenças que abraçaram. Mais do que isso, as obras que fazem parte dessa pesquisa foram publicadas e lançadas em um período em que o Brasil retomou ideais democráticos e que, por isso, vieram em enxurrada, após um esgotamento daquele regime autoritário de mais de duas décadas. Uma ditadura que violentou de diferentes formas líderes e militantes que se opuseram às políticas implementadas e à opressão praticada por militares ou mesmo por civis nos poderes central e estaduais.

O estudo que entrego ao final do curso de doutorado em literatura na Universidade de Brasília (UnB) reúne a curiosidade para conhecer como esses autores e diretores juntaram as partes, e suturaram as feridas das memórias, das lacunas do tempo e dos tiros contra os desaparecimentos de informações. De forma pontual, torna-se lícito contextualizar que o presente estudo, a par de tratar de produtos do século XXI (fato que elabora as perspectivas dessas abordagens), é produzido em momento diferente daquele em que foram realizadas as obras biográficas.

Havia no período que estudamos esse tema ameaças à democracia e anúncios de retrocesso do arcabouço das garantias sociais, de cidadania, na política e no funcionamento do Poder Judiciário. Esse é mais um motivo para revisitar obras que

biografaram um indivíduo revolucionário, e que, por ocupar papel central em ações de resistência, tem uma das histórias mais relevantes do século XX. Como pesquisador do campo da literatura, mas criado no jornalismo, o trabalho tem limitações próprias de um migrante entre territórios.

Devo agradecer muito ao meu orientador e professores que tive no doutorado, além de colegas de turmas, porque não só me ajudaram a migrar, mas porque viabilizaram a minha cidadania e meus sonhos nessas novas salas, sem que eu me sentisse um estrangeiro sem identidade original ou sem passaporte para viagens. Pelo contrário, a generosidade acadêmica que recebi foi fundamental para que pudesse estudar e escrever. Fato é que as aulas e as leituras contêm, em todo o processo, aprendizados a mim transformadores.

A curiosidade moveu os fios dessas “suturas”. Essa expressão, que remete ao procedimento médico, foi uma ideia que revestiu os procedimentos metodológicos e que foi base para um desafio de pertinência teórica, evocando tipologias que possam ajudar a entender as costuras desse organismo vivo. Entre as inspirações para essa busca, encontrei reflexões do próprio Marighella: “É preciso não ter medo. É preciso ter a coragem de dizer” (Poesia “*Rondó da Liberdade*”, de 1939). Toda pesquisa também necessita de coragem. Requer vontade, curiosidade e riscos.

O personagem controverso, resgatado nas obras estudadas no século XXI, é indiscutivelmente uma personalidade instigante e corajosa e que foi lembrado, durante o período de pesquisa, por formadores de opinião, em produtos culturais e também pelos políticos. A ‘sobrevivência’ de seus feitos revolucionários, ora tratados como heroicos, ora como criminosos, pode estar amparada por esses produtos alinhavados com cuidado, fio a fio, ou palavra a palavra, imagem a imagem, cena a cena. São materiais que excedem os livros didáticos porque produtos biográficos não se limitam ao fato histórico, e chegam perto da intimidade, do detalhe, do *close up*, da sutileza e de documentos que revelam os personagens como únicos, mas comuns; possíveis, mas extraordinários.

O trabalho científico deve estar a salvo do senso comum. Mas as paixões pelo esmiuçar de objetos e, claro, pela vontade de estudar narrativas sobre opressão e injustiças me trouxeram até aqui. Os trabalhos estudados são sobre um *cabra-valente* em meio às trevas do Estado Novo, a partir de 1937, ou da ditadura militar, três décadas depois. São produtos em que escritores e diretores concentraram-se para

que aquele revolucionário-amado-odiado e assassinado não desaparecesse da memória de um país. Cinquenta anos após a morte de Carlos Marighella, a história dele continua viva.

Os trabalhos biográficos são responsáveis por essa espécie de revisita a esse museu (de novidades) detalhado, solidário e humano. Na literatura ou no cinema, em quantas páginas, ou em quantas horas faremos justiça ao tratar de alguém? Quanto é o suficiente? Tudo ali é vivo. O trabalho biográfico é fascinante porque vai além da exumação do cadáver ou da compilação dos documentos do vivificado. Trata-se de uma viagem temporal orgânica.

Entender características desses trabalhos motivou-me a encontrar detalhes desse tipo de produção potencializada no mercado editorial e também no campo cinematográfico. O DNA dessas produções é complexo, e essa torna-se uma característica fundamental na constituição da obra, e que diz tanto sobre o ponto de vista do autor/narrador (“eu sou eu e minhas circunstâncias”, como disse Ortega y Gasset) quanto do objeto pesquisado. Nessa constituição biológica dos produtos, existe no seu código genético a aparência de que tudo foi contado, de que há uma história completa. Mas, ao observar com microscópio, é possível detectar que podem faltar algumas células, pedaços de tecidos do tempo.

A ideia de que suturas foram realizadas nos produtos biográficos é uma possibilidade de revelação das estratégias. Significa ainda que os autores são mais do que compositores de documentos. São cirurgiões-narrativos. Sem os seus instrumentos, seria impossível que o corpo biográfico sobrevivesse.

Esses trabalhos biográficos despertaram o estudar e também o tentar compreender como são essas construções, no caso, a respeito de Carlos Marighella. Quanto mais buscava, outras dúvidas surgiram. Afinal, é disso também que é feito um estudo. Nas próximas páginas, há tentativas, alegorias, buscas, e propostas de olhares. Busco, claro, fazer minhas próprias suturas em meio às lacunas naturais e provocadas. Nesse sentido, pesquisa e biografia assemelham-se. Como não é possível enxergar o todo, recortamos. Isso gera limites próprios e necessários.

Estudar nesses quatro anos no programa de pós-graduação em literatura proporcionou caminhos que se conectaram aos estudos originais na graduação em jornalismo, especialização em letras e mestrado em comunicação. Alinhar os aprendizados e pensamentos foi a forma de tentar devolver algo para a academia em

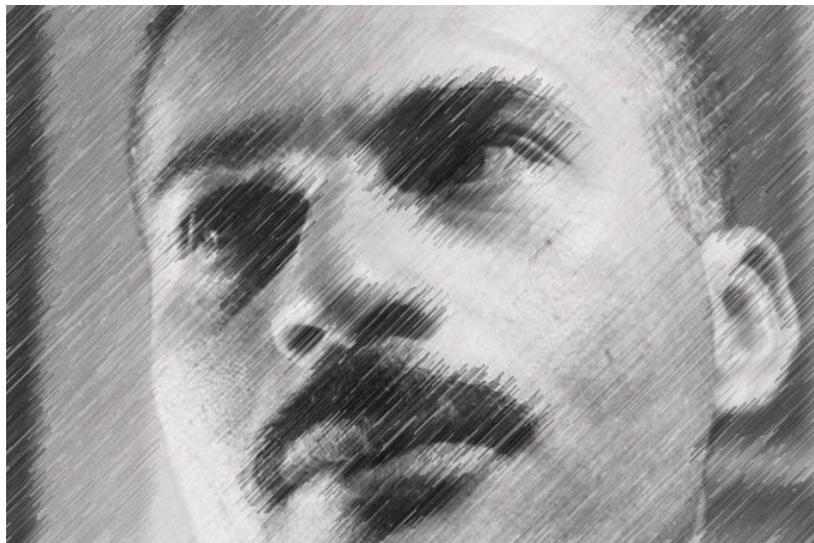
relação ao inquestionável privilégio de estar em uma cadeira universitária. Com todas as limitações da pesquisa e a ingenuidade do pesquisador, nas próximas páginas estão esses olhares suturados, posto que tudo pode ser visto em partes. Mas pode ser reexaminado em conjunto.

Na abertura dos capítulos, separei imagens públicas de Marighella, e incluí efeitos de linhas, além de profundidade e reflexo às fotografias. As linhas são para lembrar que o biografado é uma construção em traços, uma versão do real. A profundidade (porque as pessoas não podem ser lidas em duas dimensões) relaciona-se com o tipo de trabalho que retrata o personagem e o reflexo é uma tentativa de apresentar a ideia de que as histórias são versões-reflexos do personagem e não o indivíduo-real. Enfim, o acréscimo das figuras justifica-se não como fundamento para análise, mas principalmente para trazer imagem de um personagem que foi soterrado por pelo menos três décadas. Não há hoje garantias, nessa jovem e frágil democracia, que a memória desse homem não seja novamente apagada com o avançar do tempo e seja mandado novamente para a clandestinidade das atenções.

Também por isso a pesquisa nasceu: porque existe a democracia, que permite as livres expressões, os produtos biográficos. Esses são como inscrições em lápides, reescrituras dos registros de nascimentos ou descortinadores dos caminhos de alguém. Dessa forma, podem se apresentar como vivos auxiliares da história, gerar profundidade com aparência de jornalismo, e representar potência indiscutível para a literatura com os encantos desafiadores da não-ficção, que não são tão distantes assim das artes da ficção.

Enfim, são produções que rendem cenas reveladoras e transformadoras nas páginas dos livros e para as telas de cinema. Produtos biográficos buscam também reparar e, assim, coadunam-se aos sonhos de revolver e revolucionar. A cada novo produto, sobrevivem as utopias de contar uma vida. Entre o ideal, o sonho, o impossível, o imaginário, as indefinições, as falhas e as verdades, existe um território híbrido de pesquisa, essa modalidade apaixonante de resistência.

Figura 2 - Marighella foi preso pela segunda vez em 1939 (Fonte: Comissão da Verdade/SP)



INTRODUÇÃO

Corpus e corpos, objetivos, justificativas e problemáticas iniciais

Um tiro com outro estampido. O corpo machucado com outra carne. O tecido esgarçado, perfurado, recolhido e costurado. A sutura em cada pedaço, cicatrizes calculadas. Mas a narrativa de vida não tem contas fechadas, nem lembranças absolutas. Na costura da pele, também se pode ver o fio. O corpo já teve o bisturi. O eu-autor em aporias. O eu-servil à memória, ao referente-ardente, à prova, ao documento, à imagem que não foi queimada, rasgada... O fio só pode unir o que não é frio esquecível.

O barulho das páginas tem história. Mas tem também as criações tão exatas e precisas, tem as verdades que não podem ser dilaceradas, mas são inexatas. Tem o tiro, a dor, o sabor (de sangue), a interdição, a brecha, a ferida, a dúvida, o horror e o esquecimento. É imaginação, magia, e um todo retalhado.

Realidade ou ficção? Peça artística ou documento científico? Um dos maiores dilemas do estudo de biografias reside tanto na “inocência” quanto na “construção da dúvida”, do não-saber, do quase-saber, da repercussão e, de fato, da crença. A leitura e a escrita são como juras de verdade ou de sedução. De amor, ou de sofrimento compartilhado. Seria uma ficção que existiu ou uma verdade remodelada para manter os olhos aturdidos? Na era da pós-modernidade em que a memória também é alcançada por um clique no computador, essas histórias ganharam ainda mais fôlego e mais do que sobrevivem mesmo sob um estigma de uma escrita ou de uma literatura menor em relação às obras de ficção.

A manufatura do tempo não seria tão diferente assim. Seriam tão construídos os gêneros da “verdade” quanto as obras da mentira, então. Essa é uma premissa para começo de trabalho: é arte também. Engendramentos, estilo, contemplação e suturas (ou combinações suturais) compõem as peças.

Imaginação com fotos raras, descoberta entre a porta entreaberta diante de gavetas quase vazias, de papéis rasgados, razões indecifradas, e as certezas sobrepostas em mais dúvidas e curiosidades. Histórias que não se completam, mas precisam se totalizar. Rumo a um infinito pelo detalhe, em um espaço que não pode haver incoerência. Anula-se uma passagem de vida aqui, acrescenta-se um novo acontecimento ali. É feito tudo o que for necessário para trazer sentido à tanta existência, à tanta vida. Os pedaços precisam ser reerguidos, realinhavados, e moverem-se por um sentido ou rememorados para que as partes funcionem como um organismo. Como os membros de um corpo.

O biografado é uma esfinge no espelho. Mimesis de *ontens* que refazem lendas, mitos, para torná-los seres possíveis, humanos, muito humanos e não deuses ou demônios. Carnes e ossos (e ainda assim) holográficos em meio a holocaustos particulares ou públicos. Produtos que precisam recompor o barulho mesmo que havendo priorização do silêncio. Reconstituir o ardor sob os sons das teclas, em meio ao frio computador. Recompor o que está embaralhado em datas perdidas e, mesmo assim, carregar uma linha do tempo exata, mesmo se dias forem apagados. Como

são assim incompletas e tão costuradas, e tão reais, as narrativas biográficas são produzidas de eternos passados presentificados. Mas se trata de conteúdo de diferentes aspectos do romance. Ou como espectros de caminhos da ficção, remodelados e que, em suas complexidades de forma e estilo, trabalhos biográficos podem ser considerados conteúdos artísticos.

Não obstante, essas são histórias que existem com o dever pleno de se constituir em realidade e, para isso, atravessam suas próprias veredas para causar o efeito de real. Trabalhos que se fazem de flertes permanentes com os fatos extraordinários. Não se serve em uma bandeja de eventos comuns ou de imagens panorâmicas, mas do inacreditável, do mínimo e do que precisa ser socorrido. Não se faz das ideias ou saberes comuns, mas do que há de mais íntimo. Não só do berço, mas dos diários de passados longínquos. Os fatos se transformam em acontecimentos ao remodelar a lupa do detetive na morte-vida anunciada. Narrativas que são feitas de diálogos recompostos e que precisam ser retraduzidos. Na literatura ou no cinema, em códigos próprios.

Gêneros biográficos têm desafiadora existência e, por serem tão complexos, merecem estudo aprimorado com diferentes tintas. Não é reportagem nem perfil, mesmo mais aprofundados do que uma notícia, não têm a mesma extensão, e são mais populares e passageiros. Materiais biográficos teriam existência eterna, recalculada no tempo com aparência de completos, ou do quase tudo, com sensação de saciedade e de fome na mesma página ... até a próxima versão, a próxima revisão, a próxima edição, na premência de mais novidades ou de outras janelas abertas para o que estava desconhecido. Descortinares de vidas são desesperados relatos pela sobrevivência, de mergulho sem equipamento com oxigênio ou de escaladas de alpinistas realizadas apenas com as mãos. Respirações ofegantes são capazes de trazer histórias como a de Carlos Marighella, líder comunista revolucionário, baiano, guerrilheiro, morto aos 58 anos de idade, em 1969, porém revivido nas páginas das biografias.

A novidade democrática brasileira (entre final do século XX, mas principalmente no início do século XXI) permitiu que as versões sobre esse homem baiano deixassem a ideia de “inimigo número 1 do país” e passassem para a de um “herói”, ainda que controverso e polêmico, de idealista injustiçado em períodos ditatoriais. A partir do

momento em que defendeu a luta armada contra a ditadura, passou a ser ainda mais contestado por narrativas midiáticas tradicionais, por exemplo.

A revista *Veja*, para se citar apenas um dos veículos tradicionais em suas narrativas hegemônicas, imprimiu uma capa como um cartaz que promete recompensa para retirar bandido de circulação: “Procura-se Marighella”. A literatura e o documentário soerguem a memória em meio às gavetas esvaziadas por apagamentos propositais, por violências premeditadas, que prejudicam a história e as transformam em lacunas narrativas (como perfurações do corpo e do tecido) e suas indefinições incompletas, proporcionadas pelos longos regimes ditatoriais brasileiros.

Os próprios estados de violência e de exceção governados por Getúlio Vargas (1930-1945) e por militares no poder (1964-1985), se não bastassem o apogeu da vela do tempo, fizeram o papel de tiros (a série de acontecimentos) que abrem fendas na pele, trespassam e transfixam o corpo.

Na biografia, há indícios de tiros do tempo, perfurações que podem coexistir entre parágrafos ou capítulos. As feridas, pois, são os apagamentos, as ausências. Romanceiros tipificados revezam-se entre provas da possível existência nesse mundo. É coerente a posição de que a literatura do real precisa ser estudada com instrumentos da própria literatura e não olhada apenas como uma reportagem majorada em tempo e espaço. Assim como não é eficaz observar documentários como se fossem notícia na TV. São trabalhos com seus próprios códigos de identificação (um tipo de “DNA”). Postos aqui, lado a lado (biografia e documentário), é possível verificar uma série de outras aproximações possíveis nas estratégias dos trabalhos que deixam seus públicos inebriados.

No tecido textual, é possível suturar, amarrar os fios entre os capítulos, alinhar palavras que reentrem os buracos do corpo narrativo. Como uma manobra assim é sempre delicada, podem haver anestésias, controle de hemorragia e monitoramento para não perder o “paciente”, o trabalho biográfico. Detectar como se deram essas manobras de sobrevivência do tecido textual é uma das motivações desta pesquisa. E são feitas com o personagem de Carlos Marighella porque se trata de uma história demasiado humana, e, por isso, pode ser observada de inúmeros ângulos e cercada de controvérsias e desconhecimentos.

A recuperação da existência do indivíduo tem significações importantes em um período de tentativa de garantias democráticas e de revisão de passados ditatoriais.

É simbólico que o corpo do revolucionário tenha ficado 10 anos enterrado como indigente (entre 1969 e 1979) em um cemitério público em São Paulo e, só depois desse tempo (no dia 10 de dezembro daquele ano), teve enterro digno em Salvador (BA), com uma lápide projetada pelo arquiteto Oscar Niemeyer. “Não tive tempo de ter medo” é a frase que remete ao comunista, e com uma silhueta com quatro marcas de balas. Essa foi a primeira reconstituição pública da imagem do guerrilheiro desde o assassinato. Duas décadas depois, produtos biográficos recomporiam outras lápides ainda mais complexas.

ORGANIZAÇÃO DA PESQUISA

Nem a violência nem o silenciamento nem as interdições nem o ocaso, nessa história, tornaram inviável o narrar, ainda que com cicatrizes. Muito mais do que imperfeições, essas costuras *textuais* compõem o seu existir. Sob esse engendramento, o fio do estudo deparou-se com um problema de pesquisa principal:

Como as estruturas dos produtos biográficos sobre o revolucionário Carlos Marighella cicatrizam-se diante das lacunas típicas dos gêneros do real?

Desse problema, derivam questões como:

- a) quais seriam, então, diante de personagens do subsolo das atenções oficiais, as principais influências e estratégias para produção dos produtos biográficos?
- b) A escassez documental, a complexidade e necessidade de profundidade ao descrever um personagem vítima de processo de apagamento, invisibilidade ou silenciamento podem propiciar migração de um gênero biográfico para outro (como as autobiografias para biografia, ou de biografia para documentário, ou vice-versa)?
- c) Como nas biografias e documentários, informações objetivas e construções artísticas alinhavam-se e são suturadas para a formação do efeito de real?
- d) Diante de um cenário de caos informativo, qual seria o papel social e histórico dos trabalhos biográficos de arte literária e cinematográfica?

É evidente que as mudanças históricas de um povo não são realizadas por seres isolados. Ainda que sejam dadas a eles características da liderança, do heroísmo, do extraordinário ou da valentia quixotesca. Ao lançar holofotes sobre o individual, há margens para a ilusão de que tudo naquele mundo gira em torno do biografado e por ele passaram-se todas as decisões. Os gêneros biográficos desassossegam a história ao tentar descobrir onde estava o personagem principal naquele dia do acontecimento tão especial. A recorrência das intervenções dos sujeitos ajuda a recompor, recriar e reidentificar o protagonista.

A par de discutir gêneros, escriturais ou midiáticos (inclusive fílmicos), uma tentativa de ação prioritária neste trabalho é o do estudo das formulações e reconstruções que permitem unir os pontos e as partes, sobre as estratégias fascinantes de narrar, em um cenário de personagens não-ideais. Como coexistem na vida real, o narrador se vê atado a uma história que não criou, mas que precisa ajudar a construir, escolher caminhos, e ausentar-se de outros. Um jogo de memória intrincado em expectativas sobre o corpo reconstituído. Mas fascinante é também esse processo de atado-liberto propiciado pela literatura. O público será capaz de estar presente diante do referente a partir dos olhos de escritor-criador-artista-historiador-jornalista.

Trata-se aqui de um universo literário que se assume impossibilitado de descrever com exatidão a vida de alguém. Trata-se de solução assumida como “ilusão”, segundo entendeu, por exemplo, Pierre Bourdieu (1996). Há que se garantir, nesses tipos de trabalhos, a poética, a literariedade, a veracidade e também apresentar-se verossímil¹. São características singulares de obras com diferentes significações. Sobre esse tema, recorreremos à poética aristotélica para elencar alguns pontos de partida. “É evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade” (ARISTÓTELES, 2000: 43).

A verossimilhança, pois, tem finalidade de garantir a cópia e a possibilidade, visto que nem todas as provas serão conquistadas durante o jogo investigativo.

¹ A verossimilhança é um conceito debatido com atenção especial também por Todorov (1979), ao estudar o ato narrativo e a “poética da prosa”, e outros teóricos estruturalistas como a coerência primaz da narrativa. Um debate que não está relacionado com a verdade em relação ao referente, mas vai ser tomado aqui como parte da lógica interna de uma obra literária ou cinematográfica.

Inclusive, Lígia Militz da Costa, estudiosa da herança da Grécia Antiga para compreender as concepções de imitação nas artes, explica que a mimese, o mito e a catarse formam a base do que foi entendido como poética, e nos será útil para reflexão sobre os objetos com os quais nos debruçaremos.

A ideia de que os mitos não surgem ou terminam ao acaso em uma obra e que a tragédia é arte mimética, sobre a qual Aristóteles entendeu que está relacionada a homens de caráter elevado, por intermédio de uma linguagem ornamentada, ajuda a identificar a imitação que estudamos. “A verossimilhança situa a mimese nas fronteiras ilimitadas do “possível”: [...] o possível”, e não o verdadeiro, como objeto temático da mimese” (COSTA, 2003: p. 53).

Nesse entendimento, o “possível” pode adquirir a voz do “lógico, causal e necessário no arranjo interno, solidário, das ações do mito” (Idem, p.54). O nosso mito aqui é Carlos Marighella, o homem resistente, o “cabra valente”. As narrativas convergem para a tragédia que se anuncia nos caminhos escolhidos.

Ora, o tema do estudo presente jamais vai se assumir falseado ou trucado, mas não pode ser, tão pouco, relatório de vida. É gênero literário (ou cinematográfico, no caso dos documentários). Vão além da reprodução pura e simples. Proença Filho (1986) defende que, posto que a literatura é uma arte (em tese, ficcional) que envolve dimensões universais, individuais, sociais e históricas, também absorve a condição de meio de comunicação de tipo “especial”, apoiada nos códigos linguísticos e em modalidades de discurso. O autor ratifica que o texto literário é, ao mesmo tempo, objeto linguístico e estético com múltiplos significados e se abre para a liberdade artística. As necessidades de recompor o real retiraria a liberdade artística, segundo aqueles que “acusam” a biografia ou a autobiografia de ser relato, e gêneros menores.

Pound (2006) trabalha com a perspectiva que literatura é linguagem carregada de significado e que permanece como novidade. A realidade é uma inspiração (uma ideia com a qual trabalhamos aqui) também para a ficção ou invenção. Souza (2003) pondera que, durante a formação da literatura brasileira, particularmente desde o Romantismo, escritores passaram a se aventurar em contar histórias das próprias vidas. José de Alencar, em 1873, escreveu, por exemplo, “*Como e por que sou romancista*”. Na modernidade, escritores como Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, Manuel Bandeira, Pedro Nava e Carlos Drummond de Andrade praticaram esse tipo de produção e deram a ela caráter literário. Massaud Moisés (2007)

considera que, a par do “eu” do texto ser real e não imaginário, abre-se uma fenda que separa o desejado do que é realizado pela impossibilidade de ser exato, gerando um “halo de fictividade ou de autoinvenção” (MOISÉS, 2007, p. 163).

A busca por compreender as circunstâncias e as características específicas motiva os pesquisadores dos tipos de narrativas biográficas repleto de singularidades, mistérios e realidades específicas. Neste universo, a tentativa de manter a literariedade de uma obra mesmo com as vestes da promessa de realidade coloca o conteúdo em um cenário de complexidade em vista dos diferentes sentidos para o material. “A permanência de determinadas obras se prende ao seu alto índice de polissemia, que as abre às mais variadas incursões e possibilita a sua atemporalidade” (PROENÇA FILHO, 1986, p.40). Nesse universo da literatura, a disposição aqui é a de compreender o gênero biográfico, que traz particularidades específicas, já que abriga misturas entre gêneros.

Massaud Moisés (2007) chama a biografia de “expressão híbrida”, ligada também à historiografia, uma vez que seria documento em que se há compromisso de se registrar veracidade dos fatos ou em que se busca a verdade. Leyla Perrone-Moisés (2016), que estuda as mutações da literatura no século XXI, concorda que a biografia, como “gênero literário” de uma espécie híbrida, recebeu novo status nas últimas décadas do século anterior e também após os anos 2000. Antes, segundo a pesquisadora, era vista com desconfiança por historiadores e com desdém pelos críticos literários. A autora destaca que escritores da ficção utilizam, abertamente ou não, elementos biográficos de outros trabalhos para formularem construções de personagens, por exemplo. Ora, no caso da biografia, o gênero funciona a partir de um trato cognitivo que prevê a “realidade” e com apoio da referencialidade. Isso ocorre com as devidas diferenças entre os gêneros na reconstrução das narrativas, na utilização de documentos e memórias de personagens participantes e tratados como provas, e esses elementos costurados entre si.

Nesse caminho para solidificar tal efeito de real, busca-se sistematizar uma relação de causa e efeito entre os acontecimentos elencados como plausíveis de serem reconstituídos, a fim de que as ações possam ser explicadas (na ficção ou não-ficção) por um sistema que inclua eventos possíveis de terem acontecido e “comprováveis” (quem usa esse termo também é Reuter, em 2007). Interessante a discussão nesse contexto de estudo que o gênero biográfico está imerso em

simbologias ligadas à produção e à representação. André Maurois apontava, já em 1928, em trabalho resultante de conferências dele no *Trinity College*, em Cambridge, que esperamos desse tipo de texto as provas e a sedução artística. "Exigimos dela (a biografia) os escrúpulos da ciência e os encantos da arte, a verdade sensível do romance e as mentiras eruditas da história". Ajudam-nos a refletir sobre as imprecisões, a ilusão biográfica e a complexidade desse tipo de obra.

Coincidentemente, seis décadas depois, Mário Magalhães, um dos autores com obra estudada nesta pesquisa, também cita "os escrúpulos" para apontar de onde surgiram as informações que constam na obra ou que são costuradas a ela. Ele explica assim: "Ao fim do volume, notas indicam escrupulosamente a origem das informações mais relevantes. Como eu poderia escrever que Marighella, ao ser baleado no cinema em 1964, sentiu gosto adocicado no sangue que empapou sua boca? (...) Em todos os casos, chequei obsessivamente cada versão, sabedor das traições e idiosincrasias da memória" (MAGALHÃES, 2012, p.16). Os escrúpulos não vão às favas nesse caso. É estrutura presente em relação às diversas faces do narrador.

Maurois (1928) explicava que o fator tempo na biografia é uma ação "artesanal". Mesmo assim, tratar-se-ia de uma característica limitadora, já que impediria que o escritor ou outro produtor de conteúdo biográfico de "passear pelo tempo". Por isso, não estaria no mesmo nível artístico das obras de ficção, na explicação do pesquisador. De outra forma, a escritora Virgínia Woolf (2014), contemporânea de Maurois, entende que o biógrafo é artista desde que esteja consciente que seu trabalho é artesanal, posto que é feito de escolhas e abstrações.

Sobre as décadas de 1930 e 1940, inclusive, Viana Filho (1945), classificou os trabalhos biográficos em quatro tipos: os de simples relação com cronologia dos fatos que atravessam a vida de alguém; os do estudo de uma época a partir da vida do biografado; os de descrição da obra da criatura trazida e, por fim, o de narração da vida como principal objeto.

Ficou para trás na história a ideia de relação de acontecimentos como obra literária. Foram substituídos por livros e outras obras que fazem sucesso comercial. No mercado editorial brasileiro, o tipo de obra que mais cresce em vendas é o de não-ficção². Entre 2018 e 2019, por exemplo, as vendas de livros infantis (ainda o nicho

² Pesquisa realizada em fevereiro de 2019 pelo Sindicato Nacional dos Editores de Livros.

que é o maior sucesso no Brasil) caíram de 41,52% para 35,27%. Enquanto isso, o ramo que inclui as biografias foi de 15,93% para 22,13% no seu crescimento. É inegável que esse tipo de literatura, que gera representatividade não só no mercado editorial, mas também que atrai novos autores, necessita de atenção de estudos acadêmicos. Os documentários biográficos no Brasil³, por sua vez, representaram 17,5% dos filmes nacionais⁴.

Sejam quais forem, narrativas sobre a vida de alguém funcionam, também, como recurso para revisão de acontecimentos ou para detalhar ocorrências que ficaram restritas às transmissões de informações midiáticas (tradicionais ou alternativas). Esses meios usam estratégias narrativas que podem alterar a percepção social sobre determinada pessoa ou grupo. Em um estado democrático de Direito, aliás, nada é mais legítimo do que expandir às comunidades conhecimentos que foram simplificados ou resumidos na esfera social. Os produtos biográficos, por outro lado, conseguem novamente trazer temas ocultos para a agenda social e para debate por outros veículos midiáticos que passam a rever o que haviam publicado anteriormente. Vilas-Boas (2014), aliás, vai ao encontro de premissa desse estudo de que esse misto de relato de vida com romance compõem os nervos desse corpo. “Meu *feeling*, até o momento, é de que biografia é a vida de uma pessoa (acima de tudo) narrada com arte por outra pessoa” (2014, p. 21). O autor ainda cita que, em entrevista, o escritor Alberto Dines afirmou que essa definição de “com arte” é dispensável, uma vez que biografia “não é ciência”. “Documentos não falam, mas essa enorme pilha de papéis impressos e manuscritos acrescentou nuances e, sobretudo, novas vozes ao coro de narradores” (DINES *Apud* Vilas-Boas, 2014, p.23). Os autores defendem que, na verdade, a biografia é feita de multibiografias com o mergulho em muitas vidas, o que garante a polifonia (no sentido expresso também por Bakhtin) por intermédio de memórias e de documentos. Em outro aspecto, deve-se considerar que há marcas importantes de preocupação com o que se passa na sociedade brasileira por intermédio da literatura de ficção na formação literária. Piglia (1994) vai ao encontro dessas reflexões e entende a literatura como um “espaço fraturado” onde

³ A partir dos anos 1990, o próprio mercado cinematográfico e também autores que estudam o tema passaram a chamar de retomada o período em que diretores e produtores conseguiram reinvestir no gênero. Os documentários biográficos ou cinebiografias (como também ficou conhecido esse tipo de filme) fizeram parte desse período de novas produções

⁴ Dados da Agência Nacional do Cinema (2014)

circulam diferentes vozes sociais. No século XX, Candido (1980) detectou que houve no espaço literário brasileiro uma oscilação entre nacionalismo e conformismo. Mas, na década de 1970, conforme Pellegrini (1996), a temática política e social ganha destaque, em que pese o período de censura e violência contra as artes e comunicação. Findo o regime militar, houve iniciativas de passar a limpo os silêncios forçados, inclusive na literatura do real, particularmente no século XXI. Cicatrizar essas ausências torna-se ação do autor/narrador, em diferentes formas, nas obras de ficção e também nos gêneros biográficos. A partir dessas dúvidas, incômodos, curiosidades e percepções iniciais que cercam esse tema, a presente proposta de tese tem como objetivo o seguinte: “ **compreender como as estruturas de produtos biográficos (biografias e documentários) ‘alinham’ e ‘suturam’ documentação, memórias e elementos típicos das obras de ficção para superar as lacunas e fazer uma obra viver**”. Nesse sentido, o caminho do estudo apresenta a proposição de realizar a observação, análise e reflexão teórica sobre a produção dos trabalhos biográficos a partir de três obras escritas em livros e dois documentários fílmicos em que o protagonista é o guerrilheiro Carlos Marighella.

São objetivos da tese ainda: (a) investigar como estão suturados os elementos literários aos de documentação (das características típicas do romance, por exemplo, aos trechos identificados como “provas”, e vice-versa); (b) identificar possíveis lesões e perfurações no tecido textual em vista de ausência de informações documentais ou das dificuldades e idiosincrasias da memória; (c) discutir as eventuais cicatrizes biográficas fruto das suturas realizadas no tecido textual; (d) analisar as representações conferidas ao “herói” vivo e morto; (e) compreender como os escritos deixados pelo biografado são utilizados nos produtos, e (f) refletir sobre o papel de outros personagens e do contexto social na costura da obra em prol das revelações que precisam ser apresentadas para construção identitária do protagonista em seu referente e nas estruturas textuais que garantem uma espécie de poética da resistência e sobrevivência.

A costura determina também a lógica interna de gêneros do real, o que inclui a forma como os conteúdos se dispõem, na forma arbitrada pelo autor-narrador. No gênero biográfico, essas relações do eu-sujeito estão imersas em diferentes opções. A busca é pelo encontro do fato extraordinário, e no que há de mais humano, coerente, e, ao mesmo tempo, literário e abrigável no canteiro da imaginação demonstrativa em

seus sinais vitais. Moisés (2007) toca em um ponto-chave dessa discussão porque explica que as memórias são relacionadas ao autor/narrador, dos “outros” e das circunstâncias inscritas no contexto. “Sutilmente diferenciadas, as memórias são ao mesmo tempo do ‘eu’ que se narra e de sua circunstância, na qual se incluem outras personagens (...) e duma forma que, via de regra, os dados íntimos se mesclam aos fatos verídicos” (MOISÉS, 2007, p. 161). Cabe ao escritor colocar o contexto dos seus dias relatados em dúvida, a serem examinados. Para calibrar os instrumentos, seguimos pela veia do pensamento da escritora Virgínia Woolf, de que o biógrafo deve combinar a verdade da ficção e a verdade dos fatos, sem se perder em qualquer um dos dois planos, ainda que incompatíveis. “O biógrafo faz mais para estimular a imaginação que qualquer poeta ou romancista” (WOOLF, 2014, p.401). Diante desse objeto complexo e levando-se em conta a atualidade da história de Carlos Marighella (cinco décadas após a sua morte no mundo real), o presente trabalho está organizado em três partes:

- Na primeira parte, que chamaremos aqui de “exames pré-operatórios” são expostas discussões a respeito de referenciais teóricos sobre personagens na literatura, outras artes e no jornalismo, além de reflexões sobre a memória e sobre a complexidade desses tipos de gêneros. A ideia é que essa revisão sirva para reflexões e para identificar pressupostos para a problemática da pesquisa e arcabouço para novos olhares a respeito das narrativas biográficas sobre Carlos Marighella;
- Na segunda parte, que trataremos como “procedimentos peroperatórios” (as análises), o objetivo é realizar um exame das “suturas” em cinco obras sobre Marighella (três livros e dois documentários) a partir de uma junção de conceitos emprestados das ciências da saúde (como uma metáfora para as estruturas biográficas), em prol de entender como ocorre a união do “tecido textual” para continuidade do “corpo” das obras em análise; e
- Na terceira parte, o “pós-operatório” traz as considerações finais. A intenção é trazer reflexões desse exame de “suturas” com base em “reconstituições” e “cicatrices” menos ou mais aparentes no tecido textual. Esse procedimento colabora para compreender como operam ganchos e encaixes das narrativas. Essas estruturas estariam organizadas para operar os efeitos de realidade e, ao mesmo tempo, a ação estética do romance ou do filme.

São objetos de estudo e observação os livros ***Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo*** (2012), de Mário Magalhães, ***Carlos, a face oculta de Marighella*** (2009), de Edson Teixeira da Silva Junior, e ***Carlos Marighella: o inimigo número 1 da ditadura militar*** (2004), de Emiliano José. Fazem ainda parte do *corpus* os documentários ***Retrato falado de um guerrilheiro*** (2001), de Silvio Tendler, e ***Marighella*** (2012), de Isa Ferraz. Os produtos apresentados para análise constituem as principais referências biográficas e documentais existentes no período de elaboração deste trabalho sobre o revolucionário comunista. Os autores das biografias garantem que não fizeram hagiografia (um tipo de trabalho que seria uma espécie de homenagem ao biografado. Expressão vem do grego em que *hagio* – santo, e *grafia* – escrita. A expressão significaria um “culto ao santo”).

A obra ***Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo*** (2012), de Mário Magalhães, por exemplo, de 736 páginas, foi produzida durante nove anos, incluiu 256 entrevistas, pesquisa em 32 arquivos públicos e em cerca de 600 títulos dispostos na bibliografia. A obra recebeu seis prêmios literários, incluindo o Prêmio Jabuti de “melhor biografia”. O trabalho foi ainda vencedor do Prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte), Prêmio Casa de Las Américas, Prêmio Brasília de Literatura, Prêmio Botequim Cultural e Prêmio Direitos Humanos de Jornalismo.

O escritor Mário Magalhães testemunha, em sua obra, que enfrentou obstáculos vigorosos. “Por um lado, certa historiografia oficial se inspirou em eliminar da memória do país os rastros de Carlos Marighella. Por outro lado, ele (Marighella) tratou de não deixar pegadas em mais de duas décadas de clandestinidade rigorosa” (MAGALHÃES, 2012, p. 583).

Entre esses obstáculos, ocorre que Marighella não colecionava agendas ou diários. Teve como meta apagar os próprios rastros. “Tampouco teve o tempo de tantos amigos (como Gregório Bezerra) e inimigos (Juracy Magalhães) para redigir ou ditar suas reminiscências” (Idem). O autor, em parte apresentada como agradecimentos, na obra que é a mais recente da amostra, destaca o valor das contribuições dos documentos e dos trabalhos dos demais autores para ajudar na composição da biografia. Ele agradece a ajuda de Emiliano José, com seus “quilos de documentos” e Edson Teixeira Junior, que “elucidou dúvidas com a autoridade de quem atravessou mestrado e doutorado pesquisando Marighella e a ALN (Ação

Libertadora Nacional)” (p. 586). Magalhães ainda considera que “pioneiros” na pesquisa sobre o revolucionário são os cineastas Isa Grispum Ferraz e Sílvio Tandler. Em vista da valoração que o autor, que tem a pesquisa mais profunda sobre Carlos Marighella, confere a esses levantamentos, as respectivas obras foram incluídas no corpus desta tese.

O trabalho ***Carlos Marighella: o inimigo número 1 da ditadura militar***, do jornalista Emiliano José, de 264 páginas, tornou-se possível assumidamente a partir, principalmente do *Dossiê Marighella*, entregue pela Comissão de Mortos e Desaparecidos, instaurada pelo Ministério da Justiça no ano de 1995 (sete anos após a redemocratização do país), mas que, segundo o autor, foi além do dossiê em vista da documentação que ele conseguiu. Foi considerado pelo crítico e escritor Antonio Candido, no prefácio da obra, como o “primeiro retrato de corpo inteiro de um grande lutador” e que “Emiliano José escreve com admiração e calor, mas sem tom apologético” (p. 7). O livro, considerado por ele uma reportagem, foi feito entre junho a setembro de 1997. Candido exalta o valor da biografia porque “o que importa é fazer o que fez o livro de Emiliano José: analisar e avaliar o significado de uma grande vida, dedicada ao que houve de melhor nas esperanças deste século sangrento” (p. 10).

A biografia ***Carlos, a face oculta de Marighella*** (2009), escrita por Edson Teixeira da Silva Junior, concentra sua atenção política na trajetória do militante entre 1930 e 1967, com 14 entrevistas realizadas junto a pessoas que tiveram participação na trajetória do protagonista multifacetado conforme os documentos da época revelam. O historiador Lincoln de Abreu Penna que escreveu prefácio da pesquisa, defende que o autor não fez uma hagiografia⁵. “Consegue admirá-lo ressaltando com senso crítico o homem que se encontra mascarado pelo mito criado em torno de suas atividades de quadro de militância revolucionária” (p. 11). Nesta obra, o autor procura recuperar a imagem do cidadão Carlos Marighella e relacionar a atuação política com a trajetória de vida.

Fazem parte da amostra também os documentários ***Marighella*** (2012), dirigido por Isa Grispum Ferraz, de uma hora e 36 minutos de duração, caracterizado como

⁵ Dosse afirma que a “definição de hagiografia, por Michel de Certeau, deve então ser um tanto matizada a partir desse momento histórico, pois o santo já não exhibe linearmente as potencialidades que encontrou no berço. Ao contrário, a santidade se adquire pela superação da prova, do trágico, e ao preço de uma conversão que decerto se efetua por ingerência divina, mas deve-se também à iniciativa do indivíduo eleito, cuja coragem é um sinal tangível de sua beatitude” (2009, p. 144).

longa metragem, e **“Carlos Marighella: Retrato falado do guerrilheiro”** (2001), de Sílvio Tandler, com duração de 55 minutos, um média-metragem.

O trabalho mais longo é da sobrinha do guerrilheiro, traz narrações em primeira pessoa e do ponto de vista familiar sobre o tio que aparecia e sumia por longos períodos. Por isso, além das perspectivas políticas, evidencia olhares particulares e afetivos em relação ao personagem principal. Foi o filme vencedor da 7ª Mostra Cinema e Direitos Humanos na América do Sul, realizada em 2012. O filme é dividido em capítulos que percorrem afetivamente a memória da diretora, estratégia não rara no documentarismo brasileiro. Um trecho do filme elucidativo narrado por ela é que haviam poucas pistas sobre a vida de “tio Carlos”, quando ela resolveu fazer o filme. Ela argumenta que o filme somente tornou-se viável graças a uma mala que o guerrilheiro deixou com recortes de jornais, fotografias e planos de ação.

O filme de Sílvio Tandler é um pioneiro em trazer a história do revolucionário sob o ponto de vista político e foi produzido sob a perspectiva dos 90 anos do nascimento do guerrilheiro. Trata-se do trabalho mais antigo dentro do corpus da pesquisa.

Entre os escritos de Marighella, nos quais todas as biografias e documentários se inspiram de forma mais relevante, está a autobiografia *Por que resisti à prisão*, publicada em 1965, que revela os pensamentos do revolucionário após ser vítima de atentado dentro de um cinema no Rio de Janeiro. Esse texto é abertamente utilizado pelos escritores e documentaristas como fonte para elaboração dos produtos. Tem relevante contribuição para a constituição da memória do personagem central a partir de suas vivências em momentos de tensão, embora não faça parte do objeto principal do estudo. Existe ainda uma outra autobiografia escrita em espanhol, no ano de 1954 (10 anos antes do golpe militar), de sete folhas, muito menos conhecida no Brasil e que está depositada em arquivo público em Moscou (Rússia). É difundida apenas por trabalhos acadêmicos. As biografias analisadas citam a autobiografia como fonte de consulta, mas, para efeitos das composições dos produtos, é menos utilizada do que *Por que resisti à prisão*.

Ainda para efeito de outras discussões narrativas e artísticas contemporâneas, além dos livros, foram trazidos para análise os documentários, a fim de melhor compreender e comparar estratégias narrativas utilizadas nesse tipo de procedimento e abordagem dos produtos. A reunião do gênero fílmico às obras literárias tem

finalidade também de buscar aproximações possíveis, inclusive porque aí utilizam-se documentações e elementos aglutinadores das “escritas de si” como base. Não obstante, trazem características que se fundem ou se afastam. Isso pode ser compreendido pelo fato que os produtos culturais, no início do novo século, passaram a rever a história de Marighella. Isso ocorre de forma aprofundada em menor ou maior extensão.

Outras ilustrações que podem servir como estudos dos impactos culturais remetem-se a canções que foram lançadas em homenagem à memória do guerrilheiro morto em 1969. *Mil faces de um homem leal* (2011), dos Racionais MCs, por exemplo, foi composta para ser a canção-tema do documentário de Isa Grispum Ferraz. Os versos destacam a complexidade do personagem. São exemplos: “*Mártir, Mito ou Maldito sonhador*”; “*Coisas do Brasil, super-herói, mulato/ Defensor dos fracos, assaltante nato*”; e “*Sábio como um monge/Antirreflexo de longe/Homem complexo sim*”.

Outra música feita no ano de produção de documentário dirigido por Isa Ferraz e da biografia escrita por Mário Magalhães é a “*Um comunista*” (2012), de Caetano Veloso. “*Ó, mulato baiano/ Samba o reverencia/ Muito embora não creia/Em violência e guerrilha/Tédio, horror e maravilha*”. A poesia do compositor baiano sobre o conterrâneo assassinado por agentes de ditadura também tem olhar para as diferentes faces do revolucionário. Uma característica no trabalho é que o autor recorre à memória da própria juventude. “*O baiano morreu/Eu estava no exílio/E mandei um recado: 'eu que tinha morrido'/ E que ele estava vivo*”

Outro trabalho sobre o revolucionário na década é o filme de ficção *Marighella* (2019), dirigido por Vagner Moura, que foi lançado no Festival de Cinema de Berlim, e é assumidamente inspirado na biografia escrita por Mário Magalhães para retratar os últimos cinco anos da trajetória do líder revolucionário. Até o final de 2019, a obra havia recebido prêmios internacionais como de “Melhor Filme”, nos festivais de Bari (Itália) e da Índia, mas ainda não havia estreado nos cinemas brasileiros.

Podem ser consideradas ações de resistência verbal e narrativa diante de demanda reprimida sobre períodos de censura. Vale lembrar que Barthes (2008) dizia que a escrita é um ato de solidariedade histórica. O autor leva em conta que, se a língua, como código, e o estilo são objetos, a escrita tem função de conectar criação

e sociedade. Ou nas palavras de Rancière (1995), de que a “perturbação teórica da escrita tem um nome político: chama-se democracia” (p. 9).

Em vista da extensão dos materiais biográficos incluídos no corpus de pesquisa, as observações e análises principais restringem-se a três episódios de relevância nos trabalhos por envolverem diferentes estratégias de produção para reconstituição de episódios relativos à vida de Carlos Marighella. Os episódios são tratados aqui como em condições especiais para servirem de amostra de conteúdos complexos. Os temas foram selecionados como “filtro de análise” para esta pesquisa em função de que esses assuntos são abordados nas cinco obras a serem estudadas em diferentes formas:

a) Formação e estrutura familiar

Marighella é apresentado como herdeiro da cultura dos pais, filho de uma mulher negra baiana, Maria Rita dos Santos, nascida em maio de 1.888 (coincidentalmente, mês e ano da abolição da escravatura no Brasil) e filha de uma família escravizada vinda do Sudão. De origem hauçá, povo guerreiro que liderou revoltas contra exploração no século XIX. É dessa época, também, a origem do movimento anarquista que motivou o pai do guerrilheiro, o imigrante italiano Augusto Marighella (operário da região de Sicília e que chegou a São Paulo à procura de trabalho e, posteriormente, a Salvador-BA). Augusto é apresentado como alguém de pensamento libertário, angustiado com injustiças sociais e defensor de direitos trabalhistas. Essas referências são extremamente relevantes na construção dos ideais do filho Marighella, conforme as obras defendem ou aludem sobre a formação ideológica do protagonista, que nasceu no dia 5 de dezembro de 1911.

b) Atentado no ano de 1964 (alvejado dentro de um cinema na cidade do Rio de Janeiro-RJ)

O personagem é apresentado em um episódio que poderia estar em uma obra de ficção. Um guerreiro que é caracterizado como um ser humano “forte” e “valente”. Ele é vítima de um tiro (que causou três perfurações em seu corpo) enquanto tenta se esconder de uma perseguição dentro

de um cinema, em uma sessão de matinê no dia 9 de maio de 1964. Ele sofre a violência, mas são atribuídas a ele posturas heroicas: as dores não o impedem de conseguir se salvar, evitar que crianças sejam atingidas e ainda denunciar, posteriormente, agentes do Estado que agiram de forma “sorradeira”, como enunciou no ano seguinte em autobiografia. Ele passa a fazer visitas a órgãos policiais e a veículos de comunicação e, no ano seguinte, ainda escreveria, *Por que resisti à prisão*, tendo como base principal esse episódio de violência por parte de agentes do Estado.

c) Morte por assassinato, no ano de 1969

Esse é o desfecho da história do herói, o momento trágico em que as obras biográficas pré-anunciam ao longo das suas narrativas. Marighella foi assassinado em São Paulo por agentes da ditadura em uma operação narrada como desastrosa e com cena que foi evidentemente alterada. O corpo dele foi encontrado em um automóvel “Fusca”, mas, como os laudos e os testemunhos demonstraram depois, houve falsificação grosseira desse cenário, conforme apontam as obras e como revelaria quase cinco décadas depois a Comissão Nacional da Verdade (2011).

O estudo desses gêneros complexos requer no âmbito da análise e da crítica literária novas permissões para refletir e gerar contribuições em vista de um assunto longe de estar esgotado no campo acadêmico. Por isso, esmiuçar o tema traz em si mesmo um caminho desafiador, ao, de forma sintomática, abordar discussões correlacionadas também a outros estudos, como são os da comunicação, do jornalismo, do cinema e outras artes, além da historiografia.

Figura 3 - Ficha de identificação na prisão de Carlos Marighella – 1939 (Comissão da Verdade/SP)



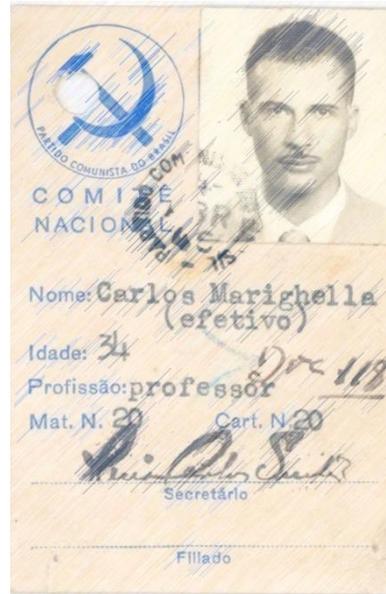
PRIMEIRA PARTE

“Exames pré-operatórios”

Capítulos sobre as classificações, (in)definições, cortes e aproximações

Antes de suturar, é necessário avaliar os “riscos cirúrgicos”. Na primeira parte do trabalho, são trazidas discussões em que são expostos referenciais teóricos sobre os gêneros biográficos em discussão e as características das personagens nesse tipo de produto. Além disso, reflexões sobre os aspectos da memória do “eu” e do “outro” fazem parte dessa busca, tendo em vista a identidade e complexidade das narrativas biográficas, como aquelas a respeito do revolucionário Carlos Marighella, e que fazem parte do corpus desta pesquisa.

Figura 4 - Carteira de filiação de Carlos Marighella – 1939 (Fonte: PCdoB)



1.1. Das caixas entreabertas entre gêneros biográficos

“O biógrafo deve rever nossos padrões de mérito e expor novos heróis à nossa admiração” (Virgínia Woolf, 1939)

A intenção para o capítulo é reafirmar as problemáticas conceituais dos gêneros biográficos a partir das questões levantadas e das informações trazidas por autores de referência para a tese. Ao observar diferentes gêneros que fazem parte do corpus do estudo, tenta-se fazer aqui o mapeamento das aproximações e distanciamentos entre as características dos gêneros analisados nas obras que têm o personagem Carlos Marighella como protagonista.

Conceber os gêneros é como colocar em caixas. Organizamos cada uma delas para diferenciar A de B. No entanto, quanto mais estudamos, descobrimos que A tem pedaços de B, e também B é semelhante ao A. Diante de biografias, é claro que se trata de uma caixa cheia de A, B, C, que se mesclam e se transformam em x. Ao resgatar a ideia-chave de Massaud Moisés de que o trabalho biográfico é uma mescla de dados íntimos com fatos verídicos, defendemos aqui que, mais do que uma mistura, o que se dá é uma combinação suturada, arbitrariamente escolhida, que inclui

de fatos até pensamentos atribuídos ao biografado, de intromissões permanentes (com a presença oculta ou não) do narrador/biógrafo. “A reconstituição do passado obedece a um critério pessoal, subjetivo, de modo que pode emergir não toda a vida pregressa (...) mas aquelas frações que sua memória, retendo e desenvolvendo, adquirem razões de sobrevivência” (MOISÉS, 2007, p. 161). Woolf (1994) também aponta para o sentido de unidade do texto. “A biografia ampliará seu escopo mediante a visada escrutinadora de pontos embaraçosos. E dessa diversidade toda surgirá não uma vida desordenada, mas uma unidade mais rica” (WOOLF, 1994, p. 399). O escritor argentino Ricardo Piglia (1994) afirma que aquela que se chama de realidade está envolta em um cenário de múltiplas construções premeditadas e, por isso, é “tecida de ficções”. Da mesma forma, seria possível ter, como outro célebre ponto de partida, que as produções assumidamente ficcionais também são tecidas de diferentes aspectos da realidade, como apontam os estudiosos do romance. Uma consideração é que o romance realista inglês do século XVIII ajudou a inspirar os caminhos para produções de conteúdos de não-ficção, com temáticas, estilo e repertório.

Ampliar seu espectro, ainda que como unidade “rica”, tem relação também com obras sujeitas às distorções mesmo saindo do baú da memória com escolhas que operam em um cenário semelhante ao da ficção. François Dosse (2015), um dos principais pesquisadores contemporâneos sobre o tema, também defende a palavra “mescla” para os produtos biográficos: mistura entre erudição, criatividade literária e intuição psicológica. Mais do que isso, os autores, de diferentes formas, reafirmam que existe uma ambivalência na constituição desse tipo de trabalho.

Nesse resgate, dá-se uma espécie de espetáculo de ressurreição dos mortos, ou da reinvenção dos vivos. Um juramento de verdade, de absoluta verdade. Mas os acontecimentos são reescritos. Afinal, a vida não tem como caber entre as margens das páginas ou nos *frames* das cenas. Aperta-se um pouco entre os parágrafos, entre os roteiros, e se reinventa. Não para mentir, ainda que não completamente *fingidora* das dores que sente. Não para enganar, mas escolhe as sutilezas, os simbolismos e busca a precisão. Não para desassentar, mas porque precisa ser reorganizada. O ato de narrar também nas obras biográficas levanta o som, apresenta diálogos, rememora sequências, como se fosse possível. Escrever uma biografia é o esforço de não deixar morrer. Escrever ou ler uma biografia é reviver, experimentar-se na cena do texto ou

do filme. Existe um acordo tácito de que não se trata de ficção. A biografia, por exemplo, estaria submissa ou submetida à verdade, como apontou Viana Filho, em 1945. “Chamada de romanceada, moderna, literária ou histórica, a biografia terá de subordinar-se às limitações impostas por aquelas características de submissão à verdade, à exatidão, ao sentimento de justiça” (VIANA FILHO, 1945, p. 15). Woolf pontua que essas características de lidar com o real torna o tecido “perecível” e, por isso, o biógrafo deverá reconstruir essa vida com essas características, e incrustá-lo bem no tecido de seu trabalho, a ponto de não gerar dúvidas sobre a existência da criatura de papel. O que defendemos aqui é que esse tecido é vivo, corpóreo, com ações orgânicas, visto que é reconstituído em vida-vivida, com marcas de carbono. Há de se garantir o índice do que poderia ter a mesma força dos restos mortais. A obra de arte faz-se de uma totalidade orgânica necessária para a sobrevivência.

O cenário de “vida verdadeira” é terreno espinhoso, amplo e complexo. Como é possível esmiuçar a vida de alguém? E ainda resumir em texto ou em vídeo a história de uma vida? As respostas não são simples porque envolvem pesquisas, tempo e estrutura para narrar. Le Goff (2003) defende que a busca pela subjetividade conduz à “biografia total” porque “a decisão de escrever uma biografia implica que os autores se julguem capazes de chegar até a individualidade, até a personalidade do personagem que constitui o sujeito da biografia” (LE GOFF, 2003, p. 134).

Uma discussão que amadurece a partir de reflexões feitas por autores no século XVIII responsáveis por marcos do gênero, como no caso do pensamento de James Boswell, escritor das mais de mil páginas de *A vida de Samuel Johnson* (1793), relaciona-se com a participação do olhar de quem enuncia. O autor defende que o método biográfico perfeito é aquele que não apenas associa os elementos constitutivos de alguém à ordem dos acontecimentos mais importantes da vida de uma pessoa, mas entremeia-se com o que o biógrafo disse, pensou e escreveu. Loriga (2011) considera que a biografia feita nos anos 2000 não se assemelha com a do século XVIII, visto que existem diferentes tipos de textos, com limiar muito fluído e instável, nesse gênero, entre literatura e história.

Serve-nos, nesse sentido, lembrar que Bourdieu (1996), conforme adiantamos na introdução desta pesquisa, elaborou a ideia de que, nas biografias ou nas autobiografias, a narrativa se desenrola sem seguir estritamente a ordem da cronologia dos fatos, mas tem a intenção que a apresentação da história confira

sentido aos fatos. Para o autor, que se deteve também a tratar desse tema, como uma “ilusão biográfica”⁶ (ilusão porque seria impossível revisar na íntegra a vida de alguém ou totalizar as informações a partir de uma sequência de acontecimentos), os contextos e o meio são fundamentais para o sentido desse tipo de trabalho e de abordagem. Deve-se levar em conta o que Bourdieu pontua para servir de base dessa separação entre a existência de alguém e a narrativa. São duas instâncias que se reúnem para garantir uma visão agregadora entre o ser e o parecer ser.

Falar de histórias de vida é pelo menos pressupor, e é muito, que a vida é uma história e que uma vida é inseparavelmente o conjunto de acontecimentos de uma existência individual, concebida como uma história e a narrativa dessa história. É o que diz o senso comum, isto é, a linguagem cotidiana, que descreve a vida como um caminho, um percurso, uma estrada, com suas encruzilhadas, ou como uma caminhada, isto é, um trajeto, uma corrida, um *cursus*, uma passagem, uma viagem, um percurso orientado, um deslocamento linear, unidirecional (a “mobilidade”), que comportam um começo (“um início de vida”), etapas, e um fim no sentido duplo, de termo e de objetivo (“ele fará seu caminho”, significa: ele terá sucesso, ele fará uma bela carreira), um fim da história. É aceitar tacitamente a filosofia da história com o sentido de sucessão de eventos históricos, implícita em uma filosofia da história com o sentido de narrativa histórica, em resumo, uma teoria da narrativa, narrativa de historiador ou de romancista, dessa perspectiva indistinguíveis, especialmente a biografia ou a autobiografia (BOURDIEU, 1996, p.74).

Como também explica Dosse, a diferença emolduradora do trabalho é que o biógrafo deve tirar o melhor da documentação íntima, “pois se encontra o mais perto possível do autêntico a ponto de alimentar a ilusão de poder restituir inteiramente uma vida” (DOSSE, 2015, p. 59). A ilusão apresenta-se com a aparência do real não pelo que se vê a distância, mas pela similitude dos poros do ser. Nesse contexto de crítica epistemológica e ordem orgânica do produto, Sartre⁷ (2013) ironizou: “Agora é preciso começar. Como? Pelo quê? Pouco importa: podemos entrar em um morto da maneira

⁶ A ilusão biográfica foi artigo publicado em dossiê de mesmo título, nas *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, em junho de 1986, que colocava suspeita sobre o gênero das histórias de vida no campo das ciências sociais. “A história de vida é urna dessas noções do senso comum que entraram como contrabando no universo científico (...). Falar de história de vida é, pelo menos, pressupor - e isso não é pouco - que a vida é uma história e que, como no título de Maupassant, uma vida é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história” (BOURDIEU, 1996, p.62).

⁷ Texto refere-se a um prefácio do autor a uma obra sobre a vida de Gustave Flaubert numa tentativa de encontrar método adequado para superar a ideia de “totalizar” a vida do biografado.

que quisermos” (p. 7). Na verdade, o autor discutiu o método para adentrar na história por diferentes caminhos.

Já na obra *Que é a literatura?* (1989), ele divide a abordagem entre três perguntas: “o que é escrever?”, “por que escrever?” e “para quem se escreve?”. Seja como for, existe em toda a narrativa a necessidade de ser acreditado. “O leitor se faz crédulo, desce até a credulidade e esta, embora acabe por se fechar sobre ele como um sonho, é acompanhada a cada instante pela consciência de ser livre (...) Ou se acredita na sua história, e então ela é intolerável, ou não se acredita, e então ela é ridícula” (Sartre, 1989, p. 74). Assim ocorrem na ficção e nos textos biográficos também. Vigora a promessa do credo e da possibilidade de narração, de algo que precisa ser organizado em uma estrutura particular.

Na concepção do saber da comunicação, há uma visão semelhante, como indica o pesquisador brasileiro Felipe Pena (2004) que, nesse mesmo sentido, aborda que uma biografia, produzida a partir de uma teia de conexões de informações, acontecimentos e de contextos, poderia seguir qualquer ordem, sem preocupação cronológica, estipulando uma espécie de infinitude⁸. Uma ideia diferente daquela defendida por Steve Weinberg (1992), de que esse seria um texto a ser seguido de forma cronológica.

A biografia adquire, então, a caracterização de ilusão sob as reflexões não só de Bourdieu (2005), mas também de Dosse (2015) ou Lejeune (2014), autores que destacam a dificuldade de definir o gênero. Pena (2006) entende a biografia como parte do jornalismo literário⁹. “Arrisco-me a dizer que a biografia é uma mistura de jornalismo, literatura e história” (p. 70). Uma observação em relação ao uso da palavra “mistura” é o cuidado para não levar a uma eventual compreensão de que essas características entrecampos funcionariam em compartimentos, cada um no seu lugar, e não como uma massa e sua devida liga (ou sutura, no caso).

Gergen (1996) defende, por exemplo, que a biografia não é apenas uma autopercepção do nosso eu. Ser um “eu” com passado e futuro não é ser um agente

⁸ Pena (2004), estudioso brasileiro, defende, inclusive, que a história poderia ser contada de qualquer ponto de partida. Uma escrita em fractais que não mudaria o sentido da história. A proposição desse “método” de escrita está contido no texto “Teoria da biografia sem fim”. Ele defende que a ideia do caos não está relacionado à “ausência de ordem”, mas a sistemas dinâmicos e complexos de informação próprios da imprevisibilidade da natureza.

⁹ Entendido como gênero, abordagem e estilo de um tipo de jornalismo com compromisso com a informação, profundidade e estética, e que pode ser utilizado em qualquer tema. Não está restrito a um tipo de mídia ou plataforma.

independente, mas estar imerso em relações, em sequências globais dirigidas a metas. Em geral, tratar-se-ia de um texto desse tipo organizado para dar ordem ao caos¹⁰ da existência de um indivíduo, a partir de experiências universais. Refere-se também à constituição do narrador os estudos de Ricoeur (1991), que analisa as relações de tempo como possibilidade de analisar a identidade narrativa do duo biógrafo/biografado.

Ao fim, não obstante, conduz-se como uma história que deve apontar para alguma coerência organizativa e numa busca permanente por apontar vestígios, de relações esmiuçadas de comprovações e, como pode apresentar-se como objetivo narrativo com a exposição da resistência da memória dos indivíduos ou mesmo da autoria.

Estariam imbricadas, segundo Vilas-Boas, as vidas e as obras, em uma mesma aventura: “a aventura das interpretações possíveis e das compreensões necessárias” (VILAS-BOAS, 2014, p. 67). O texto biográfico e, ao mesmo tempo, jornalístico abre fendas, nesse sentido, na busca pela informação e sedução à leitura, tanto pelas informações quanto pelos aspectos estéticos. “Não se trata apenas de uma ferida: trata-se de incisá-la para curá-la. O historiador-repórter entra, aqui, em seu tema não só para dele fazer um acontecimento, mas para fazer desse acontecimento o fim de certa história” (LACOUTURE, 1990, p. 223). Na presente pesquisa em andamento, entendemos que a cura ou o tratamento da “ferida” ocorre por intermédio de uma combinação suturada de elementos.

1.1.1. Das feridas e dos acontecimentos

Essa busca permanente da “cura textual” ocorre para diminuir ou amenizar a ferida, certo de que é necessário, no caso da biografia, acumular acontecimentos. Não pode mais servir-se de imediatismo ou das discussões que seduzem no tempo presente. “Como situar, então, o real lugar do acontecimento?”, pergunta Damasceno (2002, p. 50). Em um cenário de texto biográfico, Le Goff (2003) identifica a necessidade de uma mudança antes e para se compreender um acontecimento. Os

¹⁰ A ideia de caos na escrita biográfica está vinculada à ideia da multiplicidade e à uma teia “infinita” de informações da história de uma vida. Pena defende que a ideia do caos não está relacionada à “ausência de ordem”, mas a sistemas dinâmicos e complexos de informação próprios da imprevisibilidade da natureza.

fatos estão cercados de contextos específicos e variados que podem ajudar a explicar as relações que são estabelecidas para uma transformação social.

Nas obras sobre Marighella, as relações do personagem em meio à ditadura militar, no círculo do Partido Comunista e até nas origens familiares ajudam a compreender os acontecimentos de uma forma mais ampla e não apenas como se fossem fatos isolados.

O conteúdo biográfico, seja qual for o gênero, traz semelhanças tanto com os trabalhos jornalísticos quanto com a narração do romance de ficção. Um gênero impuro que busca, por origem, reduzir ou apagar as imprecisões próprias de uma narrativa de descobertas do passado. A ideia de Benjamin (1987) sobre a necessidade do narrador de resgatar o testemunho é o que pode trazer tecido às obras biográficas também (ainda que estejam preocupadas com as explicações). “A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento (...). Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (BENJAMIN, 1987, p.204). O olhar isento não existe nesses tipos de materiais. Nem em qualquer outro que busque o real. O autor explicou que, nesse sentido, o passado é impelido à “redenção” já que traz um índice “misterioso”.

Os relatos de vida, para Benjamin (1988), fazem sentido quando há marcas da ação das pessoas sobre a história e também do imponderável. O autor contextualiza que, se a trajetória de uma sociedade ou de alguém (como homens a fazem) não é um movimento contínuo e linear, o relato da vida/a história será também marcado por “rupturas” e realizado através de “lances” e fatos que poderiam modificar toda a trajetória. Ele não entende que as ações do sujeito do “hoje” pré-determinarão o que ocorrerá no dia seguinte, visto que o indivíduo tem a capacidade de surpreender, em vista de que o sujeito revolucionário tem alteração permanente de rumos. Ora, se a história é marcada por rupturas, o relato desses lances também será incorporado à biografia de um revolucionário, que deve, segundo o autor, se contrapor ao institucionalizado e ao “movimento que gerou a institucionalização”.

Esses movimentos são detectados pelas narrativas que foram deixadas ao alcance da história. Para observar os caminhos das biografias a respeito de Marighella, nos interessa os pensamentos instigantes de Benjamin. “Não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem nas vozes que

escutamos, ecos das vozes que emudeceram? (...) Se assim é, existe um encontro marcado entre as gerações precedentes e a nossa” (BENJAMIN, 1985, p. 37). Houve, entretanto, processos de apagamentos. Florestan Fernandes, em livro publicado em 1995, sobre intelectuais revolucionários, afirma que Marighella foi perseguido “como a caça mais cobiçada e condenado à morte cívica, à eliminação da memória coletiva” (FERNANDES, 1995, p. 4).

Refletindo ainda sobre o nosso tema, o revolucionário registrado em obras marca uma posição não somente com o olhar do passado, mas com uma ressignificação, seja qual for o produto cultural realizado: as vozes que emudeceram em períodos de violência e de censura oficial ganham ecos audíveis no presente em diferentes formatos, religados e realinhavados por estruturas amarradas por fios nítidos e outros nem tanto, mas que podem ser verificados com olhar sistemático a esse objeto especial.

Conceituar a biografia como uma “grande reportagem” não pode ser considerada uma definição exata (trataremos em próximo item, sobre o assunto sob a vista do jornalismo). Considerar dessa forma, nesse sentido, pode obscurecer os engendramentos de gêneros porque não são simples buscas por acontecimentos. Nem são isentos. Por isso, também, não pode ser entendida apenas como uma derivação de um livro-reportagem. Há um corte, uma posição praticamente explícita, o que contradiz à ideia de texto-resumo ou ampliado da “história de uma vida”. Seria a história que se quer contar e que tem condições de ser contada. Uma narrativa com os acontecimentos que puderam ser resgatados de acordo com as necessidades de desenvolvimento de um enredo.

Aliás, em relação à posição do narrador, que conta a história a partir das experiências que vivenciou com personagens ou documentos pesquisados, Lejeune (2014), consagrado estudioso do tema “autobiografia” (no *corpus* para este trabalho, o gênero está contemplado pelo livro escrito pelo próprio Marighella), acredita que pode ser complexa a conceituação ou análise, a partir da interioridade de um autor ou instituir os cânones de um gênero literário em transformação e impuro.

Candido (1998) aponta que há um risco de simplificação no tratamento de situações históricas nas biografias. Um dos perigos seria a tentativa de estabelecer o tempo inteiro nexos-causal entre as ações dos personagens biografados com situações históricas, não levando em conta a complexidade das temáticas. Viana Filho (1945),

aliás, já dizia que um biógrafo jamais sairia satisfeito do seu trabalho, como um matemático que acaba de montar uma equação. De outra forma, é preciso refletir que as fantasias se inspiram também no real, no referente, como os problemas que nos cercam. “Por isso há uma relação curiosa entre a imaginação explicativa, que é a do cientista, e a imaginação fantástica, ou ficcional, ou poética, que é a do artista e do escritor”. São estímulos de realidade. “Como produções híbridas, esses textos realizados por escritores-jornalistas apresentam características peculiares. A primeira delas é a dificuldade de determinar seu gênero (...) o que faria aflorar a necessidade de refletir sobre a dialética realidade-ficção” (DAMASCENO, 2002, p.63).

Essa relação epistemológica de melhor esmiuçar os gêneros é chave para o presente estudo. Todorov, estudioso das estruturas narrativas, entende que compreender os gêneros, aliás, pode ser entendido como uma forma de garantir a base científica nessa nossa área de pesquisa. “(O estudo dos gêneros é) Um ponto de encontro da poética geral e da história literária factual; ele é, por isso, um objeto privilegiado, o que bem poderia agraciá-lo com a honra de se tornar personagem principal dos estudos literários” (TODOROV, 1979, p.36). A esse respeito, o autor defende que uma narrativa ideal é aquela que traz uma situação estável em que uma força qualquer surge para perturbar, gerando uma situação de dúvida e desequilíbrio. Em outro momento, uma força de outro sentido busca o reequilíbrio, mesmo não sendo com idênticas modulações ou potências. Na biografia, essas forças apresentam-se dessas formas também, e com as características de que o biografado enfrenta dificuldades e soluções, ainda que caminhem para derrocadas, superações e a morte.

Para Iser, como nenhuma história pode ser contada na íntegra, o próprio texto é pontuado por “lacunas” e “hiatos” negociados no ato da leitura. “Tal negociação estreita o espaço entre texto e leitor, atenua a assimetria entre eles, uma vez que por meio dessa atividade o texto é transportado para a consciência do leitor” (ISER, 1999, p.28). No próximo item a ser estudado, trazemos considerações sobre as influências “genéticas” desse tipo de texto, bem como um posicionamento desse tipo de material em relação ao interesse sobre ele na contemporaneidade, inclusive industrial.

1.1.2. Escrita de romance e prestígio editorial

Um conhecimento importante para conceber como o discurso biográfico desse gênero coaduna-se ao romance é traduzido por reflexões de Bakhtin (2011), atento às formas de criação estética. O movimento de desdobramento do *eu em outro* está no princípio da dificuldade de o objeto estético representar o real. Uma vez que essa coincidência entre universos de valores está tanto na biografia quanto na autobiografia, Bakhtin afirma que “não existe um limite de princípio acentuado entre a autobiografia e a biografia” (2011, p.138). Nos nossos estudos sobre biografias a respeito de Marighella, trabalhamos com a premissa de que esses produtos podem se apoiar na autobiografia da personagem. A reflexão a respeito do autor e do herói na biografia e, especialmente, na autobiografia, é desenvolvida a partir da observação e da autoconsciência do autor em relação ao seu herói ou a si mesmo.

Na contemporaneidade, a literatura biográfica goza de indiscutível prestígio editorial com a releitura de mulheres e homens de tempos presentes ou remotos, com um produto romanceado e ao mesmo tempo documentado. As biografias formam um gênero difícil de romance (Ricoeur, por exemplo, diz que a biografia é um misto instável de fabulação e experiência viva).

Para nossa análise, tratam-se de textos que formam um lugar de resistência, de reparo a injustiças, ou de apagamentos propositais a fatos que poderiam trazer nova concepção, ainda que cercado de indefinições, imprecisões, aporias, de letras e de pensamentos. Por isso, apresenta-se tão digno de estudo e de mergulho. Não apenas no que se diz, mas também nos processos de silenciamento que, por vezes, são eficazes em esvaziar os sentidos e os contextos e transformar o apagamento em força bruta. As narrativas resistem pela sobrevivência de arrastar para o campo do acontecimento o que estaria condenado ao ocaso, de iluminar as vestes do passado com a tinta discursiva e presentificada.

Segundo entende Dosse (2015), a biografia não é apenas mais um dos gêneros impuros e híbridos,. Quais não seriam os textos, pois, impuros e híbridos?, poderíamos refletir. Afinal, vivemos de fantasia. Como viver sem acreditar nas lendas, como não louvar heróis e mitos? Ainda que, como no caso de Marighella e de tantas biografias reconhecidas pela crítica literária, existam documentos e notas que seriam utilizadas como “provas”. Colocamos as aspas anteriores aqui para emoldurar as

provas porque existe evidente ambivalência na tentativa permanente do recurso da *veracidade* dos fatos. Provas garantem os fatos e a veracidade, e empurram o enredo desse romance tão especial.

Como é possível verificar no estudo das “escritas de si”, o eu-autor não é exato e está sujeito a um sem-número de contextos que tornam impossível a objetividade. Há, nesse caso, um conflito intrínseco às próprias características dos gêneros, a de imitar o real e ao mesmo tempo preservar as características literárias, como um texto romanceado. Trata-se, pois, de uma “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, pág. 55). Essa tensão é a base do dilema dessa construção teórica sobre os gêneros e obras biográficas, que se avizinham à ficção e promovem o pensamento, novos caminhos teóricos e também aplicações sobre o saber e ideias que não estão nem podem estar no território do indiscutível, pronto e acabado.

1.1.3. Das misturas, mesclas e fusões

O escritor André Maurois (1932) explica que essa fusão que forma a biografia caracteriza-se como um romance autêntico guiado por linha do tempo e rumo para o futuro. Ainda que não seja o desfecho um mistério, a forma como isso ocorre cerca a narrativa. Ainda que se saiba que Marighella morre no final da história, as circunstâncias com o que isso ocorre chamam a atenção como se fossem obras de ficção. “A realidade das personagens da biografia não as impede de ser sujeitos de arte (...) O que dá o caráter romanesco é justamente a expectativa de futuro” (1932, p. 81). Dosse compara o biógrafo a um verdadeiro retratista que escolhe espaço e ângulo. “Faz suas escolhas sem empobrecer o que há de essencial para a tela (...) A biografia deve seguir a ordem cronológica, que permite conservar o leitor em uma expectativa de futuro que desvelará progressivamente o tecido da intriga” (DOSSE, 2015, p. 56)

Há de se reconhecer que o processo de transformação da memória em discurso é um dos eixos dessa ambiguidade, visto que não há exatidão nas próprias narrativas, o que pode gerar dúvida ou entusiasmo também por parte do leitor, em meio a angústias e ideais dos personagens elencados. Garcia Marquez assinalou as

idiossincrasias com propriedade em relação às narrativas: “A vida não é o que a gente viveu. É o que a gente recorda. E como a gente recorda para contar” (2003, p.70). Sobre a problemática da memória, Agamben (2002) refere-se também à impossibilidade da exatidão das informações. “Nenhum ser humano pode imaginar os acontecimentos exatamente como ocorreram e, de fato, é inimaginável que nossas experiências possam ser reconstituídas exatamente como ocorreram” (AGAMBEN: 2002, p. 218). Sarlo traz conceito importante sobre a “pós-memória”, que seria aquela atribuída à geração seguinte que testemunhou ou protagonizou os acontecimentos.

Sob essa ótica, as histórias são registradas *por* e *sobre* Marighella, na autobiografia e nas narrativas biográficas. Como elemento de articulação do texto biográfico, destaca-se aqui o papel desempenhado pelas “fontes de consulta” ou de informação que ambos utilizam. Há, nesse caso, um conflito intrínseco às próprias características, a de imitar o real e ao mesmo tempo preservar as características literárias, como um texto romanceado. Ou como em uma ficção controlada. “A verdade é coisa muito diferente e jaz encoberta debaixo dos véus da razão prática e da férrea mão da angústia humana. Investigar a história ou os céus escuros não se compadece com as susceptibilidades. Que temos nós a perder?” (BESSA-LUÍS, 1983, p.207). Nada temos a perder, mas sim a nos aventurarmos no estudo desse gênero “impuro” e “complexo”. Virgínia Woolf chama de gênero “transversal”, ou “espúrio, fruto do casamento desnaturado da ficção com os fatos. Portanto, um gênero refratário que não cessa de questionar” (WOOLF, 1939, 400). Para o escritor argentino Ricardo Piglia (1994), existe uma zona indeterminada em que se cruzam realidade e ficção. “Além de mais nada, não há um campo próprio da ficção (...)” (p. 36).

A biografia pode ter características de romance, mas também pedaços de boletins de ocorrência. Relatos de sentimentos, sombras de testemunhos e laudos do Instituto Médico Legal. Na biografia, há de se contar os pingos de sangue, as notas na escola, os amigos. Ontens mesclam-se em um caos retificado com algum tipo de exatidão.

Nos livros sobre Marighella, era preciso resistir pelas reentrâncias da mesma pele, do mesmo tecido. Na esteira dessas convicções e na tentativa de demarcações de terras não arrasadas, o autor explica que a biografia não é feita, nem poderia, ser apenas da arte. “Quer-se também estribada no verídico, nas fontes escritas, nos testemunhos orais” (DOSSE, 2015, p.59). A partir do viés de dificuldades de definições

dos gêneros biográficos, torna-se ainda mais necessário refletir com os autores que exploram o tema. Bakhtin (1998), quando explora a biografia antiga, considera que mesmo que esse texto trate de uma “experiência de quem viveu”, o autor sempre verá a si mesmo como um “outro possível”, um objeto passível de criação estética, com o efeito de “romance”.

Para o autor, o movimento de desdobramento do eu em outro está no princípio da dificuldade do objeto estético representar o real. Fora o nome da criatura, em tese, para efeito de credibilidade, a figura do autor nunca coincidirá com a da personagem ou a do narrador. Nos trabalhos, busca-se o efeito do real e uma coerência interna do próprio texto. Ajuda-nos a pensar essa relação ao recordar que, segundo o autor, há dois tipos básicos de consciência biográfica: um aventureco-heróico (próprio do Renascimento) e um social-de-costumes (pertencente ao Romantismo/Realismo).

Aquele do tipo heroico coaduna-se com a vontade de ser amado; e, por fim, vontade de superar a espécie de fabulação da própria existência construída e recomposta por diferentes elementos temporais, por exemplo. No segundo tipo, o social de costumes representa uma forma ainda “mais individualizada a maneira de narrar, mas a personagem narradora se limita a amar e observar e quase não age, não é produto de fabulação, vive ‘cada dia’ e gasta seu ativismo observando e narrando” (BAKHTIN, 2011, p.148).

A verdade é buscada como um quadro incognoscível, tais são as características necessárias para o êxito desse tipo de texto nas narrativas contemporâneas. Se é como a tela “pintada”, conforme caracteriza Maurois, em que as tintas trarão o momento-chave de uma narrativa, a biografia vai além do relato, justo porque alguns terão mais cores e outros menos. Essa semelhança entre funções e estratégias também foi apontada por Kendall (1965). “O biógrafo está imerso naquilo que faz e, como o romancista ou o pintor, modela seu material para criar efeitos” (1965, p, 12). O autor explica que um romance tende a retratar apenas um segmento de vida. “O romancista oscila para a frente e para trás no tempo de modo a enriquecer esse segmento” (Idem).

Em relação aos elementos que compõem “o efeito de real”, vale citar o conceito de realismo que James Wood (2017) traz dos escritos de Roland Barthes (2011). Wood (2017) aponta que o intuito da narrativa (inclusive ficcional) não é pedir ao leitor que *acredite* no exposto em uma obra, mas que haja *imaginação*.

Mas Schwob, que inovou em misturas de ficção e realidade, já lamentava no século XIX que a busca por garantir verdade ou documentação diminui o valor de uma biografia. “Infelizmente, os biógrafos quase sempre se julgaram historiadores. Com isso, nos privaram de retratos admiráveis” (1896, p.11). Ele preferia as biografias escritas por escritores por serem muitos mais “saborosas e interessantes”. Mas esse é um limite possível de quem tenta buscar a verdade, numa relação de proximidade-distância do objeto, da relação artística com a obra. Vilas-Boas entende que a compreensão é tida a partir de afetos e das relações religadas entre as duas criaturas, que se confundem entre vida real e narrativa de matriz complexa, com elementos que misturam os aspectos considerados extraordinários ao que pode ser entendido como formulação dos fatos cotidianos.

“Não há como escapar à condição de que somos sujeitos que lidam com outros sujeitos (...) As vidas e as obras (do biógrafo e biografado), em sentido amplo e ilimitado, estão imbrincadas em uma mesma aventura” (VILAS-BOAS, 2014, p.31). Essa aventura, citada pelo autor, relaciona-se às compreensões necessárias em que o escritor transfere a pesquisa, as impressões e a intenção a uma criatura que passa a adquirir as características que o biógrafo deseja expor. É necessário transformar o biografado em extraordinário (ainda que o seja). Isso se faz com artifícios narrativos que não seriam suportados em um relato de números e acontecimentos. O caminho de remissão do herói é de construção também de linguagem, com as incertezas, dúvidas, dores, que não conseguem ser traduzidos por boletins. Os detalhes das histórias desses biografados são os que conduzem a uma narrativa temperada, rica nas descrições e de atenção estética.

Figura 5 - Marighella foi preso em 1964 (Arquivo Público RJ)



1.2. Dos sobrenomes: “jornalístico” e “biográfico”

“Um acontecimento vivido é finito, encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois”. (Walter Benjamin, 1994)

Eles são de uma mesma família. De pontos, traços e figuras. Lembranças em signos, pedaços de missão de vidas. Mais do que compreender as relações de parentesco, busca-se refletir sobre os genes que ligam os primos distantes. As estratégias de produção ajudam-nos a contextualizar os caminhos e as intencionalidades das estratégias narrativas. A proposta deste capítulo será encontrar as estruturas e o ethos com os quais os autores assumem compromissos, e o que pode nos fazer compreender a organização desses materiais.

Nos prefácios, prólogos e contracapas das biografias, autores que são jornalistas costumam trazer para si a responsabilidade com a exatidão das informações como estaria implícito em veículos de comunicação e que não precisariam, a todo o tempo, lembrar o público, como o fazem nos livros. Ora, se um conteúdo está no jornal, no site, ou na revista, foi apurado e investigado até o limite da necessidade para se provar algo. Mas a biografia, como história de vida, não é perfil jornalístico¹¹, um estilo de reportagem, ligada ao jornalismo interpretativo, que revela detalhes da vida de alguém a partir de determinados interesses e necessidades editoriais. Weinberg (1992) chama o perfil como uma biografia de curta duração. Pode-se separar fundamentalmente esse tipo de conteúdo do jornalismo praticado com notícias factuais para dar conta dos materiais que somente fazem sentido se publicados imediatamente.

A “biografia escrita por jornalista” ou “biografia com técnicas jornalísticas” traz elementos assemelhados à grande reportagem. A preocupação com o apuro estético e de menor restrição de espaço concederam ao texto no papel ou as imagens no filme (o que vai ser tratado mais à frente) características diversas em que a relação de tempo e espaço compreendidas nas obras como efeitos de realidade estão organizadas de outras formas.

Biografia pode ganhar o sobrenome de “jornalística”, mas é só um aval para fazer jus à herança da promessa da verdade. É mais extensa do que a reportagem. Tem traços com algum tipo de proximidade. Como uma prima de segundo grau. Biografia vai além. Perfil jornalístico vai aqui. Biografia vai ao berço, aos antecedentes. Perfil pode não ter detalhes do primeiro choro. Biografia segue muito mais longe nem se atém à novidade. Perfil quer-se diante do novo. Biografia explora capítulo, o perfil vai aos intertítulos. Biografia, seja qual for a ordem, busca presente, passado e futuro. O perfil segue o que for possível, dentro do tempo da próxima publicação, dentro do tempo da emergência. A biografia tem o tempo, mas obedece ao ideal de história de vida, mas o perfil é somente um pedaço. Biografia é continente complexo, o perfil, uma ilha. Biografia busca o todo, intervém, é cobertor dos pés à cabeça. Perfil é um pedaço de tecido. Ambos são costurados, mas em diferentes recortes. Na biografia,

¹¹ Perfil jornalístico é um gênero do jornalismo interpretativo (aquele que busca além das informações, os contextos dos acontecimentos obedecendo a certo recorte). O jornalismo interpretativo foi conceituado no Brasil por Beltrão (1976), bem como seus gêneros variantes, como a grande reportagem e o perfil jornalístico. Aqui nesse estudo, o perfil é tido como um “primo” distante da biografia.

são buscados os elementos de amplitude dentro do mínimo detalhe. A narrativa é do paradoxo e do dilema intrínseco à organização entre os fatos e à hierarquia que se estabelece na reunião dos conteúdos julgados de interesse para contar história de alguém.

O perfil tem o esqueleto e as partes com alguma profundidade. A biografia busca as três dimensões, uma narrativa em 3D. O perfil é plano no lugar e no tempo. Mas, ambos precisam ser reduzidos para caber. A biografia com muito mais espaço. O perfil requer o momento. A biografia, o além do tempo. São injustos diante da impossibilidade de juntarem as peças julgadas importantes para que algo faça sentido e o tecido esteja o menos retalhado. Mesmo o perfil não sendo objeto, é necessário entender os genes desse tipo de texto interpretativo de forma a compreender as imprecisões e as “costuras” em prol da resistência da memória. Villas Boas compreende esse texto como uma biografia de menor extensão, mas com características semelhantes. Paniago (2008), que pesquisou o perfil nas revistas *The New Yorker* (EUA), que inaugurou o gênero na década de 1920, e na revista *Realidade* (Brasil), que trouxe a demonstração de, por intermédio desse gênero, discutir os principais temas do país. “Em relação à biografia, o perfil é um tanto mais efêmero. Por definição, assume a precariedade como elemento constitutivo. Em primeiro lugar, não deseja dar o quadro completo da pessoa, antes é um instantâneo, concentrado naquele momento específico” (PANIAGO, 2008, p. 153).

Aliás, dentro de tudo o que se distanciam, há um traço de DNA. Como das semelhanças evidentes do macaco para o homem. “Biografia” e “perfil” tentam desvendar, redescobrir, redetalhar. Colocar entre aspas o que teria sido dito e espalhar em descrições o não-dito. A biografia jornalística e o perfil jornalístico são também ambos tão incompletos e em angústia com os infinitos. Ensejam-se, como já defendemos impossibilitados com a narrativa total. A totalidade é impossível e não poderia corresponder à verdade. Mas, encontram mecanismos que são pródigos nas narrações (a biografia o é muito mais ampla nesse sentido), como herdeira direta da narração de ficção.

Villas Boas (2008) defende que há de se investigar memória (de quem traz as informações, incluindo o narrador, protagonista, antagonista e coadjuvantes), espaço (o lugar onde se dá os acontecimentos e a interlocução com o narrador), circunstância (por que ocorre esse texto, quais foram os ganchos para que fosse viabilizado esse

conteúdo, quais relações com o referente “real”) e interação (do narrador-autor com o perfilado) para se desvendar quais foram as estratégias para a construção do perfil. Na biografia, seria também possível, em uma montagem mais complexa, evidenciar esses elementos narrativos e jornalísticos. Afinal essas características também estão dispostas no plural em um gênero que se coaduna ao romance, mas na promessa permanente de organização da “verdade”, um planejamento pelo efeito de real.

Biografia pode ter vestes de livro-reportagem¹², ou uma grande reportagem estendida, com o compromisso de manter a serialização dos acontecimentos por capítulos ou nas fases da vida. A coerência está intrínseca a outro modo organizativo de conteúdo. Lima (2004), que estuda a proximidade entre jornalismo e literatura, entende que há uma relação de transformação e de adaptação íntima entre os gêneros textuais e as formas de expressão. “O jornalismo absorve elementos do fazer literário, mas, camaleão, transforma-os, dá um aproveitamento direcionado a outro fim” (LIMA, 2004, p.138). Nessa alternância, encontram-se outras semelhanças umbilicais entre gêneros do real. “E é esta tarefa, a de sair do real para coletar dados e retratá-los, a missão que o jornalismo exige das formas de expressão que passa a importar da literatura adaptando-as, transformando-as” (Idem).

Esse texto pode, por exemplo, ter nas suas raízes um material que foi feito além do imediatismo comum do jornalismo diário (entendido aqui como possibilidade de circunstância de evento). Se descoberto um bom personagem, por que não fazer um livro-reportagem sobre essa criatura? E, por isso, poderia haver uma similitude entre os gêneros. Se a biografia conduz o olhar sobre uma vida, o livro-reportagem investiga seus acontecimentos em uma lógica temporal também diferente, conectado a um grupo de notícias já divulgados por outros caminhos.

Lima (2004) parte da perspectiva que o livro-reportagem é “parte do mundo jornalístico, mas possui sua própria autonomia” (p. 11) e não seria, por isso, possível a produção no cotidiano das redações. A biografia estaria em uma dimensão literária. O autor entende que o livro-reportagem, esse tipo de trabalho/produto, tem feito reciclagem com métodos “mais eficazes” de apuração de informações, incluindo as *histórias de vida* e a observação participante. Não tem por objeto desvendar a vida de alguém, caberiam nesse conceito de histórias da própria trajetória a narrativa

¹² Produto jornalístico que, segundo Lima (2004), é composto por conteúdo de maior nível de apuração e que demonstra maior descrição do autor sobre fato com novos desdobramentos que vão muito além das páginas de jornais ou revistas.

autobiográfica ou mesmo a biografia assistida pelo biografado. O livro-reportagem seria, então, uma obra que configuraria obtenção de informações com maior complexidade, de forma a gerar mais efeitos em face da extensão desse tipo de livro.

“Do ponto de vista puramente teórico, quanto ao processo de comunicação com o leitor, o que o livro-reportagem procura é atingir uma harmonia entre duas qualidades: a eficiência e a fluência” (LIMA, 2004, p. 43). Havendo informação em mergulho, pois, estaríamos diante de um livro-reportagem que pode ser identificado como biografia.

Como seria também impraticável que a biografia fosse produzida na rotina de revistas ou jornais tendo em vista a necessidade de fechamentos com prazos e espaços curtos. Lejeune (2014) explica de partida que são esperados desse tipo de texto fatos autênticos. “Publicar uma biografia, anunciá-la como tal e não como romance é prometer fatos verídicos, pois o biógrafo deve ao leitor, acima de tudo, a verdade” (2014, p.67). Mas a venda da promessa de verdade seria insuportável como obra porque é necessário se fazer próximo, como testemunho único e singular, ainda que tantas memórias constituíram aquele relato, cercado de emoções, ausências, edições retrospectivas. “Isso tem fundos de verdade, mas é muito perigoso”, dizia Maurois (1928, p. 112). Como gênero da literatura, está amparada na ideia de que se trata de um conteúdo de não-ficção, que traz, de forma retrospectiva, a vida de alguém, de um grupo ou episódio. “Em rigor, biografia é a compilação de uma (ou várias) vida(s). Pode ser impressa em papel, mas outros meios, como o cinema, a televisão e o teatro podem acolhê-la bastante bem” (VILAS-BOAS: 2008, p. 18). Trata-se de colorido de vida que precisa estar vendável, crível e viabilizado a serviço da indústria cultural.

Não obstante, Pena (2004) entende que o indivíduo descrito pela biografia é compreendido como um ser fractal, o que derivaria inclusive a ideia do autor de que o texto poderia ser redigido em qualquer ordem, vendo a vida em pedaços que não necessariamente de forma cronológica. Combina com o que havia dito Bourdieu: “o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório” (BOURDIEU, 1996, p. 185). Pena também defende que o biógrafo não tem como preencher as lacunas entre as informações que o autor não conseguiu descortinar. “Ledo engano. A história de qualquer coisa é

apenas o que podemos saber sobre essa coisa, jamais a sua totalidade. A lacuna é onipresente. O passado não está pronto. Ele está por fazer e articula-se no presente” (PENA, 2008, p. 23). No presente, pela criatividade de autores que buscam alguma coerência narrativa de fatos passados a respeito de um momento exterior à narrativa com o olhar do agora.

O biógrafo deve preencher as lacunas documentais, segundo Dosse, e “valer-se da intuição para ligar traços descontínuos, em dois polos de atitudes opostas” (2015, p. 67). Entender as estratégias de completar essas lacunas colabora para compreender o que chamamos aqui de suturas.

1.2.1. Organização para a imitação do real

Nesse complexo jogo de luz e sombra, no sentido em que Aristóteles apontou que a literatura se mostra mais filosófica do que a história, porque na história o que acontece é acidental, a biografia ficaria nesse meio de caminho. Mais “verdadeira” e organizada nas páginas do que no seu referente. Aliás, como afirmou Eco (1979), se os vários mundos reais se sobrepõem, devemos tratar como um “construto cultural”, e, por isso, não menos forte e relacionada a um ideal. Necessário, pois, configurar esses conceitos dos gêneros do real porque precisaremos nos apropriar deles para esboçar outras reflexões.

Lejeune parte da definição da “autobiografia” (quando o “eu” é o personagem e o autor). O autor entende que devem ser levados em conta elementos pertencentes a quatro categorias subdivididas assim: (1) a forma de linguagem: (a) narrativa e (b) prosa; (2) o assunto tratado; (3) a situação do autor; e (4) a posição do narrador: (a) identidade do narrador e do personagem principal, e (b) perspectiva retrospectiva da narrativa. Para ser autobiografia, assim, teriam que ser preenchidas todas essas condições. Já os “familiares próximos” da autobiografia também poderiam ser tratados a partir desse olhar, com características próprias, de acordo com o que acredita Lejeune nas memórias (item 2), na biografia (4 a), no romance pessoal (item 3), na poesia autobiográfica (1 b), no diário (4 b) e no autorretrato ou no ensaio (itens 1a e 4b).

Para efeito de análise neste trabalho, são abordadas essas categorias para melhor compreender os objetos. Principalmente levando em conta que nas histórias analisadas, informações migram da autobiografia para a biografia, por exemplo, o que

requer outros cuidados especiais e aponta para uma autoconsciência do narrador em relação à verdade do biografado. Ora, quando Marighella trata de sua luta em autobiografia está muito clara a intenção de ser de defesa de sobrevivência, jurídica e de legado. Quando os autores das biografias se utilizam da autobiografia como ação de testemunho, o papel do autor confunde-se e se relativiza. Quem é que fala? O “eu” ou o “outro”? Seriam ambos em confluência, então. A indefinição do lugar-memória do ser autor só torna mais própria uma convivência de atração e fusão, uma estratégia de costura que será desenvolvida conceitualmente mais à frente nesta pesquisa. Uma resistência e busca *ad finem temporum* pela sobrevivência.

Nesse contexto, é interessante observar que o tempo vivido entre o final do século XX e início dos anos 2000 foi marcado pelo “boom” ou “febre” ou “culto” à memória, como assinalou Martín Barbero (1997). Um tempo em que o passado se apresenta instantaneamente obsoleto e, por outro lado, digno de curiosidade. Há de se considerar que as pesquisas sofrem mutações em relação à apropriação do meio. Os computadores e os arquivos digitais proporcionaram facilidades para desempoeirar revelações que estavam restritas a gavetas e pastas. Elas não deixaram de existir, mas a busca pelos rastros passou a requerer outras peneiras contra falsificações na guerra entre versões, por exemplo.

Uma vez que essa coincidência entre universos de valores está tanto na biografia quanto na autobiografia, Bakhtin afirma que “não existe um limite de princípio acentuado” (1998, p.138) entre esses tipos de textos. Seria preliminar observar aqui que há uma aporia ou um mergulho no abismo de se deter ao que poderia ser chamado de “problemática”. No entanto, é possível salientar que essas intersecções entre gêneros, tempos, espaços, vozes está no DNA do tecido biográfico. Essas suturas, que pretendemos conceituar para esse cenário de escritas biográficas, fazem com que a narrativa sobreviva e se desenvolva. Corrompido o laço, feita, refeita ou desfeita a cicatriz, se torna outro sentido de existir. Na amostragem das histórias guerrilheiras, isso se revela mais evidente por tudo o que há de indefinível e complexo nesses tipos de obras.

Há, nesse caso, um conflito intrínseco às próprias características, a de imitar o real e ao mesmo tempo preservar as suas características literárias, como um texto romanceado. O poder de criação, discutido, nesse sentido, por Ricoeur (1990), que entendia o gênero marcado pela mistura narrativa, de ações rigorosas, sejam com

alegorias ou pela busca por uma verificação. Nessa criação, de pretensa autenticidade e flagrante, há o fruto de um processo literário e narrativo, por essência, como explica Nadel (1996). Em consonância a essa ideia, Bourdieu afirma que o gênero compreende que a estrutura da história está ligada principalmente ao conjunto do conteúdos, do caminho entre passado e futuro.

De acordo com Damasceno (2002), que nomeia a biografia como um texto de “complexidade”, a escrita privilegia a estrutura sequencial de acontecimentos a partir de seleções de uma “infinidade” de dados disponíveis. “Escrever biografias em nossos dias requer consciência aguda desse processo de re-interpretar o passado como forma particular de construção, sujeito a variados desdobramentos, levando em conta que vidas são sistemas complexos” (DAMASCENO, 2002). Organismos em mutações, que rejuvenescem ou envelhecem ao sabor do texto, das células que precisam ser recompostas e estudadas em suas características. Os dados disponíveis em tempos digitais trouxeram ainda o aparato da ideia de uma infinidade na acumulação de material, a maior possibilidade de cruzamento de informações, audição das interações, diferenciação na linguagem, mas também aumento das dúvidas, e, junto aos falseamentos de versões, eventuais alterações de impressões. Os leitores passam a confrontar com mais elementos as atitudes do biógrafo. Nesse âmbito da complexidade, a autora entende que o material biográfico não se restringe a contar a história da vida de alguém e, não raro, aspectos de várias pessoas, quando são abordados ponto de vistas críticos, já que descortinam o que ocorria naquele tempo além do imaginado.

Entre jornalistas, historiadores, literatos, psicólogos e sociólogos, não há um consenso sobre qual área ou especificidade pertence a biografia, uma vez que o gênero biográfico permeia diferentes modalidades. Dentro do caráter literário, os autores defendem que, para atingir a complexidade, a biografia deve ser um trabalho de apuração minuciosa, com planejamento delineado para coletas de informações, cruzamento de dados e reaveriguação de cada um dos dados registrados. Ainda assim, trata-se de obra produzida onde não estão claros os limites de ficção e do real. O que ocorre é que são esboçadas estratégias autorais para “iludir” e deixar ainda menos claro o panorama. A linha divisória, na verdade, não existe.

Na teoria da literatura, o tema tem sido investigado principalmente pelo campo da memória e em uma revisão crítica da indefinição dos gêneros, e no que pese os

olhares para contraditórias simbologias entre a ficção e não-ficção. Algumas perguntas sem respostas que, de partida, estimulam os estudos a respeito de representações e discursos. Em alguma medida, ter esse ponto de partida é estímulo para reflexões. A investigação do alinhavar entre literatura e história tem em si mesma uma dicotomia de partida, de ser ilusão aquilo apresentado como real, ou que a ficção também não poderia ser verificável. A biografia é acionada pelo princípio da incerteza. Esse tema é inspirador ao levarmos em conta os pensamentos do autor francês Jean Baudrillard. “A incerteza do pensamento é que ele não se troca nem com a verdade nem com a realidade” (BAUDRILLARD, 2002, p. 09). Para ele, como não é possível verificação exata, os simulacros esboçam a própria simbologia de uma ilusão “fundamental”.

Biografias trabalham com informação e estão ligadas ao cenário cultural do período em que são escritas e publicadas. A biografia, por um lado, impõe-se como produto de transformação, de proposta de profundidade. Para Silverstone (2002), as estruturas engessadas de informação foram matriz para uma revolução na forma de comunicação, de escrever, de se manifestar. Em contraposição, foi necessário apresentar uma estrutura mais sedutora de conteúdos (com elementos do texto com características literárias, por exemplo) e que trouxessem verdadeiramente a atenção do leitor ao mesmo tempo que absorvesse a informação. Na estrutura do pensamento, tem-se que a existência humana liga-se à necessidade de se contar histórias como ação de sobrevivência. A renovação da cultura e do entendimento de um povo relaciona-se ao que dele é guardado. São narrativas de perda e redenção, de heroísmo e fracasso, e de detalhismo dos percursos. “Histórias que manifestam rotas para o passado e futuro, guia para os desorientados” (SILVERSTONE, 2002, p. 79). Os trabalhos biográficos revelam-se como uma imersão a um desconhecido de outros produtos menos abrangentes.

Não obstante, é preciso referendar, pois, que a mídia, como enuncia Bourdieu (1997), é ator de grande influência nas disputas sociais e na arena de um poder simbólico e ela pode atuar na manutenção da ordem pré-estabelecida e também na formulação de realidades. A TV, por exemplo, que foi tema de reflexão de Bourdieu, é meio que traz construções em outro tipo de texto. De antemão, a utilização das imagens poderia ser objeto de debate sobre a influência no documentário. “A televisão convida à dramatização, no duplo sentido: põe em cena, em imagens, um

acontecimento e exagera-lhe a importância, a gravidade, e o caráter dramático, trágico” (BOURDIEU, 1997, p. 25). No gênero documental, a vida deve caber em uma tela e em cenas sequenciadas. A linguagem jornalística, nesse tipo de plataforma, utiliza-se de outra lógica simbólica, com a simplificação, narração, generalizações e descrição de acontecimentos, como caminho de demonstração do que é dito. Se a notícia de revista precisa caber em páginas limitadas, a de TV não vai além de um bloco, dependendo-se de sua extensão e do apelo que pode causar. O documentário em vídeo, que é estudado nesta pesquisa por estar contido no corpus, segue por esse caminho de precisar ser sintético, mas com mais espaços, silêncios e contemplação.

Os produtos veiculados são frutos de uma rotina de produção que obedecem aos interesses de quem patrocina e às realidades construídas a partir do que acreditam os seus realizadores, sejam quais forem. Sempre haverá um lado na história porque as narrativas não são ingênuas, embora possam aparentar apenas um fragmento do real, em meio a acontecimentos em série (dentro da narrativa) ou em outras histórias paralelas sobre temas correlatos àqueles trabalhados no produto.

As empresas midiáticas, por exemplo, estão organizadas dentro de uma hierarquia de conhecimento e de produção. Trata-se da busca pelo fragmento de realidade. Para pesquisadores da comunicação, os meios e as suas plataformas buscam atribuir legitimidade a discursos. O conteúdo jornalístico em vídeo corrobora para que o poder da imagem somada ao som exerça uma influência diferenciada para o público. Bourdieu entende que a imagem tem a particularidade de poder produzir o que os críticos literários chamam o efeito de real (essa ideia é fundamental para entender quais estratégias são utilizadas para esse intento). “A imagem pode fazer ver e fazer crer no que faz ver. Esse poder de evocação tem efeitos de mobilização. (...) a simples narração, o fato de relatar implica sempre uma construção social da realidade capaz de exercer efeitos sociais de mobilização” (BOURDIEU, 1997, p. 28). Para ele, o discurso jornalístico recebe a aura de autoridade por conta desse poder simbólico e também dos pontos de vista que são elaborados sobre o universo de conhecimento ali representados e escolhidos.

Um jornalismo assumidamente com influências literárias fica evidente nesses tipos de biografias que se apresentam na contemporaneidade. Essas relações de proximidade também podem ser explicadas pela raiz profissional, retratada por Ciro Marcondes Filho (1989). Jornalistas nasceram como escritores. As obras de fôlego

são aquelas que marcam a carreira de um profissional. Isso pode ser explicado pelo caminho histórico desses saberes integrados. O autor considera a pré-história do jornalismo o período de 1631 a 1789, em que a economia é elementar e as produções culturais são artesanais.

A “primeira fase do jornalismo” pode ser reconhecida no período entre 1789 a 1830, momento caracterizado pelo conteúdo literário e político, com texto crítico, em que os profissionais eram os escritores, os políticos e os intelectuais. No “Segundo Jornalismo” (que estaria no período compreendido entre 1830 a 1900), surge uma espécie de imprensa de massa, com o começo da profissionalização dos jornalistas, e a criação de reportagens (o gênero mais aprofundado), o que tem relação com as influências do realismo na Inglaterra e na França, e a separação entre romance e jornalismo. No “Terceiro Jornalismo” (período de 1900 a 1960), tem-se a ideia do monopólio da imprensa, as grandes reportagens consolidadas dos maiores grupos empresariais. Com a necessidade de mais venda, as manchetes ganham outras dimensões. No “Quarto Jornalismo”, desde os anos 1960, a velocidade da transmissão adquire outra representatividade, os textos vão ficando menores e as reportagens ganham novas configurações, com a preocupação maior com a interatividade e rapidez, em uma configuração semelhante ao que pode-se verificar mesmo após as mudanças causadas pela internet principalmente a partir do início do século XXI. Por óbvio, os elementos literários estão no sangue e no código de DNA do jornalismo. Só que nem sempre essa herança é deixada vir à tona. Ocorre que junto às influências, a ascensão da indústria, a busca pelos lucros diários diante dos custos, em um cenário de profissionalização, teve um reflexo de textos menores para serem produzidos no mesmo dia, que é o que se vê majoritariamente nos veículos de comunicação no tempo dessa pesquisa.

A influência da literatura, principalmente nos séculos XVIII e XIX, é encampada por iniciativas de alguns veículos que entendem a profundidade como a própria possibilidade de sobrevivência em uma rotina de publicações cada vez mais efêmera e diversa, disposta por nichos de conteúdo. Era uma época em que romancistas como Honoré de Balzac (no francês *La Presse*), Charles Dickens (na Inglaterra), Julio Diniz (em Portugal) faziam descrições na forma de não-ficção, com pesquisas e observações como se o objetivo fosse o jornalismo e uma espécie de delegação à expressão da verdade.

Segundo explica Wolfe (2004), uma razão para que os escritores tenham demorado a se conectar com esse tipo de texto (excetuada a autobiografia) era que consideravam uma forma e estilo exageradamente didáticos de perceber o mundo. “Meu argumento é que o gênio de qualquer escritor – em ficção ou em não-ficção – estará seriamente comprometido se ele não conseguir dominar ou se abandonar, as técnicas do realismo” (WOLFE, 2004, p. 58). Depois que perceberam a riqueza que poderiam explorar, em parte do século XIX e até no XX foi de novos caminhos para uma literatura atenta a essas possibilidades. Mesmo com a profissionalização, o jornalismo poderia expressar-se com estilo não-relatorial. Era necessário trazer também estilo e leveza para os temas mais duros e complexos.

1.2.2 – Das migrações em ditaduras: literatura e jornalismo em pactos

No jornalismo, é fundamental contextualizar que períodos ditatoriais ou quaisquer tipos de opressão comerciais (um outro tipo de ditadura contra a informação e o saber), como os que se apresentaram no século XX com políticas de Estado cerceadoras de liberdade e de restrições ao pleno exercício de cidadania, levaram os escritores de jornalismo para lutar em um outro campo de guerra, o da literatura. Solidificou-se uma espécie de pacto em meio às censuras e os livros conseguiam, a despeito das dificuldades atinentes a toda forma de arte, divulgar o que os jornalistas eram impedidos.

Antes das ditaduras declaradas, o final do século XIX e início dos anos 1900, os escritores viam-se amarrados aos ditames da elite. Lima Barreto, por exemplo, protestava por ter que fazer notas elogiosas a membros do alto escalão do poder. Queria mesmo era escrever sobre o que o afligia. A biografia *Lima Barreto: Triste Visionário* (2007), Lilia Moritz Schwarcz, traz relevo a essa alma inquieta que encontrou na literatura o caminho que não teve espaço no jornalismo. Grandes reportagens dele eram feitas sem assinatura, como em “*Os subterrâneos do Morro do Castelo*”, para o *Correio da Manhã*, em 1905. No primeiro romance *Recordações do escrivo Isaiás Caminha* (com narrativa autobiográfica), o autor denunciou o racismo, a opressão e a postura subserviente da imprensa em relação ao governo e à elite. Barreto, que morreu em 1922 aos 41 anos, chamou atenção para os cerceamentos, mas a história de violência do século XX estava apenas no começo.

Depois vieram as restrições mais violentas, autorizadas e exercidas pelo Estado. Para se ter uma ideia do cerco ao jornalismo provocado pela ditadura, pelo menos 300 periódicos surgiram e acabaram entre 1964 e 1980, de acordo com Chinem (2004), por exemplo. Jornais alternativos que questionavam ações do Estado tiveram dificuldades extremas de existir.

Mas, antes de avançar nessas relações de expulsão dos escritores para o campo dos livros, também é prudente retornar ao início do “século sangrento”, como adjectivou Antonio Candido, para pontuar essas proximidades entre jornalismo e literatura. João do Rio, em 1904, entrevistou 11 autores, recebeu 25 cartas de escritores e publicou em 1907 na *Gazeta de Notícias*¹³. O autor considerava uma a ‘pergunta-capital’: “o jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária?”. Uma das respostas é de Olavo Bilac: “O jornalismo é para todo o escritor brasileiro um grande bem. É mesmo o único meio do escritor se fazer ler. O meio de ação nos falharia absolutamente se não fosse o jornal — porque o livro ainda não é coisa que se compre no Brasil como uma necessidade. O jornal é um problema complexo” (RIO, 1907, p. 6). Mas dez das respostas são de que o jornalismo atrapalhava os escritores.

“Nesta terra duas instituições fatídicas para o homem de letras: uma é a política, a outra é o jornalismo (...) o desgraçado mata sua arte a 300 mil réis por mês ou vai apodrecer n’uma cadeira de Congresso a ganhar setenta e cinco diários entre os discursos sobre a lei do orçamento e sobre o imposto do gado” (RIO, 1907, p. 103). A opinião é atribuída a Luiz Edmundo na mesma pesquisa realizada por João do Rio. Onze dos respondentes entenderam que o jornalismo trouxe reflexos positivos principalmente para quem começa no ofício. Para Silva Ramos, segundo o levantamento, o jornalismo era mau para a arte literária, mas positivo para quem escreve. E Gustavo Santiago entendeu que, pelo mesmo motivo, seria um mal necessário.

Nessa transição entre os séculos, alguns exemplos de autores que experimentaram os dois lados dos ofícios foram José de Alencar, Lima Barreto,

¹³ Além de Olavo Bilac, João do Rio entrevistou Coelho Neto, Júlia Lopes de Almeida, Filinto de Almeida, Padre Severiano de Resende, Félix Pacheco, João Luso, Guimarães Passos e Lima Campos. O autor recebeu cartas de João Ribeiro, Clóvis Beviláqua, Sílvio Romero, Raimundo Correia, Medeiros e Albuquerque, Garcia Redondo, Frota Pessoa, Mário Pederneiras, Luís Edmundo, Curvelo de Mendonça, Nestor Vitor, Silva Ramos, Artur Orlando, Sousa Bandeira, Inglês de Sousa, Afonso Celso e Elísio de Carvalho

Machado de Assis e o próprio João do Rio. Andrade Lima Filho, em 1956, escreveu que a literatura vivia de um espírito jornalístico. “Machado de Assis, que foi a nossa organização mais completa de literato, pela multiplicidade do seu gênio, apresenta a influência do jornalismo a vida toda” (LIMA FILHO, 1956, p. 15). Lima Barreto, por outro lado, criticou Machado de Assis por “escrever com medo”.

Na era da modernização, que compreendeu o modernismo na década de 1920 e depois o período de Getúlio Vargas na presidência, autores como Érico Veríssimo, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Monteiro Lobato, Nelson Rodrigues e Oswald de Andrade ocuparam as redações como ofício. Monteiro Lobato, aliás, chegou a ser convidado para chefiar o Departamento de Imprensa e Propaganda em 1932 por Vargas, conforme registra biografia escrita por Lira Neto (2013) para trazer escritores intelectuais opositores para dentro do governo. O escritor rejeitou o convite.

Getúlio Vargas entendia que jornalistas e escritores eram responsáveis pelos levantes contra seu governo e culpados pelas principais crises. Por isso, seria necessário “desintoxicar o ambiente”. “Entre os prisioneiros do regime, logo se incluiria o nome do escritor Graciliano Ramos, que legou à posteridade um eloquente testemunho do obscurantismo político”. O legado foi a obra *Memórias do Cárcere* (publicado apenas em 1956, mas escrito em 1936 sobre a prisão sem provas de que foi vítima em 1935). “Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a Delegacia de Ordem Política e Social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer” (RAMOS, 2004, p. 14). A pressão atingiu os meios de produção: até o diretor de *O Estado de S. Paulo*, Júlio de Mesquita Filho, teve que sair do país durante o Estado Novo (1937-1945).

Duas décadas depois, a ditadura militar iniciada em 1964 novamente provocou mudanças e obrigou os jornalistas e escritores a encontrarem estratégias para anunciarem os problemas e provocarem reflexões e debates na sociedade. Em vista do impulso para a literatura, na década de 1960, dá-se o crescimento da ficção, da publicação de romances-reportagens e da poesia produzida por jornalistas. Costa (2004) contextualiza que os escritores que trabalhavam na imprensa deixaram editoriais como “Política” e “Pólicia” e encorajaram-se para divulgar os pensamentos em páginas de cultura. Sabiam que nas páginas tradicionais não conseguiriam fazer o papel que acreditavam ser importante naquele momento.

Cristiane Costa (2005), em *Pena de Aluguel*, explica que, em um momento de pressão e censura da ditadura militar, a ficção brasileira viveu “seu melhor momento” em vendas. “Uma ficção parajornalística de certa forma substituiu a imprensa amordaçada em sua missão de informar” (COSTA, 2005, p. 62).

Ferreira Gullar, por exemplo, editor e funcionário de mais de três décadas no *Estadão*, passou oito anos fora do país e publicou na década de 70 os dois livros mais importantes de sua obra: *Dentro da noite veloz* (1975), com versos como “Mas quantos amigos presos!/ quantos encârceres escuros onde a tarde fede a urina e terror”, e *Poema sujo* (1976), considerado o trabalho mais ousado.

Em *Traduzir-se*, na mesma década, revela a dualidade entre o trabalho dele na imprensa e do “eu-artista”. “Uma parte de mim é só vertigem:/ outra parte, linguagem. Traduzir-se uma parte na outra parte/ - que é uma questão de vida ou morte - será arte?” (GULLAR, 2000, p. 37). Neste trabalho, se diz “permanente”, em uma parte (arte), e na outra que se apresenta “de repente” (na imprensa). O fato é que se trata de um período em que as obras literárias são feitas sob inspiração do pessoal das redações, como são os casos de autores como Antonio Callado, Carlos Heitor Cony, Ignácio de Loyola Brandão, João Ubaldo Ribeiro e José Louzeiro.

Tânia Pellegrini e Helena Bonito Couto Pereira, estudiosas das escritas de ficção e política nos anos 1970, entendem que o período foi marcado por uma literatura feita apesar e por causa do contexto vivido de opressão e que gerou cumplicidade, também em função do momento de silenciamentos, com o leitor que tinha dificuldades de se informar sobre o que se passava, em relação às desigualdades sociais e as violações de direitos humanos. A literatura, conforme explica Pellegrini, foi capaz de proporcionar “imagens minuciosamente elaboradas, ouvir vozes que lhe contam segredos até então ocultos, e informações proibidas e transgressoras (...)” (PELLEGRINI, 1996, p. 26).

Nesse âmbito, da relação entre criação e sociedade, a linguagem, no entender da autora, nunca deixa de ser fato real porque está de alguma forma dirigida aos contextos. “Não é de surpreender que se detectem, nos anos 70, amarras da situação política estendendo-se até a literatura, tolhendo, impedindo, cerceando, não incentivando à inovação e à experimentação linguística, porque a premência era outra: resistir, documentando” (Idem, p. 21). A resistência, em meio à ficção, com informações do referente, apontou para a literatura responsabilidades especiais diante

do cenário. Helena Pereira (2012) explica que o período ficou marcado por romances engajados que denunciavam a indiferença e omissão da maioria. No entanto, os títulos eram alcançados por denúncias.

Os jornais que eram principalmente visados deixaram de ser território ideal para as manifestações sobre aquilo que os cercava. Por isso, encontraram, ainda que com as amarras salientadas pela autora, na literatura de ficção ou mesmo em um gênero chamado de romance-reportagem um espaço possível de posicionamento e debate em vista do contexto de contrastes sociais ainda mais profundos. Cosson (2001) entende que, teoricamente, o romance-reportagem pode ser visto como um gênero que surgiu do “entrecruzamento” do gênero ‘literário’ com o gênero ‘não-literário’ da reportagem. “Em outras palavras, (é originário) da intersecção das marcas constitutivas e condicionadoras da narrativa romanesca e da narrativa jornalística” (COSSON, 2001, p. 32). Com um encaminhamento especial, trata-se de um gênero produzido sob inspiração das histórias de opressão e violência que eram observadas nas notícias diárias, com outra roupagem. Cabe tudo no romance-reportagem. Menos ficção. “Trata-se do cruzamento da narrativa romanesca com a narrativa jornalística. O que significa manter o foco na realidade factual, apesar das estratégias ficcionais” (PENA, 2013, p. 102-103). Nesse tipo de produto, o que importa é explicar, orientar e também opinar. Flora Sussekind (2004) argumenta que, por conta da censura, a literatura passa a representar um papel quase jornalístico.

Exemplos de romances-reportagens foram tramas produzidas a partir de notícias de jornal, como são *Aracelli, meu amor: um anjo espera a justiça dos homens* (sobre uma menina que foi violentada e morta no Espírito Santo) e *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (sobre um ladrão de bancos), ambos de José Louzeiro e publicados em 1975. Cosson reitera que os autores dos romances-reportagem da década de 1970 eram jornalistas experientes que tinham dificuldades para se adaptar às pressões. O trabalho sobre *Aracelli* foi censurado pelo regime militar a pedido da defesa dos acusados do crime. Mas, em geral, o romance-reportagem serviu como uma espécie de compensação para o que não se conseguia publicar. Em algumas circunstâncias, nem os livros escapavam dos cortes e cerceamentos, como foi nesse episódio. Temas relacionados a direitos humanos e cidadania ficaram na mira dos censores. Romances com compromisso com fatos verificáveis, em outro ritmo, com

mais diálogos e descrições de ambiente, por exemplo. Isso ocorre também nas biografias.

Outro exemplo importante relaciona-se à obra de Nelson Rodrigues, que chamou de “idiotas da objetividade” aqueles que passaram a conter o estilo literário. “Na velha imprensa, as manchetes choravam com o leitor”, lamentou o autor. É necessário contextualizar, conforme aponta Resende (2002) que, no jornalismo tradicional, sobrevivia uma narrativa “de autor” na imprensa brasileira, entre os anos de chumbo da ditadura até aproximadamente a década de 1990. Aliás, eram as reportagens com mais fôlego literário e de viés investigativo que conquistavam os principais prêmios jornalísticos. Depois disso, perdeu o alcance que tinha e deixou de ser estrutura priorizada.

Na mesma época do romance-reportagem, versão com estilo brasileiro para o jornalismo literário, um dos exemplos dessa tentativa de resgatar a alma literária do jornalismo surgiu no ano de 1973, com o jornalista Tom Wolfe (em edição de 2005). Ele escreveu o manifesto por um *New Journalism*, derivado do Realismo francês, que assumia a corrente como um tipo de narrativa baseada em um outro tipo de objetividade, com maior descrição e novas possibilidades de narração por um tipo de texto que se assumisse com recursos do jornalismo literário. Ele defendia uma espécie de retomada de uma literatura aplicada ao jornalismo.

Wolfe defende temas como “a) sair na monotonia do olhar único do jornalista”; “b) entrevistar exaustivamente”; “c) avançar os limites convencionais do jornalismo”; “d) passar o máximo de tempo possível (dias, semanas, anos) com a fonte/personagem”; “e) procurar captar as cenas, os diálogos, os gestos, expressões faciais, detalhes do ambiente”; “f) descrever a vida subjetiva e emocional dos personagens (construção psicológica)”; “g) usar fluxos de consciência e monólogos interiores”; “h) incorporar elementos gráficos que expressam ações, como uso de reticências, pontos de exclamações, onomatopéias”; e “i) não se importar com as definições dos gêneros (como crônica, artigo, folhetim, somente com o romance)”. Pena, ao destacar que o jornalismo literário tem a estrutura de “uma estrela de sete pontas”, compreende que esses itens em formato heptágono corresponderiam a: romper com estruturas tradicionais e burocráticas da reportagem, potencializar os recursos de investigação, evitar as fontes comuns, ultrapassar os limites do cotidiano,

garantir o exercício da cidadania, gerar visões amplas da realidade e proporcionar perenidade ao conteúdo.

Qualquer semelhança, pois, com o fazer biográfico não será mera coincidência. O *Novo Jornalismo*, estilo nascido nos Estados Unidos, trouxe novos ares e profundidade a um jornalismo que não pregava por nomenclaturas, mas que esclarecia que o modo de contar histórias exageradamente objetivo não dava conta de tratar das complexas relações humanas e dos desafios do mundo do século 20. Para Pena (2008), os profissionais da informação deveriam deixar de lado o frequente “aborrecido tom bege pálido dos relatórios que caracterizava a tal imprensa objetiva” (PENA, 2008, p. 54). O autor defende que os repórteres deveriam seguir o caminho inverso e serem subjetivos, com texto de valor estético, valendo-se sempre de técnicas literárias (*Idem*). Assumir a subjetividade, que se disfarça em textos referenciais, poderia garantir o colorido para as histórias.

Wolfe recusava o título de “movimento” para o *Novo Jornalismo* e defendia que a corrente nasceu do instinto que surgiu dos próprios jornalistas. A ideia era promover a valorização da reportagem, o contexto, os detalhes e proporcionar ao leitor informação e de uma certa forma, “educar” o público sobre o assunto abordado, uma literacia midiática. Algumas outras características da corrente norte-americana seriam: reconstruir a história cena a cena, registrar diálogos completos; apresentar as cenas pelos pontos de vista de diferentes personagens, registrar hábitos, roupas, gestos e outras características simbólicas do personagem (PENA, 2008, p. 54). Originado nos Estados Unidos, o *New Journalism* nasceu para dar novos rumos as formas de fazer jornalismo. Uma nova vertente do jornalismo que permitiria pensar em publicações periódicas e mais tarde em livro - reportagem. Gay Talese, Truman Capote e Tom Wolfe são importantes nomes relacionados aos estudos e surgimento dessa corrente.

Em estudo sobre a obra *A sangue frio*, de Capote, Rildo Cosson (2002), aponta que o célebre “romance de não-ficção” publicado em 1966 gerou críticas e polêmicas por ter reunido fatos e criações em uma mesma narrativa. No entanto, houve reconhecimento que o “novo” representava realmente algo original e tratava de reexaminar a tradição da objetividade no jornalismo e, por outro aspecto, também da literatura. “Olhada a partir do campo literário, o *New Journalism* se transverte em *nonfiction novel* e se irmana com a metaficção para ser identificada como uma das faces da produção americana pós-moderna” (COSSON, 2002, p. 124). Para Resende

(2002), que estudou a obra de Tom Wolfe, outro cânone do período, a pós-modernidade serve de pano de fundo para se pensar em um texto, por natureza, ambíguo. O autor compreende que falta a “suposta disjunção” (entre fato e ficção), tanto porque fatos são plurais e ilustrativos, como porque as ficções são tecidas de verdades. Isso é semelhante ao que já havia dito Santiago (1989), sobre a mutabilidade dos conceitos no século XX, de que o olhar pós-moderno para a narrativa é voltado para um “corpo em vida, com energia e potencial de uma experiência impossível de ser fechada (...)” (SANTIAGO, 1989, p. 50).

O interesse dos leitores e a procura de escritores pelo jornalismo literário trouxeram uma realidade mais interessante e aprofundada que fugia dos tradicionalismo do jornalismo factual. “[...] O *New Journalism* resgataria, para essa última metade do século XX, a tradição do jornalismo literário e conduzi-lo-ia a uma cirurgia plástica renovadora sem precedentes” (LIMA, 2004, p. 191). Apesar do jornalismo literário brasileiro não ter um início declaradamente definido, é comum entre autores que estudam o tema atribuir como marco que um dos precursores foi Euclides da Cunha, com *Os Sertões*, livro baseado em reportagens que foram publicadas no jornal *Diário de São Paulo*, que iria se tornar um dos principais diários do país, *O Estado de S. Paulo*. O livro publicado em 1902 trazia a narrativa da guerra de Canudos, na qual o próprio autor participou como testemunha e tornou-se narrador-autor ao investir em descrições pormenorizadas, com exatidão anatômica e exacerbada localização geográfica, utilização diferenciada de figuras de linguagem o que aconteceu durante o conflito, a personalidade de Antônio Conselheiro, em uma narrativa controversa, que está no limite entre literatura e jornalismo.

Entre os anos de 1950 e 1960, é evidente que a modernização afetou a produção de conteúdo em jornais e revistas. A introdução da fotografia e das novas formas de diagramação provocaram uma revolução visual. Essas influências vinham particularmente dos Estados Unidos e se concretizaram com a implementação de uma espécie de fazer jornalístico que seria adotada pelo *Diário Carioca*, em 1951 (ano da chegada da televisão ao Brasil). Aliás, a disputa pela informação com o novo concorrente também alterou a forma de se escrever. Para competir, era necessário trazer mais detalhes, com a utilização de minúcias em fotogramas. Veículos como *Jornal do Brasil* e *Última Hora* foram, no Brasil, espaços para um jornalismo com mais vitalidade e personalidade. Os sinais para a necessidade de ser mais relevante vieram

justamente do cenário comercial que se apresentava a partir da atividade constituir-se como um campo profissional que deve ser obrigatoriamente lucrativo.

Na outra ponta, como defendem Kovach e Rosenstiel (2004), a atividade pressupõe responsabilidade social e ética, não devendo haver prioridade em compromissos comerciais sobrepujando a noção pública da função de relatar histórias com a intencionalidade de servir à cidadania. “O jornalismo existe dentro de um contexto social. Cidadãos e sociedades dependem e precisam, para funcionar, de um relato preciso e confiável dos fatos. Desenvolvem procedimentos e processos para chegar a esse ponto, a verdade funcional” (KOVACH e ROSENSTIEL, 2004, p. 68). Só seria possível, pois, viabilizar esse tipo de trabalho se houver novidade, funcionalidade, responsabilidade com o “outro” a fim de gerar resultados sociais.

Em termos de organização da linguagem, a imposição do lead (ou lide)¹⁴, introduzido no Brasil por meio da agências de notícias estadunidenses, diminuiu a utilização de informações descritivas sobre o fato e também o espaço para a literatura no jornalismo. Mas, apesar dessa barreira que foi criada, não ficou garantida a impermeabilidade do jornal quanto à literatura. A crônica foi um gênero que serviu a um espaço especial que proporcionava o encontro nesse meio de caminho, nesse misto de imaginação e informação.

Para Lima (2004) a revista *Realidade*, a partir de 1966 e influenciada diretamente pelo *New Journalism* americano, foi o veículo que deu origem ao jornalismo literário no Brasil. Jornalistas como Roberto Freire e José Carlos Marão passaram a produzir textos escritos com outra linguagem, tratavam de assuntos inovadores e buscavam estabelecer uma relação direta com o leitor. Esse novo comportamento tornou o título uma plataforma diferenciada para a comunicação brasileira. Nas páginas da *Realidade*, por exemplo, era possível encontrar a narrativa das problemáticas brasileiras, tais como as questões agrárias ou falta de água, e ao mesmo tempo assuntos considerados como tabu para a época. Exemplos foram reportagens sobre homossexualidade, aborto e prostituição, temas trazidos rotineiramente pela revista. A fase mais gloriosa do veículo foi de 1966 a 1968, marcada pela busca desenfreada da função poética e da linguagem e pela fuga das

¹⁴ Refere-se ao primeiro parágrafo do texto jornalístico. Entende-se que esse trecho do texto deve responder objetivamente a perguntas como “O que aconteceu?”, “Como aconteceu?”, “Por que aconteceu?”, “Quem é o sujeito da história?”, “Quando aconteceu?”, e “Onde aconteceu?”. Autores que tratam da estrutura da notícia nessas novas posições são Lage (2001) e Traquina (2005).

estruturas jornalísticas padronizadas anteriormente, de temas mais factuais e de menor profundidade.

É possível perceber a presença de elementos literários na construção de grandes reportagens, nos livros-reportagens e na publicação de biografias, na medida em que esses produtos buscam retratar detalhes dos fatos ou dos episódios geradores de conteúdos mais amplos e relevantes. Nesse cenário começaram a surgir as definições dos novos gêneros jornalísticos. Um deles foi denominado como “jornalismo interpretativo” (no qual se inclui o perfil). Leandro e Medina examinam que o surgimento desse tipo de produção no Brasil se deu com a criação do Departamento de Pesquisa e Documentação do *Jornal do Brasil*, na década de 1960 (LEANDRO e MEDINA, 1973, p. 22). Outro gênero do jornalismo concebido essencialmente pelo vigor do seu papel estético é o denominado diversional. Trata-se de estilo que prioriza, segundo Marques de Mello, as sensações.

Podemos entender que é inegável que as biografias utilizam características textuais do jornalismo interpretativo, do diversional e do literário, a fim de proporcionar nova profundidade à informação. São espécies de textos que trazem o objetivo de relacionar a informação atual com o contexto temporal, a partir de fatos geradores de interesse. Esse gênero não se limita a dar espaço ao acontecimento isolado, visto que a interpretação do jornalista diante dos fatos também é levada em conta. O gênero interpretativo do jornalismo permite não apenas o posicionamento do autor do texto, como uma contextualização dos acontecimentos feita pela visão do leitor.

Iser (1999), aliás, explica que o significado também do texto de não-ficção é uma apropriação do entendimento de quem lê e também interpreta. Para Beltrão, a interpretação jornalística consiste no ato de submeter os dados recolhidos no universo das ocorrências atuais e ideias atuantes a uma seleção crítica, a fim de proporcionar ao público os que são realmente significativos (BELTRÃO, 1976, p.12). Esses itens são utilizados na estruturação da biografia. Nela estão dispostas as articulações e o jogo de "forças" de uma situação social exposta. Existem, nesse contexto, elementos assim também na biografia de interpretação, por intermédio de uma associação entre as informações, com ganchos e encaixes, pausas e continuações arbitrárias, que originam os capítulos, os itens, intertítulos ou mesmo parágrafos novos.

O texto perfil (relato biográfico sintético), como já defendemos, guarda distância de espaço e tempo em relação à biografia por diferentes fatores além do tamanho do

texto. Mas é interessante notar que há características que podem surgir para experimentação das cenas na biografia. Lima (2004) entende que a evidência da característica humana marca o interesse jornalístico junto ao público. Cremilda Medina (1973), estudiosa do gênero interpretativo, entende que essas são características da reportagem biográfica, que poderia originar até uma biografia, como discutimos anteriormente sobre a infinitude da abordagem de uma temática. Estudar esses gêneros do jornalismo ajuda-nos a pensar que o processo de apuração e investigação é também utilizado no texto biográfico, mas esse último com muito mais fôlego. O jornalista é uma figura essencial dessa construção, inclusive como *persona* e testemunha atuante nas narrativas. Desse encontro de repórter com os entrevistados, há os subsídios da reconstrução das versões de uma mesma história.

Nas biografias trazidas para o presente estudo, descrever é componente enriquecedor da formulação das cenas. Os acontecimentos, tratados muitas vezes como triviais, são tomados, no jornalismo, como algo além de uma simples reconstituição de fatos. Como era o movimento na rua em que Marighella foi preso? Qual era o cheiro ao entrar na cozinha onde estava a mãe? Como foi o primeiro encontro com a companheira de uma vida inteira? Elementos reconstituidores da memória são significativos para formulação da relação espaço-temporal. “Jornalismo não é literatura. Mas as técnicas da literatura podem ajudar. Aprender técnicas de construção de personagens, técnicas narrativas e descritivas é fundamental para quem quer escrever grandes reportagens” (SCALZO, 2011, p. 77). O local preferido das grandes reportagens é a revista que, em tese, tem maior espaço de tempo para ser publicada. Conceber o papel e os gêneros do jornalismo funciona para compreender as esferas de informação que constam nesse tipo de narrativa, cujas influências ficam transparentes no texto biográfico. Essas narrativas, tanto fictícias como fáticas, não perdem, porém, seu contato íntimo com a realidade e com a imaginação. Ao mesmo tempo, produzem uma verdade nova, em materiais biográficos que alteram perspectivas.

1.2.3. Caminhos do heroizado e constituições do mito

Considerações a respeito da formação de heróis em narrativas encontram chaves de leitura especificamente para atender às observações em relação ao objeto

escolhido. Nos trabalhos biográficos e autobiográfico sobre Marighella, é possível elaborar reflexão a respeito do autor e do herói na biografia. Especialmente, a autobiografia é desenvolvida a partir da observação e da autoconsciência do autor em relação ao seu herói, à memória do narrador e o papel que executa na história.

Nessa discussão, poderíamos resgatar estruturas semelhantes cabíveis de análise da função desse personagem heroicizado. Por intermédio de fundamentos da narratologia, é possível avaliar objetos, ou ao menos estabelecer paralelos, ainda que autores tenham buscado estabelecer conexões prioritariamente com produtos da ficção. Propp (2006), por exemplo, elencou um modelo funcional para avaliar elementos diegéticos nos enredos por intermédio de sintagmas que poderíamos esboçar um primeiro olhar para a história do guerrilheiro protagonista das biografias. Nessa premissa, poderíamos apontar uma relação do nosso objeto de estudo com as considerações do autor da narratologia. Para efeito de reflexões sobre a proximidade possível entre narrativas fáticas e fictícias, que fazem parte das características utilizadas na construção do herói (com tipologia utilizada por Propp), elencamos abaixo essas características relacionadas às biografias sobre Marighella, tais como:

- a) o **“afastamento do herói” e “partida”** - Carlos Marighella é um personagem que, conforme se argumenta, desloca-se de um local familiar e seguro (a casa da família, em Salvador-BA) para liderar revolução, esconder-se de agentes da ditadura, em prol de uma causa social. Por sacrifício, o homem torna-se desterritorializado. “O ex-correligionário apelou pelo fim da agitação, Marighella sorriu e desapareceu” (MAGALHÃES, 2012, p. 243). A ideia da partida refere-se à necessidade do herói cumprir a missão (ainda que seja com sacrifício físico);
- b) a **“interdição”**: Consiste na ideia de que a personagem é apresentada proibida de agir de determinadas formas e recebe avisos para que evite atitudes. Caso não obedeça, pode ser “castigado”. Nos trabalhos avaliados, o biografado tem no percurso a interdição como regra. As ameaças a ele não são apenas de prisão, mas também de morte. As interdições ocorreram mesmo quando esteve preso. “No cubículo, continuou proibido de receber visitantes e de apelar a advogado. Não podia conversar com ninguém. Sem ser requisitado para depoimento ou audiência, comparou-se a um objeto que a polícia largara no almoxarifado” (MAGALHÃES, 2012, p. 16).

- c) **“Transgressão” e “luta”**: Nessa designação de transgressão em relação a Marighella, ocorre quando a personagem desobedece ao que foi imposto pelas instituições do poder. O revolucionário, mesmo em fuga, não atende aos limites impostos pelo Estado, pelo partido ou pelos conselhos dos mais próximos. Transgredir é ação característica da persona, e isso é enumerado pelos biógrafos. “Por fim, a impetuosidade, em alguns momentos de sua trajetória na ALN, ilustra o quanto Marighella demonstra-se temerário (SILVA JUNIOR, 2009, p. 141). A luta física é constante na formulação do herói. No episódio relatado nos cinco trabalhos, sobre o tiro que o atinge em um cinema do Rio de Janeiro, Marighella sabe que pode morrer, mas levanta do chão mesmo alvejado, ainda disposto a evitar tragédia com as crianças que assistiam ao filme em uma matinê.
- d) **“Interrogação” e “perseguição”**: refere-se à presença de um antagonista que agride a personagem. Um deles que surge no papel de vilão nos cinco trabalhos avaliados é o delegado Sérgio Paranhos Fleury, que conforme foi documentado, está relacionado diretamente à organização e execução do assassinato de Marighella, em 4 de novembro de 1969, momento guardado com mais detalhes nas obras biográficas. No dia anterior ao crime de Estado, o policial invadiu, segundo a história, o apartamento do casal de jornalistas Luiz Clauzet e Rose Nogueira, amigos do guerrilheiro. Eles tinham um filho recém-nascido, de nome Carlos. “Terrorista não tem que ter filho, disse o delegado” (JOSÉ, 2004, P. 47). E questionou: “Onde mora a sua família?” (Idem). O delegado iria prender o casal e entregar o bebê. O terror dos questionamentos viabiliza as características do antagonista que perseguia Marighella. A perseguição policial estreita ainda a inversão narrativa, de que os agentes do Estado não carregam, em nenhum dos trabalhos, a identificação de heroísmo.
- e) **“Informação” e “cumplicidade”**: refere-se aos episódios de quando o personagem principal esclarece o agressor sobre sua identidade e apresenta a eles as credenciais e as condições de o herói ser atacado. No caso das biografias sobre Marighella, isso é relatado nas ocasiões de três prisões. O sentido da cumplicidade relaciona-se com traços de ingenuidade. Além das prisões, as cenas de morte relatadas nos trabalhos levam o leitor

a uma aparente falta de vigilância justamente de alguém preparado para a guerra urbana. O personagem confia naqueles que marcaram encontro e é morto em rua movimentada de São Paulo.

- f) **Engano:** Por outro lado, o herói foge, escamoteia e confunde o agressor. Nos trabalhos biográficos, essa é uma característica presente em diferentes situações. A iminência de ser descoberto carrega às narrativas temática de suspense, um thriller que envolve leitor/público.
- g) **“Marca”:** Propp, quando indica que os heróis da narrativa carregam marcas, refere-se substancialmente aos danos físicos. Nos cinco trabalhos biográficos analisados, essas são características possíveis de serem acumuladas na caracterização do indivíduo. No documentário dirigido por Isa Ferraz, por exemplo, as cicatrizes na pele são elementos de lembrança fundamentais na constituição das cenas, ora sobre “o tio com marcas nas costas”, ou com cirurgias. São marcas deixadas pelo agressor, mas poderíamos pensar também que, visto que se trata de uma narrativa memorialística, as marcas emocionais também podem ser observadas na formulação da criatura no papel e no cinema.
- h) **Heróis vencem:** Há diferentes formas de interpretar essa designação de Propp. Ora, o legado que o personagem deixa pelas vozes de outros coadjuvantes. Um sintoma dessa designação está na estrutura estabelecida nas narrativas, particularmente no manuseio do tempo. Uma demonstração disso é que nenhum dos trabalhos biográficos é encerrado com a morte de Marighella, mas com informações sobre sua “herança” de princípios morais, éticos e políticos.

Em uma distinção substantiva do objeto, podemos pensar que a biografia está imersa em um gênero narrativo, com características também do épico, em que os elementos orgânicos referem-se às ações propriamente ditas, com o desenrolar do assunto; os personagens contemplam o heroísmo ou são agentes para feitos extraordinários e o “maravilhoso”, que indicaria uma intervenção do extraordinário e a explicação do inexplicável (PIRES, 1985, p. 67). Outros atributos trazidos por Propp ajudam-nos a identificar os atributos do heroísmo nas narrativas sobre Marighella. São elementos ainda o “socorro” (sobre os episódios em que o herói se salva ou é salvo), a “incógnita” (por que o personagem precisa se transfigurar, trocar tipo de cabelo e

trabalhar outras feições), o “reconhecimento” (herói é identificado pelo agressor e outros antagonistas), a “punição” (aos agressores ocorre por intermédio de analepses relacionadas à Comissão Nacional da Verdade, com “punição moral”) e o “casamento” (sob a perspectiva de que heróis têm sentimentos particulares. No caso aqui, os trabalhos enaltecem a companheira de vida dele, Clara Charf. As cenas relativas à morte dele são mais dramáticas, nos cinco trabalhos, quando se referem às impressões dela, personagem fundamental vítima nos danos). No processo de observação das obras, a estruturação do heroísmo é item que conflagra a ação do personagem e, por isso, de relevância na consideração da amostragem.

Em relação à literatura, Zilberman (1977) posiciona que a partir de 1945, as obras brasileiras passaram a aderir mais a histórias extraordinárias e até sobrenaturais na configuração dos romances. E, claro, os trabalhos de não-ficção residem em um contexto de que a literatura brasileira contemporânea estaria impregnada por uma “cosmovisão” mítica.

Outro caminho para compreender o tema, mas por intermédio da narratologia, é o conceito do monomito, ou a “jornada do herói”, do antropólogo Joseph Campbell (1949), cujas ideias podem inspirar a análise do objeto em tela. Pensamos em torno disso que os mitos e heróis regeneram a aventura humana. Assopram lógica e o senso do extraordinário para fazer valer as páginas e as imagens, a sequenciação de rupturas, de encorajamento, de desafio diante do inexorável.

O herói nas biografias é de carne e osso, não um ser alado. Nem há a admissão do transcendental, ainda que eventos inexplicados configurem o molde da história. Relacionar o estudo a esse tema, necessário para observar construções narrativas, colabora para compreender esse gênero impuro. Diante desse cenário, a narração da vida do biografado só ocorre a partir dos dilemas que o sustentam como personagem: trata-se de alguém demasiado humano ou de alguém que não se parece humano, de tão extraordinário. Vide o extraordinário em Cristo, Gandhi, Buda, Maomé, Kardec etc, apenas como exemplos de personagens relacionados à religiões, e cujas representações não estão ligadas somente à racionalidade, mas que têm histórias recontadas por serem inacreditavelmente humanos.

A construção de mitos e heróis faz parte de toda civilização e torna-se necessária como uma espécie de ilustração ou de exemplo que vai retirar grupos e comunidades de situações problemáticas ou mesmo insolúveis. Uma espécie de voz

em meio ao silêncio, de corpo sacrificado, de espírito incólume, feito mais de acertos, mas que os erros serviram para o próprio soerguimento. De volta aos conceitos de Campbell, a ideia do ser heroicizado é de alguém também não reconhecido imediatamente. “O herói composto do monomito é uma personagem dotada de dons excepcionais. Frequentemente honrado pela sociedade de que faz parte, também costuma não receber reconhecimento ou ser objeto de desdém” (CAMPBELL, 1949, p. 23).

Como a luta relaciona-se permanentemente com o caminho-desfecho para a morte, é necessário que o indivíduo carregue seus amuletos de proteção. Nos trabalhos biográficos sobre o revolucionário Carlos Marighella, uma interpretação possível é que a insistência dos pais para que o garoto se protegesse com conhecimento e livros circula todas as narrativas. “Com Carlinhos era diferente. As ferramentas construíram estantes de ferro para os livros que o garoto não cansava de devorar” (MAGALHÃES, 2012, p. 30), com maior inclinação para autores franceses. O conhecimento desfralda a trajetória desse herói comunista. Campbell indica que a trajetória do herói é constituída para:

- **o chamado à aventura:** isso ocorre com Marighella em diferentes formas, particularmente apresentado pela herança de luta familiar, mistura de anarquistas italianos e de negros haussás;
- **a recusa do chamado:** isso ocorre particularmente, nas obras, nos sentimentos de dúvida do personagem principal a partir do temor da mãe dele, Maria Rita, que tentava convencer o filho a não se colocar em confusões. A filha de escravizados temia que ocorresse perseguição ao filho. “Os lamentos da mãe eram incansáveis. Maria Rita dizia que o rebento se distanciara da Igreja ‘por ler muita bobagem’” (MAGALHÃES, 2012, p. 55);
- **o “auxílio sobrenatural”:** Nas narrativas, elementos transcendentais ou mágicos não estão restritos à ficção. Episódios de apelos ao sobrenatural ocorrem nessa história, que, no Brasil, começa em Salvador (BA), cidade marcada pelo caldeirão cultural eclético. ““Eu pedi a Deus que tirasse esses pensamentos dele” (é frase repetida pela mãe em relação ao comunismo). Ou quando se deu o ingresso “do filho do mecânico no curso de engenharia civil” e que “mereceu velas e orações”.

- **A “passagem pelo primeiro limiar” e o “limiar do retorno”**: significaria, na concepção de Campbell, momentos-chave em que o herói atravessa as trevas e o perigo. Nas narrativas estudadas, equivaleria às prisões do personagem, episódios de tortura e tentativas de homicídio;
- **O “ventre da baleia”**: refere-se aos episódios em que haverá aparência de que o herói morreu, mas, na verdade, remete a fato relacionado ao renascimento do herói, como nos episódios em que foi alvo de tiro ou desaparecido.

Nos episódios de caminho do herói, o personagem passa por “caminho de provas” (sacrifícios); “encontro com a deusa” (o amor); a sintonia com o pai; a apoteose; a bênção e a liberdade para viver (ou morrer). “Quando chega o dia em que seremos vencidos pela morte, ela vem; nada podemos fazer, exceto aceitar a crucifixão e a conseqüente ressurreição, ou o completo desmembramento e o conseqüente renascimento” (CAMPBELL, 1949, p. 13). O autor explica que não há herói que tema a morte. “O último ato da biografia do herói é a morte ou partida. Aqui é resumido todo o sentido da vida (...) a primeira condição do heroísmo é a reconciliação com o túmulo” (Idem, p. 179). Para efeito dos estudos de não-ficção, a pesquisadora Mônica Martinez (2002) fez uma adaptação da nomenclatura para narrativas biográficas “curtas” e incluiu: “cotidiano” (o mundo do personagem), “o chamado à aventura” (ruptura com a normalidade), “a recusa do chamado” (a hesitação ao chamado), “testes” (crises e desafios do personagem), “internalização” (reflexões sobre as conquistas e problemas), “recompensa” (objetivos) e “retorno” (volta ao cotidiano). Têm-se nos trabalhos avaliados a configuração e a construção de alguém propenso a qualquer sacrifício, que não teve “tempo para ter medo”. A construção da jornada do herói, o que não é sinônimo de hagiografia, é ação ligada ao reparo sobre personagem assassinado, que é retirado, com os trabalhos biográficos, da indigência da memória coletiva.

Figura 6 - Carlos Marighella explica violência no cinema em 1964 (Fonte: Arquivo Público/RJ)



1.3. Documentário biográfico, vozes e cicatrizes nas cenas

“Os documentários apresentam a mesma complexidade, o mesmo desafio, o mesmo fascínio e a mesma emoção de qualquer um dos tipos de filmes de ficção” (Bill Nichols, em 2005)

A cena perdura até o corte. Como no texto literário, que também é de cena a cena. Enquanto não corta, sequencia-se. Os planos são escolhidos um a um. Um filme é feito principalmente de cortar e emendar, costurar os cortes arbitrários feitos nos botões da câmera ou nas teclas da mesa de edição. Como nos livros, é necessário trazer nexos de sentido às histórias de vida, reverter-se em alguma lógica com menos palavras e, sobretudo, com mais imagens reveladoras. Aqui importam as fotografias. As imagens emendadas em entrevistas, sons do ambiente. Áudios históricos. Que sejam relíquias em movimento. Em vista de que documentários biográficos fazem parte do corpus da pesquisa, tratamos aqui nas próximas páginas de refletir sobre esse tipo de produto chamado de “cinema do real”.

“Meu pai estava me levando para escola e ali ele me disse ‘Isinha, vou te contar um segredo que você não vai poder contar para ninguém. O tio Carlos é o Carlos Marighella’. Tio Carlos era casado com a Tia Clara, irmã da minha mãe”. A narração em off¹⁵ é da diretora Isa Grispum Ferraz, que produziu e realizou em 2012, faz parte da primeira cena do filme documentário biográfico “*Mariguella*”.

A cena coberta por imagens de infância da própria diretora traz uma visão terna, íntima e muito particular da família do revolucionário comunista. Esse começo da obra biográfica, que faz parte do *corpus* desta pesquisa, ajuda a ilustrar que o documentário também está longe de ser um relato objetivo de imagens sobrepostas ou organizadas aleatoriamente, em diferentes ordens, e que chegariam ao mesmo ponto.

Trata-se de um conteúdo artístico do campo cinematográfico e não essencialmente jornalístico. Um gênero vigoroso híbrido (o que, claro, se aproxima à impureza do conteúdo biográfico) e também de vastos significados. Comparato (2015) recorda que o documentário nasceu com a fotografia e depois foi conhecido como “filme de propaganda”, para motivar as tropas aliadas ou nazistas durante a Segunda Guerra Mundial.

Todos os pesquisadores do gênero concordam que se trata de produto desenvolvido a partir de um ponto de vista, registrado de um recorte singular, fotográfico e evidente. Como foram os seus caminhos históricos de período de guerra na Itália, com o neorealismo, a *nouvelle vague*, na França, no final da década de 1950, e com correspondente no período do “Cinema Novo” Brasileiro, que também defendia retirar as câmeras dos tripés e respirar o ar das ruas. Jespers entende que a característica dessa arte é a elaboração de sua mensagem a partir de uma visão única, original e pessoal sobre a realidade ou, como Nichols (2005) conceitua, que gera uma “impressão de autenticidade”, o que já relembramos sobre o conceito do efeito do real. No caso, trata-se de uma fala em primeira pessoa. O documentário é uma obra criada por um autor, pertence a um modo técnico e particular de registro e divulgação desse olhar. Não há documentário sem que sejam elaboradas ideias específicas ou com captação de imagens próprias para essa finalidade.

Lins (2004), ao estudar o documentarismo brasileiro de Eduardo Coutinho, um dos principais diretores nacionais, salienta uma das principais discussões sobre o

¹⁵ O texto em off consiste em uma técnica para produção audiovisual, incluindo o conteúdo jornalístico ou mesmo para o filme documentário, em que a narração é gravada e coberta por imagens.

gênero, a de que não representa a realidade pronta, mas “a realidade sendo produzida no contato com a câmera” (LINS, 2004, p.39). Posto que essa é uma atenção especial no interesse de análise desta pesquisa, as memórias escolhidas e a realidade construída em função do presente imagético, podem representar uma espécie de sutura autorizada, não só pelo texto, mas também pela organização das imagens.

Se a biografia escrita está longe de restringir-se a uma coleção de acontecimentos, o documentário também opta por enveredar por enquadramentos com preocupação estética dentro de um período estreito de tempo. Um curta metragem, por exemplo, não excede trinta minutos de duração, como também um longa não costuma ir além de duas horas¹⁶ para uma exibição em cinema e também na internet¹⁷. O autor explica que o documentário de criação se apresenta em primeira pessoa (tal e qual exemplificamos na abertura dessa discussão sobre a subjetividade. “O documentário de criação reivindica, de algum modo, esta limitação (de se apontar parcial)” (JESPERS, 1998, p.175).

Outra diferença entre os gêneros *documentário* e *reportagem* é sobre o papel ocupado pelas imagens em cada um deles. Na reportagem, a narração em *off* desempenha um papel de dar fluidez à história e conectar partes que as imagens não foram o bastante para explicar ou transparecer as intenções. No documentário, essa não é a regra. O filme está conectado a representações sociais e, também no caso dos trabalhos biográficos, o cuidado de não transformar o trabalho em conjuntos de estereótipos.

Trata-se de um produto em que as imagens ganham um papel mais central, de testemunho, uma vez que não existe a obrigatoriedade do *off*. No filme, aliás, a imagem não tem finalidade meramente ilustrativa ou para confirmação do que é dito. Dá-se aqui a utilização da poética e vai além do que possa ser dito, conforme explicam autores como Penafria (1999). “As imagens se sobrepõem ao que possa ser dito” (p. 23). No documentário, são ainda mais transformadoras na construção de sentidos. As imagens combinadas às vozes do *off* ou de sonoras¹⁸ compõem o que podemos

¹⁶ Plataformas de streaming têm oferecido produtos documentários em séries. Essa é uma novidade nessa segunda década do século XXI de oferta de conteúdo.

¹⁷ O Youtube é o principal serviço de postagens de vídeos disponíveis. Está entre os três sites mais visitados na internet. Inclusive, os dois documentários biográficos em análise estão disponíveis em canais na internet. Outro serviço, com possibilidade de ser gratuito, é o Vimeo.

¹⁸ Sonora é a gravação com pessoas entrevistadas em um produto audiovisual. Conceito serve tanto para a reportagem quanto para o filme documentário.

entender por narrativa. As vozes são dispostas a fim de destacar o ponto de vista do autor, incluindo perspectivas e argumentos do autor-enunciador.

Não obstante, a autora chama a atenção de que seria um equívoco chamar o documentário de “realidade”, mas mais apropriado considerar o gênero como um recorte. “No caso de o documentário abordar a realidade parece sinónimo de a representar com veracidade, fielmente. Ora, um mapa não tem uma *escala 1:1*, não seria nada prático e nem por isso a sua veracidade é posta em causa” (PENAFRIA, 2018). Um simulacro é a ilusão posta em prática. A ideia de que a questão é a da “escala” é apropriada para avaliar os produtos que trazemos no *corpus* desta pesquisa. Aumentar os detalhes nas cenas e excluir outros faz parte do que chamaremos aqui de suturas.

O pesquisador estadunidense Bill Nichols compreende o documentário como um gênero de multiplicidade de técnicas de roteiros e de técnicas de engendramentos e costuras. Por isso também é considerado um produto impuro, com conceitos complexos e, ao mesmo tempo, vagos. O autor entende o gênero como uma possibilidade de produto biográfico, com um molde de diferente viés cênico, mas com uma representação reconhecível do mundo para que seja explorado e leve a algum tipo de compreensão. Produtos de tamanha pluralidade de estratégias, os documentários remetem a uma ideia de referência permanente de realidades. Como se não houvesse uma mistura adequada entre arte e real, sem contrariedade à ética. Uma tradição no documentarismo brasileiro aponta para uma profusão de conceitos. “O fato de alguns dos trabalhos terem se consolidado no que denominamos documentário acaba por obscurecer o limite entre ficção e não-ficção, documentação da realidade e experimentação da forma, exibição e relato, narrativa e retórica (...) (NICHOLS, 2007, p. 117).

O autor explica que alguns documentários utilizam práticas ou convenções que frequentemente associamos à ficção, como “roteirização, encenação, reconstituição, ensaio e interpretação” (Idem), o que é natural em toda e qualquer montagem. Há encenações e utilização de elementos diversionais de ficção nos dois filmes analisados no *corpus* da pesquisa que têm, nas cenas realizadas, grande parte delas feitas com cenário em estrutura de fundo neutro, em ambiente doméstico, mas também com imagens de arquivo, e com reconstituições em iluminação parecida com

as cenas antigas. Os vídeos em movimento privilegiam a época e as fotografias do período são os registros raros sobre um homem que tentou apagar os rastros.

Imagens produzidas (ou construídas) em *Marighella*, de Isa Ferraz, chamam atenção, como é a quebra de uma imagem de São Jorge, ou de barulhos permanentes de tiros, movimentos de câmera sobre imagens de arquivo, e as reconstituições de episódios, que surgem para “cobrir” as sonoras dos entrevistados. Nichols aponta que, de outra forma, alguns filmes de ficção utilizam práticas ou convenções que frequentemente associamos à não ficção ou ao documentário, como “filmagens externas, não atores, câmeras portáteis, improvisação e imagens de arquivo (imagens filmadas por outra pessoa)” (Idem, p. 17).

Para o autor, a voz de um documentário serve para demonstrar uma perspectiva específica com propostas de olhares e argumentos que promovam um encontro com a visão do realizador. A voz é a perspectiva de um mundo que excede ao filme, com alegações de rememoração, na ilusão do presente. “A voz do documentário é, com muita frequência, a voz da oratória. É a voz do cineasta que tenciona assumir uma posição a respeito de um aspecto do mundo histórico e convencer-nos de seus méritos (NICHOLS, 2007, p. 79). E é exatamente por isso que o documentário pode ou tem a finalidade de proporcionar impacto diante de fatos desconhecidos para a historiografia conhecida. Um produto que aponte para questões oportunas que necessitem de mais contexto e novos olhares, como são os casos trazidos aqui na tese.

1.3.1. Das empatias e subjetividades, e mais do que palavras

O gênero do documentário expõe a subjetividade e a memória do criador. Tal como acontece na biografia, expõe as tensões da busca como um *juramento* de realidade, e elementos aqui não são apenas textuais. Como aponta Dosse, a obra biográfica requer “empatia” e só se conquista esse objetivo com o melhor desenvolvimento dos personagens, resultando em uma ação geradora de afetos. Aqui, marcadamente pela escolha dos depoimentos e das imagens históricas, que trazem mais informações do que as palavras. No outro filme que faz parte do *corpus* para esta pesquisa, *Retrato falado para um guerrilheiro*, de Silvio Tendler, há também o recurso de trazer depoimentos de pessoas ligadas às causas políticas e sociais do

líder revolucionário como personagens testemunhais, aliadas ou não ideologicamente ao protagonista. A esse respeito, os documentários, em princípio, não têm a finalidade de abraçar o protagonista, mas os representa de formas diferentes do que ocorreria na autobiografia. Trata-se de uma representação do outro, de um olhar incomum, mas buscam influenciar por intermédio do que não está aparente.

Há semelhanças na utilização do *off* entre as obras. Se no filme da sobrinha, Isa Ferraz, a voz de Marighella é trazida pelo ator Lázaro Ramos, na obra de Tendler, essa ação fica por conta do também ator Othon Bastos. Outras semelhanças com a literatura, que precisam ser esmiuçadas em espaço da análise, estão na divisão dos filmes em capítulos, o que é próprio no resumo de vida, uma forma de dar ordem ao emaranhado de informações. Mais do que ajudar a organizar a narrativa, a divisão em blocos estrutura o recorte, ou sutura os elementos. No filme de Isa Ferraz, os capítulos ganham as características de “pistas”, e no de Tendler, obedecem a uma ordem cronológica. Entendemos, como premissa, que são estratégias de suturas, mas com encaminhamento diferenciado.

Nos documentários, existem convenções de elementos como a ‘voz de Deus’ (do narrador, a voz *over*), as entrevistas, a gravação de som ambiente e “os cortes para introduzir imagens que ilustrem ou compliquem a situação mostrada numa cena e o uso de atores sociais, ou de pessoas em suas atividades e papéis cotidianos, como personagens principais do filme” (NICHOLS, 2007, p. 116). A respeito da voz de Deus, vale ressaltar que, nos filmes, essa gravação incorpora pensamentos de Carlos Marighella, narrados por atores. Esse é um recurso possível para o audiovisual em trabalhos como o documentário, em que importa a informação, mas não há registro passado de que tenham sido gravadas pelo guerrilheiro. Isso ocorre em diferentes momentos nas biografias escritas. É possível reafirmar essa semelhança nas costuras: a voz de Deus gravada ou escrita nos livros. Nos filmes, outro recurso seria transformar em texto digitado na tela, mas não teria o mesmo poder de atração para a imagem que acompanha o áudio.

Se na biografia escrita, as conexões em prol da coerência da narrativa necessitam o abrigo de provas, o documentário biográfico precisaria ir além: ter imagens ou depoimentos gravados para que os conteúdos façam sentido, e exponham causas e consequências entre os ditos e não-ditos, aqui considerando sobretudo os elementos imagéticos.

Alguns dos itens aproximam-se nessa perspectiva, como a cronologia das cenas (que pode obedecer a uma lógica linear ou não), a montagem (a partir de diferentes pontos de vista, por exemplo), a técnica retórica (os elementos que indicam como existe a verossimilhança e a veracidade, como se torna convincente e comovente), e as perspectivas do autor transmitidas na obra. O cuidado com o público por uma tela e não por páginas exerce no diretor a necessidade de gerar contemplação, mas também ser sucinto. Assim como não se repetem palavras no texto escrito, não é admissível que a mesma imagem apareça mais de uma vez nas montagens.

O “imperativo da empatia” é um conceito adotado por Dosse (2015) que se refere a produtos biográficos e precisa ser adotado na narrativa fílmica. Trata-se de condição fundamental para fazer o trabalho andar no tempo, o que interrompe as audácias de inserir novos acontecimentos e mais personagens se não for em profundidade. Há uma limitação em relação às características do produto de se contar histórias sem que existam imagens para fatos extraordinários sobre o cotidiano comum, ou imagens de eventos comuns referentes a vidas consideradas extraordinárias.

Como nas biografias em livros, importa o detalhe. Só que, nos trabalhos com imagens, “*detalhe*” é um nome de plano, uma espécie enquadramento mais fechado do que o de *close up*¹⁹. Nos filmes, que não costumam exceder duas horas de duração, o número de personagens desenvolvidos também influencia a extensão da narrativa. Com mais personagens em menos tempo, as histórias de cada um deles tendem a se apresentar mais superficiais e a gerar menor empatia. Não obstante, o

¹⁹ São enquadramentos principais: plano aberto (mais distante do objeto principal, voltado para a ambientação e o amplo contexto); plano médio (o objeto fica ao centro e mais próximo do que o aberto); plano fechado (conhecido como *close up* e revela-se pela preocupação com a intimidade). Em um maior nível de detalhismo, podemos considerar o plano geral (derivado do plano aberto, em que o ser humano, por exemplo, se for o objeto principal, ocupa espaço reduzido da imagem); plano conjunto (também é aberto, mas há mais elementos na cena, como outros humanos na imagem); o plano americano (do joelho para cima); a panorâmica (quando a câmera passeia por um ângulo maior do cenário), o plano sequência (cenas em movimento em que há maior exploração sem cortes); o meio primeiro-plano (da cintura para cima); primeiro plano (do peito para cima); primeiríssimo plano (do ombro para cima e busca revelar detalhes de expressão, naquele que é considerado o *big close up*); e o plano detalhe (que revelaria parte do rosto, das mãos ou de qualquer outro objeto trazido para a cena). Entender os enquadramentos serve para avaliar intencionalidades do diretor/autor e até mesmo uma possibilidade de transição entre as informações. Como no documentário, os escritores fazem opções por “planos” das imagens descritas e que vão influenciar a compreensão sobre as cenas dos livros. A utilização do plano-detalhe nos dois produtos é elemento constante para que progrida a aproximação do público com o que foi descrito, por vezes, à exaustão. A descrição do detalhe, aliás, é elemento que perfaz a característica dos gêneros biográficos.

objetivo dos documentários sociais é o de aumentar e amplificar a arena de discussão, ilustrar personagens que possam compactuar com soluções. Trata de esmiuçar para levar a sentimentos. Por mais personalista que seja a proposta de roteiro, como nos livros, a história de um é a ilustração para designar o rumo de pessoas, representação de uma comunidade ou de um país. Pelo poder da imagem e do áudio, esse tipo de trabalho artístico reverbera condições políticas e ideológicas do tempo filmado e do tempo narrado.

1.3.2 – Montagem, costura e cicatriz

A organização do filme, o sequenciamento das cenas, o argumento e tratamento das informações adequam-se às intenções do artista responsável pela obra. Como num jogo de construção de peças, um quebra-cabeça não estático, o documentário distingue-se pela capacidade de comover e ser verificável, apresentado por uma lógica especial e temporal. Syd Field (1995), por exemplo, entende que o roteiro é uma “história contada em imagens, diálogo e descrição, dentro do contexto de uma estrutura dramática” (p.37), seja para ficção ou para a não-ficção (documentário). Comparato (2009) explica que a produção do roteiro assemelha-se à escrita dramática, com uma “combinação” de códigos e que alcança funcionabilidade (ou organicidade, como defendemos) a partir do todo que é representado. Em filme, quando se salta de um cenário para outro sem a devida transição, ocorre um desequilíbrio no narrado. Essas transições são emblemas típicos dos cortes (e por que não das suturas empreendidas em uma obra). O que era invisível e estava apenas na imaginação precisa se apresentar como “imagem real”. A ideia deve se transformar em argumento completo, com as partes encaixadas e que denotem um caminho percorrido. Em uma comparação com a arte do escritor, Carrière explica que “o romancista escreve, enquanto que o roteirista trama, narra e descreve” (1991, p. 101). A trama traduz-se pela imbricação das imagens e das informações reorganizadas pela conveniência da edição.

Uma sequência de entrevistas no documentário com pessoas em diferentes locais pode ser um formato de que o equilíbrio não ocorre pelo espaço, mas pelo assunto em comum, ainda que em tempos diferentes. Podemos reunir depoimentos em cenários e tempos diferentes, mas com iluminação semelhante para estreitar a

proximidade entre os entrevistados, por exemplo. A ordenação entre essas partes está prevista no roteiro, mas é na montagem que vai ser viabilizada. Nichols (2007), por exemplo, ilustra que esses depoimentos em sequência podem servir a uma “montagem da evidência”, sem que isso caracterize inadequação, mentira ou ficcionalização. “As vozes que enunciam no documentário pertencem a um conjunto discursivo orgânico que estamos chamando de narrativa” (NICHOLS, 2007, p. 138). O estado orgânico da colagem entre as peças em vídeo é o que faz o tempo passado transformar-se em ritmo de tempo presente, a ilusão de que as cenas ocorrem naquele momento, e que, em suas junções, há uma relação de causa e consequência entre as partes.

A simplicidade, por exemplo, da montagem de *Quem matou Eloá*, de Livia Perez (2015), em que todas as entrevistadas aparecem uma a uma em ambiente escuro, diante de um monitor de televisão, traz unicidade na crítica ao papel da mídia na cobertura da morte de uma adolescente em São Paulo, e que se unem às imagens de arquivo apenas pela iluminação. Ou nas cenas de *Ilha das Flores*, de Jorge Furtado (1989), em que a evidência da fome daquela comunidade se dá em cena produzida da entrada de um chiqueiro e um relógio que estipula o tempo permitido para recolher os alimentos que os porcos rejeitaram. Até a chegada na Ilha das Flores, todas as cenas são produzidas (isto é, foram montadas para promover argumentação sobre a indiferença da sociedade e assim comover o espectador). Integrantes da comunidade, por exemplo, olham para a câmera e essa intervenção reivindica uma alteração do cenário propositalmente.

O pesquisador brasileiro sobre documentários Fernão Ramos escreveu um artigo que cunhou a expressão “cicatriz da tomada”. “A imagem intensa é a matéria-prima deste embate que, concretamente, “mata” e “fere”, nos solicitando diretamente o estabelecimento de valores” (RAMOS, 2013, p.77). Para o autor, a presença do estranho (o biógrafo) na cena interfere no conteúdo e na indumentária da cena. “Esta intensidade (que é a intensidade da vida no mundo) é propriamente a cicatriz da tomada na imagem, constituindo um dos traços diferenciais da tradição documentária” (Idem, p.3).

A cicatriz seria fruto dessa intensidade, do sujeito que sustenta a câmera e escolhe planos. Essa subjetividade, em uma noção que colabora com a premissa para a análise que sustentará a tese, pode ser utilizada como uma tipologia para estudo no

corpus escolhido. Coincidentemente, o termo “cicatriz” coaduna-se com a ideia de encontrar as suturas biográficas. Não obstante, entendemos aqui que a cicatriz é a consequência das suturas necessárias para o desenrolar do roteiro biográfico. A revelação em frames dessas intencionalidades pode ferir a narrativa, mas possibilita as conexões complexas para as revelações de vida biografada.

Nesse sentido, Nichols defende a voz do documentário como “voz de Deus”, como já mencionamos, incluindo-se todas as vozes que atuam para a coerência narrativa, do próprio diretor em offs, dos entrevistados, em sonoras ou dos sons de ambiente. “O cinema documental independente traz um olhar novo sobre os eventos do mundo e conta, com verve e imaginação, histórias que expandem horizontes limitados e despertam novas possibilidades (NICHOLS, 2007 p. 25).

O filme documentário biográfico, como trabalho de não-ficção, traz representações culturais em que cada cena junto à montagem e organização da narrativa impõe uma estrutura de pensamento diversa, o que traz as relações de poética e verossimilhança em um sistema com suas próprias regras de estrutura, mas com os desafios semelhantes à biografia escrita. “O documentário possibilita ‘outra convenção’ a partir da predominância de uma lógica informativa que organiza o filme no que diz respeito às representações que ele faz do mundo histórico” (Idem, p. 43). Trata-se de uma obra, pois, que sustentaria uma proposta de olhar para a história com determinadas representações particulares, históricas, políticas e sociais do mundo em que vivemos. Mas só se torna viável se essa história contar com imagens presentes ou de arquivos.

O autor defende que os documentários viabilizam a capacidade de observar questões oportunas que necessitam de atenção também no tempo presente, como é o caso das obras sobre Marighella, mesmo cinquenta anos depois de sua morte. Isso ocorre porque, mesmo passado tanto tempo, questionamentos sobre a importância da democracia foram visibilizados na mídia e por vários produtos artísticos e culturais. Os filmes trazem reflexões presentes sobre opressão mesmo nos tempos democráticos. De outra forma, no tempo de produção desta pesquisa, houve declarado apelo pela volta da ditadura militar. Durante a campanha à presidência da República, que elegeu o capitão aposentado do Exército Jair Bolsonaro, isso tornou-se evidente. Nesse sentido, os ideais e posições de Carlos Marighella foram atualizados e sua discussão torna-se pertinente mesmo que haja resistência à

memória dele por grupos interessados em reescrever a história de tortura e violência nos períodos ditatoriais brasileiros.

No contexto das produções artísticas cinematográficas, é válido ponderar que esses trabalhos não abordam o mundo imaginado, mas uma visão do cenário que vivemos. "Vemos visões (fílmicas) do mundo. Essas visões colocam diante de nós questões sociais e atualidades, problemas recorrentes e soluções possíveis" (NICHOLS, 2007, p.27). Essas soluções, aliás, fazem parte obrigatoriamente da estrutura fílmica, de desenrolar das problemáticas apontando para algum olhar, e por isso não-neutro. Sempre há um ponto de vista, um recorte.

A subjetividade do diretor e da equipe na obra cinematográfica é marca do trabalho e da memória dos realizadores, incluindo o olhar disposto para tratar de temas que produtores considerarem haver conteúdo para isso. Qualquer opinião dos profissionais envolvidos na produção em relação ao "real" é, por definição, parcial. O documentário de criação reivindica, de algum modo, essa limitação (JESPERS, 1998, p.175). Na visão de Ramos, trata-se de "cicatriz da tomada". A própria presença do diretor é uma costura que se estabelece no filme.

1.3.3. Produção e encenação

Para a formulação da narrativa, o documentário pauta-se no mundo histórico e faz uso de imagens reais ou produzidas, depoimentos de pessoas reais ou falseadas por atores, em prol da história. O que é característico, porém, é que ao contrário das obras de ficção, quer-se transmitir uma história que de fato ocorreu, sejam quais forem os artifícios a serem utilizados. De acordo com pesquisadores da área, um documentário pode "manipular" e trazer informações imprecisas e nem por isso deixaria de ser identificado com esse gênero.

Outra discussão recorrente sobre esse tipo de produto é sobre as encenações presentes em conteúdos vistos como realidade. Roteiro detalhado e encenação (para reconstituir uma ocasião, por exemplo) são elementos básicos para a narrativa documentária, segundo Ramos (2013). Para o autor, os procedimentos de montagem da narrativa documentária não se distinguem muito daqueles da ficção. "A continuidade espaço-temporal que vemos no documentário obedece, portanto, a procedimentos de montagem que têm sua âncora na unidade-plano fundada na

tomada” (RAMOS, 2013, p. 86). Jespers pondera, entretanto, que a liberdade criativa que o documentário dispõe ao cineasta permite que o produto apresente este fragmento do real com uma visão única e pessoal. Não raro, os autores assumem a ideia de que um documentário biográfico descobre-se mais dos pensamentos do diretor do que do personagem reconstituído. Para diminuir essa cicatriz, o autor expõe as provas. Ao mesmo tempo, esses rastros, para serem atraentes, têm uma aparência de ficção em busca do real. Ramos defende que não é possível distinguir documentário da ficção, como se fossem espécimes diferentes das ciências naturais. Tanto é assim que os diretores indicam nos filmes que se trata de um documentário quando é o caso.

O documentário, para o autor, está fundado em características singulares e mais estáveis do que as da ficção. Entre essa reunião de características, tem-se que até o final da década de 1950, predominava a locução fora-de-campo, a chamada voz-over. “A partir dos anos 1960, com o aparecimento da estilística do cinema verdade, o documentário mais autoral passa a enunciar asserções mais dialógicas” (RAMOS, 2013, p. 23). Essas asserções dialógicas referem-se aos depoimentos e às entrevistas provocadas pelo cineasta.

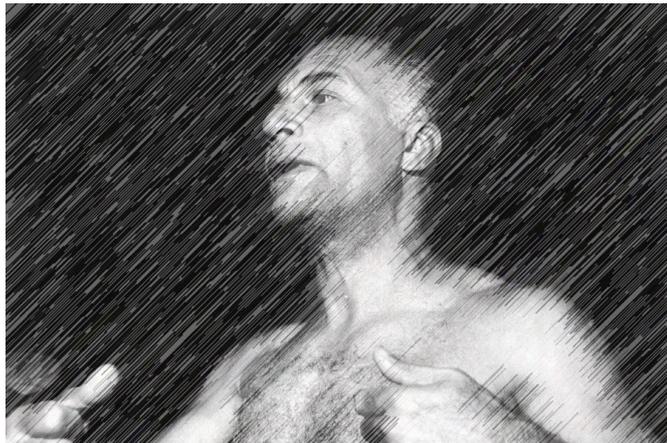
Outra observação interessante que o autor traz é que, no documentário contemporâneo, existe uma tendência de se narrar em primeira pessoa, que é o que acontece nos filmes observados sobre Marighella. Naquele produzido pela sobrinha, Isa Ferraz, a diretora, ao tratar das memórias da família, estipula um discurso emotivo sobre as ausências-presenças do tio revolucionário. Aliás, as pistas para identificação de um documentário refere-se à intenção social de quem produz: presença de locução, de entrevistas e depoimentos, utilização de imagens de arquivo, intensidade particular da dimensão da tomada e rara utilização de atores profissionais (no corpus selecionado, há participação de artistas consagrados para a narração e não para atuar), mas também cenas produzidas.

Nessa mesma linha, Puccini (2007) acrescenta que se trata de uma obra repleta de recortes, entre a concepção da ideia e a edição final do filme, que marcam a apropriação do real por uma consciência subjetiva (PUCCINI, 2007, p. 20). Ocorre que nos materiais biográficos o trabalho de produção inicial, com a pesquisa dos conteúdos históricos e das imagens de arquivo, representa o maior valor de um produto como esse. Para efeito desta pesquisa, é fundamental levar em conta que a

costura de um conteúdo utiliza-se das junções dessas imagens (o que garante a existência do produto em um nível semelhante ao dos personagens na biografia) e os próprios testemunhos que precisam estar gravados para garantir a força-motriz do gênero.

As discussões sobre montagem de documentário auxiliam na formulação de uma estrutura de compreender os elementos da edição e as suturas previstas para tratar o produto como um organismo (termo utilizado também por Nichols) que precisa sobreviver. Na organização metodológica, são essas as diferenças que podem ser estipuladas para uma análise sistemática dos dois documentários, em uma relação semelhante à que é feita para os livros. Isso não quer dizer que se trata de idêntico procedimento, mas que, a partir da indicação das características desse tipo de material, é possível estabelecer padrões que podem respeitar as peculiaridades de dois gêneros complexos e híbridos.

Figura 7 - Marighella foi a jornais denunciar violências (Arquivo Público/RJ)



1.4. Da carne, ossos e vestígios: personagens revividos

“A história ajuda-nos a sair da ilusão maniqueísta em que a memória muitas vezes nos envolve: a divisão da humanidade em dois compartimentos estanques, bons e maus, vítimas e carrascos, inocentes e culpados”
(Todorov, 1979)

A personagem é a figura essencial para a condução da narrativa. Neste capítulo, a ideia é identificar como essa construção é fundamental para o estudo dos gêneros aqui propostos. Estão aqui esboços da participação da autonomia do retrato do herói, do recorte do mito e das relações de resistência atribuídas a essa figura do discurso. O olhar para o tema é fundamental para observar essas criaturas do mundo do papel ou das imagens.

Esse alguém deve ser visto pelas células, tecidos, órgãos, cheiros, o que pensam e sentem. O personagem, como o “diabo”, nos trabalhos biográficos mora nos detalhes. Só vive se houver detalhe. Não somente nos conceitos, adjetivos isolados, nos substantivos esparsos ou nos advérbios imaginativos. A linguagem de

atributos, claro, colabora sobremaneira para identificá-lo, mas só o identificamos com alguma precisão nas relações mínimas. O verdadeiro não estaria apenas nos grandes eventos, mas enquanto escova os dentes ou pensa antes de dormir. Na vida de Marighella, não apenas nas maiores ações de guerrilha, como no assalto a um trem ou banco, mas na intimidade das reuniões com militantes. Não só nas conversas e diálogos lembrados, mas no silêncio de Marighella diante do temor, ou mesmo no temor silenciado pelo tempo, que só os trabalhos biográficos são capazes de reenumerar. Uma recuperação e reexame na constituição do “ele” pelos olhos e esforços do “eu”. François Dosse (2015) anotou pensamentos de autores que detectavam ou mapeavam de que substância seria feita uma biografia (e por extensão, um documentário biográfico, também aqui a ser estudado). E é fato. Essa construção só se faz eficiente quando está expressa nas narrações, descrições e não-ditos. Do que se constitui a muda de roupas, ou quantos livros Marighella guardava embaixo da cama, ajudam a constituir o sujeito da ação.

Colaboram para compreender os elos entre as “criaturas-narrativas” (paráfrase à constituição dos homens-narrativas de Todorov). A reconstituição desse ser de carne e ossos (mas de papel) não se resume a um apanhado de acontecimentos. Kendall (1965) explica que o personagem ficcional, por outro lado, é uma criatura do tempo do romancista, enquanto que o biografado é uma criatura do tempo real, e essa é uma diferença referencial que muda mais a substância do que a aparência. No romance de ficção, Candido explica que o personagem vive em função das ideias do autor e exprime a ilustração de determinadas situações e identidades. Na biografia, ele é apresentado como extraordinário e único.

Seja qual for o plano, o personagem é pretexto de reencaminhar a narrativa. “Temos de ser capazes de compartilhar não somente a grandiosa cronologia humana de crescimento, maturidade, morte, mas também os padrões menos importantes de experiência sequencial” (KENDALL, 1965, p. 37).

Esses acontecimentos seriam, no entender do estudioso, os comportamentos “semi-ocultos” que explicariam as relações do homem com o mundo real, ou aquele que se apresenta como referente. Propp (2006), por exemplo, entende que os personagens são definidos por sua contribuição ao enredo e seu impacto sobre a vida do herói. No caso em estudo, a respeito do biografado, podemos pensar que esses personagens podem ser avaliados particularmente o que efetivamente realiza, não o

que sente (aliás, um dos recursos e “regras” do jornalismo literário e da etnografia, conforme já avaliou Lima). Aqui mais um exemplo da conjunção entre a literatura, o jornalismo e as ciências sociais).

Nenhuma vida se apresenta como um relatório de enumeração de fatos, posto que construção da persona não se traduz em currículo para emprego. Vestígios de vida são feitos principalmente dos fatos triviais, daqueles que públicos leitores passam a se identificar, como o medo de voar, as insônias, o dinheiro que falta, das frases recorrentes ou das palavras de amor que escreveu em uma carta perdida. Mais do que adjetivos, a personagem só faz sentido pelo que se mostra e é compreendido. A disposição e os encaixes dessas informações (porque são também elementos persuasivos na descrição) identificam que o sujeito extraordinário é também comum, possível de existir. O detalhismo na abordagem dessa existência pode prenunciar outros momentos relativos de contextos, valorizar a tolerância com a diferença de modos de pensar e ir além do senso comum dos rótulos.

No jornalismo, na biografia ou no documentário, a construção da personagem relaciona-se com a exploração de atividades uma pessoa real com os desdobramentos possíveis de serem registrados sobre a vida e construção com uma rede de complexidade, isso acontece na teia dessas circunstâncias em prol da identificação do sujeito e de sua história possível. O papel difuso do narrador-autor não pode ser confundido com alguém neutro da história ou um contador de casos. Cada elemento incorporado à narrativa desvenda os lugares do ser humano em, no geral, posições de tensionamentos e por onde a avenida dos conflitos faz a curva. Nessa caracterização, então, pensamos que não existe ruas retas sem buracos. Se esse caminho é feito segundo arbitragem do autor, maior vai ser o encontro com o referente se estiverem expostos os entroncamentos e também as esquinas desenhadas. Nem todo o trânsito de informações percorrerá a história sem idas e vindas.

É fato também que o autor coloca elementos de sua própria concepção na narrativa a partir da experiência que entende ter com o protagonista da história ou com a história que acredita garantir com os elementos que restaram. A construção da persona neste caso é feita, e isso fica evidente nas narrativas, como um vasculhador de pistas. A metodologia, por vezes, é exposta para a garantia do juro da montagem equilibrada da figura que não pode ser de papel. “Podemos nos referir a pessoas reais

[...] mesmo quando esta personagem tenha um correspondente na vida real, um ser humano de carne e osso, na narrativa ela assume as funções de personagem” (MOTTA, 2005, p. 73). O integrante da história necessariamente é alguém que vai forçosamente fazer circular a narrativa. Assim ocorre na biografia, na autobiografia, no retrato, no perfil e também no documentário biográfico.

A narrativa não se baseia apenas no outro, mas fundamentalmente no eu em uma estrutura de disfarces dos comportamentos discretos. Esse é um olhar possível para compreender que não estão assim tão distantes os processos de composição em relação aos personagens ideais da ficção. Mas, os trabalhos dos autores e diretores trazem para si, constituinte também como é dessa observação, o recurso de explicitar que a informação observável é, de fato, comprovável. Na literatura, a linguagem não é figurante. É componente protagonista das relações de sentido de toda e qualquer obra. Por isso, é dever do analista considerar a forma para articulação entre as partes que compõem narrativas fáticas ou fictícias. As reuniões dos fatos ideais servem como uma espécie de emolduramento de uma narrativa emotiva, e de proximidade declarada (sejam obras autorizadas ou não).

A localização desse indivíduo que conta a história revela o personagem, mas também as memórias de si mesmo. O contexto perigosamente abrangente desses tipos de narrativas demonstra o caminho por onde se quer navegar ou percorrer. Não há história de vida que não seja, em seu cerne, de conflitos (internos, externos, aparentes ou verdadeiros) ainda que possa simploriamente se apresentar como a formação das intrigas relacionadas ao indivíduo, quando sabemos que existem atores e forças múltiplas que sobrecarregam a criatura, ou atribuem a ela comportamentos a partir do viés psicologista da formação identitária do ser.

Os personagens das reportagens ou dos gêneros biográficos comportam-se com alguma semelhança com aqueles da ficção. As figuras do discurso só existem porque promovem o enredamento das narrativas. Melhor definição ainda é a de Todorov (1979), que traz o entendimento de que narrativas só existem porque há personagens que atuam sobre elas, ou em função da existência das pessoas reais. Conforme revelam autores como Pena, Damasceno e Lima, autores brasileiros que estudam as narrativas literárias e biográficas, os personagens nascem com as mesmas atribuições de relevância, de serem acreditados, de funcionarem como elementos que também ajudam a suturar o que não foi verificável. A promessa de que

o ser agiu daquela forma indica o enredamento, a atmosfera, e as estratégias de deslocamento das informações para a posição que os autores considerarem de mais pertinência para o fluxo informacional.

1.4.1. Figuras do discurso, testemunhos e construções

Interessa-nos estudar nos eixos tanto as representações como os encaixes dessas personagens. Nesse relevo, faz-se possível compreender que a estrutura da obra é orientada em função desse alguém, por onde pode dar a impressão de que todos os fatos receberam o olhar do protagonista. A construção dos personagens que movimenta a obra é apresentada para gerar identidade ao momento histórico e também se revela chave para constituição do sujeito. Esse ser de mil faces é a raiz da história. A narrativa somente evolui em função dessa sobrevivência.

Tamanhos são esses detalhes que os tiros no corpo de Marighella voltam à arma, sua corrida pode ser admitida de trás para frente e que, mesmo diante do referente conhecido, da história do homem que morre, nos vemos em um *thriller* de suspense, o romance policial, o filme que deixa o público com olhar fixo. O todo só faz sentido porque não buscamos apenas a história, mas sua carne, seus ossos, sentimentos e vestígios. Não nos interessa na tradição cristã, por exemplo, a crucificação, mas o caminho antes do calvário, o percurso do herói que se sacrifica. Não nos interessa apenas a chaga, mas como se chegou até ali.

Nos trabalhos biográficos observados, os dias e momentos anteriores ao andar pela Alameda Casa Branca, em São Paulo, onde foi assassinado, são mais fundamentais do que os tiros, a par de que, nessa história, a morte é tema de controvérsia histórica. Ao resgatar o traço de denúncia da literatura, é possível compreender que as histórias de personagens ganham vulto além de si mesmas, do povo e da comunidade em que ocorreu. Nas biografias, o personagem também é ilustração, como são nas ficções que também trataram sobre as violações reais em períodos de ditaduras.

A narrativa só existe porque o personagem vive. Animado pelas escritas, refeito como se fosse possível, retransmitido ao ventre das primeiras linhas. Reuter (2007) considera que, nesse gênero, personagens devem ser compreendidos em uma narrativa pela repetição e dos tipos de ações a que estão submetidos nessas mesmas

páginas. De fato, isso que poderia gerar atribuições a “certas pessoas” de culpa ou mérito de processos históricos em que geralmente não passaram de atores privilegiados.

Quem traz andamento para a narrativa é o personagem. Conforme Todorov (1979), trata-se de uma figura do discurso em construção. A compreensão é que o personagem teria função de identificação social (nesse caminho de representações, a identificação é utilizada na literatura e também no jornalismo como critério para existir, para ser notícia). “O que a confiança na palavra de outrem reforça, não é somente a interdependência, mas a similitude em humanidade dos membros da comunidade” (RICOEUR, 2007, p.175). É tão vívido, tão claro, a criatura descrita em detalhes, ágil, anda, respira, e caminha para um fim, que parece humana.

Aliás, Todorov ajuda a pensar sobre os encaixes dos personagens, costura realizada para organizar a narrativa. O autor discute que a aparição de um personagem em uma narrativa significa que o próximo terá o que dizer, e que vai complementar, de alguma forma, o personagem anterior. “Uma história segunda é englobada na primeira; esse processo se chama encaixe” (TODOROV, 2003. p. 123). São dos encaixes que as histórias sobrevivem, sendo essa ação, conforme entendemos, um caminho para a composição sutural da organicidade de um texto.

É somente uma figura de papel, mas parece mais. Derrida (1997, p.98) indica que a presença do personagem traria “uma promessa de verdade”, característica que também discutimos como argumento e fundamento para a coexistência biográfica (e poderia ter utilizada tanto para a história como para o jornalismo). Essa figura de papel que respira, inspira, engasga-se. A relação autor-leitor é a que rearranja essa existência.

Para efeito de análise, Motta fornece um importante alerta para uma situação em que se trabalha com o referente, com uma figura de papel que tem certidão de nascimento e outros registros que a afastam de uma ideia do impossível ou do irreal. Não é uma figura textual que apenas move algum tipo de reflexão, mas uma existência prometida, que não é lida somente naquele pedaço de texto, naquele papel rasgado do resto ou numa imagem recortada do vídeo. Se os personagens devem ser considerados como “figuras do discurso” (MOTTA, 2005, p.73), não há como registrá-los simplesmente como pessoa real.

Para o analista da narrativa, conforme considera o pesquisador, é necessário considerar a existência do personagem como figura de um universo textual e não estar apegado ao que pode ser representado no “mundo real”. Isso ocasionaria um registro refém de uma memória do referente e não do texto. Para analisar o conteúdo, é possível entender que o personagem que morreu está também ali vivo. Resgatado. As personagens vivem, realizam e se projetam por intermédio das atribuições demandadas pela autoria.

Há uma reaproximação em função da imaginação dos leitores cercados de expectativas sobre o que precisa ainda ser narrado. O ser nasce, chora, cresce e caminha para que a narrativa também engatinhe, ou ande ou corra. Protagonistas são apresentados e representados antes mesmo do nascimento. São anunciados como se estivessem já destinados ao desfecho. O caminho do sucesso ou da tragédia é adiantado em diferentes fases da história. Conduz-se à ideia de que as agruras ou os problemas já estavam descritos para a criatura de papel. Elas vivem, projetam-se e geram movimento para desenvolver os capítulos ou fases de uma trajetória. Personagens jamais ficam paradas ou ignoradas. Nem enquanto dormem (o biógrafo conta seus sonhos ou pesadelos), nem nos instantes de ócio (servem na organização dos pensamentos. Nunca cochilam se não por alguma motivação. Protagonistas estão sempre em atividade.

Os testemunhos também empurram a narrativa para a próxima decisão, para a novidade. Em busca da próxima cena. A composição combina projeção da história com o contexto em que se encontra a personagem. Reuter (2007) vai ao encontro do que disse Todorov ao entender que “toda história é história de personagem”. Na biografia, esse conceito serve-nos para essa busca da aproximação com o romance, com a ficção. É história, versão e não demarcada como real. À literatura, caberia a função social de resgatar as versões que podem organizar o caos, e isso pode ser feito numa ressurreição dos mortos. Marighella, por exemplo, pode viver graças às suas obras e aos trabalhos feitos sobre ele.

Se as narrativas podem ser, pela lógica, reconstruções discursivas ou uma espécie de remodelação a partir do ideal de quem escreve, esses personagens nascem a partir do espelho que se busca da criatura de papel. Tratar-se-ia, pois, de um efeito mimético em função da experiência idealizada. Uma estrutura organizada para garantia de verdade e da comprovação das informações.

Características de linguagem e de encadeamento colaboram para motivar a crença em uma criatura. Isso ocorre porque são apresentados tantos elementos que entendemos estar ali um humano, e não apenas um rabisco de nome, idade e profissão. Personagens aparecem em cena como reais, como vivos. Na biografia, o nascimento ou a morte são apenas partes dos detalhes que farão a história se desenvolver. Nesses gêneros que se propõem a contar uma vida, o aprofundamento afasta a possibilidade de estarmos diante de meros mocinhos ou vilões. São tantas as características e fatos descritos/narrados, que a criatura apresentada não está na superfície. É profunda (ou redonda, no entender de Brait, 2017).

Reuter (2007) oferece possibilidades de análise crítica de personagens, o que demandaria seis categorias e que pode ser utilizado também para discutir a presença e permanência em detalhes das criaturas. O autor define, por categorizações, que é possível estudar personagens partir de alguns itens: 1) qualificação diferencial: sobre a natureza e qualificações atribuídas às personagens; 2) funcionalidade diferencial: o que está atribuído a figura em relação ao seu papel na história; 3) como o personagem está distribuído no material, com que frequência aparece e em quais circunstâncias o indivíduo recupera suas atribuições; 4) autonomia diferencial: como essa personagem aparece ou só reencontra outras personagens; 5) pré-designação convencional: aqui é verificado quais são as principais marcas físicas e de personalidade atribuídas a esse indivíduo; 6) comentário explícito: a ênfase do autor/narrador para se referir à criatura nascida. Reuter nos ajuda a pensar a análise de personagem a partir das ações esperadas. Esses seis itens podem servir de caminho para esse estudo a fim de elaborar uma busca metodológica das primeiras identificações das personagens que nos interessariam a desvendar em relação às características empregadas.

Reuter (2007) baseia-se também em teorias narracionais da semiótica e da semiologia. Nessa perspectiva, Barthes, por exemplo, identifica que o sistema da língua pode ser definido por dois processos: articulação ou segmentação, e integração. Ele expõe que a sequência da narrativa é uma “série lógica de núcleos unidos entre si por uma relação de solidariedade: a sequência abre-se assim que um dos seus termos não tenha antecedente solidário e se fecha logo que um de seus termos não tenha mais conseqüente” (2011, p.40). Em acréscimo, podemos pensar no modo de Brémond (1973), que vê três posições fundamentais das personagens: paciente (a base de quem foi, é ou será afetado pelas contingências), agente (de

quando exerce a ação) e o influenciador (que intervém entre agente e paciente). Nas histórias de suspense policial, por exemplo, a análise de personagem motiva a compreender os movimentos de perfuração e alinhamento da narrativa.

As histórias sobre Marighella estudadas, por exemplo, seguem uma lógica do suspense entre os acontecimentos, e as construções de intrigas e conflitos do protagonista com o contexto e com outros personagens. Em uma perspectiva dos sentidos, é justo pois entender como ocorrem as articulações entre os elementos do relato. “Os informantes e os índices podem livremente se combinar entre eles: tal é, por exemplo, o retrato que justapõe sem constrangimento dados de estado civil e traços caracteriais” (BARTHES, 2011, p.37).

Para executar a análise de personagens, entende-se, por exemplo, que é preciso reconhecer “a similitude em humanidade com os membros da comunidade”, como já disse Ricoeur (2007, p.175). Marighella é eivado, por exemplo, de características relacionadas ao comunismo, de dúvidas, de rivalidades, de coragens, de assumidas falhas, de amores, filiação partidária, foto, identidade etc. O personagem haveria então de ser um fenômeno diferenciado, mas representado como indivíduo comum para querer levá-lo ao Olimpo.

Morin (1997), por exemplo, discute como a literatura e o jornalismo alçam personagens a holofotes e os denomina como serem olímpianos. Olímpianos seriam sobre-humanos no papel que “eles encarnam, humanos na existência privada que eles levam”. O autor explica que, ao mesmo tempo que os discursos investem os olímpianos de um papel mitológico, também se trata de buscar o comum desses personagens. “Mergulha em suas vidas privadas a fim de extrair delas a substância humana que permite a identificação” (MORIN, 1997, p. 87).

São biografadas as pessoas por intermédio do recurso de relatar à minúcia. Aquelas que tiverem resgate da identidade de forma singular, com uma relação de feitos considerados extraordinários, e, nas obras, tratados como elementares ou característicos dessa alma. Os relatos ocorrem sob uma espécie de promessa de verdade, com características confessionais. Acontecem em mundos (das obras) marcados por respostas, verdades e esquecimentos, propositados ou não. Derrida (1997, p.98) indica que a presença do personagem traria “uma promessa de verdade até mesmo no perjúrio”. Em meio a “verdades” imprecisas, o texto consiste em reservar promessas de sacrifícios em volta da trama e do enredo.

1.4.2. - Mais do que esqueleto para a criatura

Os autores estudados indicam que diferentes análises podem ser apresentadas a partir da ideia de dissecação da criatura. Se seus movimentos são utilizados para a costura, interessa, pois, a busca por um caminho metodológico que se refere a cada um dos movimentos de sutura ou tentativa de cicatrização relacionada ao olhar para a estrutura conveniente de apresentação. O tecido biográfico é costurado, em diferentes momentos da narrativa. São tão minuciosas e diferenciadas essas junções entre as partes que podem, conforme iremos apresentar, ser identificadas em diferentes categorias.

Outro elemento próprio para análise direciona-se às falas/vozes/sons emitidos/atribuídos aos personagens (e colocados entre aspas, após travessões ou em sonoras escolhidas uma a uma). Essa estratégia na formulação desse indivíduo resulta em um conceito que é importante para que possamos fazer observações sobre esses tipos de materiais biográficos. Reuter (2007), que estuda a análise da narrativa, explica que as citações podem estar presentes sem a mediação do narrador, “como se fossem diretamente pronunciadas pelas personagens e reproduzidas, sem alteração, sob a forma de monólogo ou de diálogo, com uma predominância do discurso indireto” (REUTER, 2007, p.62). Assim, claro, o pretendido efeito do real é reforçado em narrativa com falas.

O texto utiliza até o “pensamento” do sujeito biografado. E isso foi identificado na observação preliminar para esta pesquisa. Ora se “Marighella pensou que estava voando”, pode ser estratégico identificar a origem do sentimento, como o faz Magalhães (2012) em nota de verificação. A origem está na autobiografia (um produto com viés de denúncia política sobre a violência individual sofrida) que o revolucionário escreveu e que publicou no ano seguinte à tentativa de homicídio.

Autores podem ousar mais ao escrever biografias. O primeiro trecho de *Chatô: o rei do Brasil* (MORAIS, 1992) apresenta o empresário da comunicação em um hipotético sonho enquanto estava internado em coma em um hospital no Rio de Janeiro. No delírio, ele e a filha devoravam carne humana no Bispo Pero Fernandes Sardinha. O texto introdutório do biógrafo obedeceria a um desejo antigo de Assis Chateaubriand (expresso na epígrafe da obra) que ele gostaria de ser evidenciada a sua origem ameríndia. “Inteiramente nus e com os corpos cuidadosamente pintados

de vermelho e azul. Chateaubriand e sua filha Teresa estavam sentados no chão, mastigando pedaços de carne humana (...)” (MORAIS, 1994, p. 17). Em que medida há realismo por aqui? O gênero impuro e complexo torna possível a licença poética. Os parágrafos seguintes ao delírio canibalesco esclarecem que o personagem estava deitado com dano cerebral e sem reação.

É a partir desse momento crítico que a história de Chatô é apresentada. O autor passa a descrever as conversas de médicos e enfermeiros em relação ao personagem famoso. As conversas relatadas, além de produzirem esse efeito de realidade, intensificariam a dramaticidade dos eventos e também acelerariam o caminho da narrativa. Em nosso olhar preliminar, trata-se de um caminho de costura do conteúdo levando a situação do ponto “A” para um entendimento de uma nova realidade ou acontecimento com mais rapidez narrativa para um ponto “B”, lugar em que o autor pode entender importante de se achar. Principalmente se foram findados os elementos conhecidos sobre o ponto original.

O primeiro capítulo de *O mago: a incrível história de Paulo Coelho (2015)*, também de Fernando Morais, recorre a uma viagem do biografado à Hungria, onde ele vai receber um prêmio e é tratado como um superstar para somente depois voltar à trajetória cronológica. Uma estratégia interessante também na biografia sobre Roberto Civita, *O dono da banca: a vida e as ideias do editor da Veja e da Abril (2016)*, escrita por Carlos Maranhão. O início do texto traz o personagem poderoso internado, em estado de coma, e nos episódios afetivos e familiares que antecederam a morte dele. Já o biógrafo Ruy Castro tem opções semelhantes nas aberturas literárias e historiográficas em *Estrela Solitária (1995)*, sobre o jogador Garrincha, e em *Carmen (2005)*, sobre Carmen Miranda, a “brasileira mais famosa do século 20”. Nas duas obras, o autor escolhe abrir pela retomada dos antecedentes das existências dos personagens biografados e em qual Brasil vão nascer aquelas personalidades.

Para se realizar uma análise eficiente da presença da personagem/fonte de informação²⁰, é, de acordo com Motta, preciso compreender que as personagens

²⁰ No conceito de Nilson Lage (2001), “fonte de informação” é no jornalismo toda pessoa ou documento que fornece subsídio para o desenvolvimento de uma narrativa. Fontes de informação podem ser as personagens (que teriam a classificação de fontes independentes). Ainda em relação ao tipo ou característica das fontes, é possível identificar-se as oficiais (representam instituições e autorizadas a informar), as oficiosas (não autorizadas a informar), as testemunhais e as especialistas. O autor chama atenção para avaliar criteriosamente a credibilidade de cada uma delas e que é necessário preferir as documentações (mais precisas) às pessoas (sujeitas às falhas de memória ou aos seus interesses particulares)

“habitam apenas a realidade da narrativa” (2005, p. 74). Fazem parte, dessa forma, de uma construção textual e estão inseridos no contexto de um discurso. “Podemos tomar a personagem como encarnação de ações que desestabilizam ou estabilizam situações” (p. 76). Tal como o próprio autor entende e conforme se enunciou aqui a respeito da reportagem, esse tipo de narrativa está baseado nos conflitos, e apresenta-se elemento “estruturador da narrativa”.

Todorov (1979) aponta que a análise pode estar baseada no conflito dos personagens, heróis, protagonistas e antagonistas. “Nas narrativas, estão presentes um ou vários protagonistas e um ou vários antagonistas opondo-se um ao outro” (p.79). Analisar o que é atribuído a eles, via narrador ou citações explícitas por frases entre aspas, é intenção, levando-se em conta que os autores indicam uma priorização à análise de representações de personalidade, características, traços psicológicos e, sobretudo, “pelo que fazem e como atuam”. A respeito do papel do protagonista, é possível observar que esse *status* de figura principal é definido pela frequência, a recorrência e a intensidade da intervenção nas ações (intensidade foi elemento que discutimos anteriormente referente ao documentário e que provocaria “cicatriz na tomada de imagem”).

1.4.3 Tensionamentos, heroísmo e o “demasiado humano”

No caso, o antagonista representaria outras forças de conflitos ou tensionadoras, contrárias ou de contraponto, o que não corresponde à desqualificação das posições do protagonista. Outras figuras aparecem, sob essa mesma perspectiva, em papéis secundários. As análises das narrativas biográficas buscam construções ou caracterizações e, tal como definiu Motta, pelo seu “dinamismo funcional” (p. 95). Em razão de se configurar como texto complexo, os seus personagens também o são. Seriam e deveriam ser redondos (como apontou Brait, 2017) e não planos. Eles ganham tamanhos detalhes que se revertem em “musculaturas”, características físicas e de personalidade, que proporcionam mudanças e reviravoltas na vida do indivíduo. Os personagens biografados devem aparentar carne, ossos e muitos vestígios, e não serem resumidos a esqueletos típicos da superficialidade, constituída tão somente de nome, idade e profissão, o que configuraria apenas uma figuração.

Por consequência, os biógrafos utilizariam evidentemente mais os dados

relativos para a construção do personagem em relação ao referente do real do que os romancistas em ficção ou do que os autores de conteúdos híbridos. Isso não significa que os autores da ficção não se apoiem nos fatos e nos espaços verificáveis, sendo esse elemento estratégico, com a aparência de impuro (no sentido da mistura entre o que está nas obras e o que se sabe da realidade). No entanto, a análise se vale para recordar, como vimos, que todo personagem, seja qual for o gênero, relaciona-se com a construção de autoria, com autonomia e liberdade para moldar o retrato em elaboração pelo autor. Seguindo por esse caminho de conflito, o personagem deve ser visto “como um problema linguístico, já que não existe fora das palavras” (BRAIT: 2017, p.11). Essa é uma questão importante a ser evidenciada pelo analista porque há um referente que é trazido pela autoria para garantir a existência do ser construído para o trabalho.

A biografia, mais do que um reinvento, configura-se como um rearranjo ao caos existencial típico dentro do espírito de narrativa, posto que seria também impossível uma reprodução fiel da realidade. O pressuposto importante aqui é que se trata apenas de um simulacro. No objeto trazido para esta reflexão, há o papel polêmico e heroico de um guerrilheiro preso durante a ditadura civil de Getúlio Vargas e depois no recrudescimento da opressão no governo dos militares, é relido no século XXI. Isso ocorre com as cores, referências e expectativas de outra época, sob o olhar de um momento (em tese) democrático, mas com a perda sequencial de recursos sociais e de garantias de livre expressão e ainda de estrutura para as ações relacionadas à garantia e defesa dos direitos humanos.

O deslocamento do espaço-tempo entre personagem e reconstrução literária cinco décadas depois continua fazendo sentido porque representam validades universais. Candido (1998) defende o valor desse papel no cenário de obra sendo fictícia ou não. “A narração, mesmo a não fictícia, para não se tornar em mera descrição ou relato, exige, portanto, que não haja ausências demasiado prolongadas do elemento humano” (CANDIDO: 1998, p.28). Ausência humana gera descrição da natureza morta, como os etnógrafos também concebem na antropologia ou no jornalismo. Todorov (1979) e Reuter (2007) são autores que explicitam que não existem personagens fora da ação nem ação independente de personagens. Os personagens aparecem então para a sobrevivência da narrativa. Eles somem de determinados fatos se essa for a destinação deles, lembrando que estão ali também

para garantir afeto e empatia junto ao leitor, em função de que são elementos constituintes dos gêneros do real. O acúmulo de personagens em pouco espaço pode diminuir a identificação social que se pode atribuir às histórias e ainda prejudicar a compreensão e a empatia em relação aos personagens principais, testemunhais e integrantes da memória exposta pela obra literária.

Para analisar o objeto a que se propõe a presente pesquisa, é primordial compreender os âmbitos a que essas figuras estão colocadas. Elas devem ser encaradas como figuras ideais construídas e constituídas pelos seus autores e narradores. “Mesmo quando um personagem tenha um correspondente na vida real, um ser humano de carne e osso, na narrativa ele assume as funções de um personagem (...). A personagem é um ente, não um indivíduo” (MOTTA: 2005. p.74).

Candido (1998), em obra sobre o personagem da ficção, traz características que podem ser transmutadas para o romance do real, ao elencar três elementos centrais do desenvolvimento do romance (o enredo, a personagem e as “ideias”). Elementos internamente ligados (o que podemos mais à frente compreender como uma sutura) para a coerência da narrativa, mas que seriam inseparáveis nos romances. “No meio deles (dos três elementos), avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos” (CANDIDO, 1998, p. 12).

Voltamos a Todorov (1979) para lembrar que as narrativas são baseadas em conflitos (como o são no jornalismo, conflito é categoria estruturante da grande reportagem) dos personagens, heróis, protagonistas e antagonistas. Pensando nas suturas textuais, a reconstituição dos episódios de vida ocorre por intermédio do personagem ou pelo narrador, que, ao mesmo tempo, ocupa funções de personagens. Se a reconstituição se faz em relação ao personagem, funde-se a isso a questão de quais são os papéis que ele executa na narrativa.

Por isso, o documentário é compreendido aqui como instrumento de transgressão, que pode ser adotado pelos profissionais da comunicação interessados não somente em alterar a linguagem para um produto que requer profundidade diferenciada. O gênero funciona também para tentar romper com as narrativas hegemônicas disparadas como flechas pelos veículos tradicionais e dependentes do poder comercial e político.

Esses conteúdos considerados tradicionais elaboram um fazer comunicacional que pode legitimar injustiças, perseguições e opressão. O filme documentário, diferentemente, pode ser instrumento de libertação, de viabilização de novas esferas públicas de discussão, de debates e entendimentos com novas comprovações e historicidades que podem alterar a percepção, motivar mobilizações e criar produtos comunicacionais e culturais em prol de outras representações e conhecimentos antes não pesquisados ou difundidos e, portanto, desconhecidos.

Figura 8 - Marighella foi solto depois de dois meses na prisão em 1964



1.5. Da memória e do testemunho, cortes aparentes

A proposta neste capítulo é a de levantar questões importantes sobre as idiossincrasias da memória. Este item trata de questões da violência, mundo referente ao que se aborda nas biografias sobre o personagem Carlos Marighella, vítima de dois períodos ditatoriais brasileiros. Nesse contexto, a ideia na tese será discutir aqui também, nesse contexto, sobre apagamentos e os consequentes cortes que o esvaziamento de vozes pode proporcionar como prejuízo para as narrativas.

Tudo o que é capaz de ser reconstituído deve ter valor de significação nessa história. “Para que haja memória, é preciso que o acontecimento ou o saber registrado saia da indiferença, que ele deixe o domínio da insignificância” (DAVALLON, 1999, p.27). Uma das estratégias de recomposição da memória é a busca pela documentação (um recorte de jornal, um laudo ou uma indicação histórica são usadas nas biografias e autobiografias como estratégia para conferir a veracidade). Isso ocorre nas três biografias elencadas como objeto desta proposta de tese. “(...) A estruturação do discursivo vai constituir a materialidade de uma certa memória social (ACHARD: 1999, p.11). As lacunas impostas pelo esquecimento são preenchidas e suturadas, o que faz com que nem mesmo o passado esteja pronto, mas sempre em mutação por intermédio dos relatos e do discurso.

Pena (2004) acentua que a memória dos personagens ou dos registros, quando acionada para a biografia, torna-se mais um discurso elaborado para dar sentido às lacunas, de tudo aquilo que não pode ser ouvido ou detectado. “A lacuna é onipresente. O passado articula-se no presente, ou melhor, na presença onde elaboramos a memória e a transformamos em discurso” (PENA: 2004, p. 23). Essas ideias vão ao encontro do pensamento de Bourdieu que trata como “impossível” narrar toda uma história de vida. Iser também explica que, como nenhuma história pode ser contada na íntegra, o próprio texto é pontuado por lacunas e hiatos negociados no ato da leitura. “Tal negociação estreita o espaço entre texto e leitor, atenua a assimetria entre eles, uma vez que por meio dessa atividade o texto é transportado para a consciência do leitor” (ISER, 1999, p.28).

O autor remete-se ao entendimento de que o indivíduo não é um ser passível de ser descrito de forma precisa. Isso ocorre por apresentar múltiplas possibilidades de atuação em diferentes campos mutáveis, sendo que a única constância é o “nome próprio”. Devido a isso, Bourdieu recomenda que se torna necessário analisar os sujeitos biografados, bem como sua superfície social. Como tratamos no capítulo anterior, Todorov explicita que, nesse aspecto, não existem personagens fora da ação nem ação independente de personagens. “Para que as personagens possam viver, devem contar. É assim que a primeira narrativa se subdivide e se multiplica” (TODOROV: 1979, p.131).

Nessas narrativas, o limite entre o que seria fato concreto ou ação romanceada é tema de estudiosos de gêneros biográficos. Os testemunhos e, o que daí advém

uma problemática, pode ser tratada como objeto no bojo dessa discussão, guarnecem histórias de suspense ou de terror em meio a outras histórias de violência, ao que Sarlo (2007) chama de “guinada subjetiva” do testemunho. “A tendência acadêmica e do mercado de bens simbólicos que se propõe a reconstituir a textura da vida e a verdade abrigadas na rememoração da experiência (...) não são surpreendentes. São passos de um programa que torna explícito, porque há condições ideológicas que o sustentam” (SARLO, 2007, pág. 14).

Nesse duelo mediado pela memória, o fato é que o real e o imaginado não estão cada um de um lado em oposição. Estão juntos, nos mesmos cenários, descrições e narrações, sob a égide das provas e das incertezas. Esses elementos suturados estão aparentemente cicatrizados. A memória do narrador ou a do personagem a quem o autor recorre estão sujeitas a um sem-número de interferências e dúvidas, que não devem, no entanto, ser tratados como provas incontestáveis. “Esses discursos testemunhais, sejam quais forem, são discursos e não deveriam ficar confinados numa cristalização inabordável” (SARLO, 2007, p. 47).

1.5.1. Dor e amor nas representações de gênero por Clara Charf

Há discursos testemunhais de tanta relevância que validam ou viabilizam a narrativa. É quando a memória ecoa a partir de um passado-presentificado (ou seria um presente que se tornou pretérito no Brasil?) sob tensão. Uma narrativa que ocorre ao som de tiros, compassado pelo espectro de virtudes, idealismo, fugidio entre o ontem e o presente que sobrou além dos documentos. Nas páginas biográficas escritas por Mário Magalhães, e também nas obras de Emiliano José e de Edson Teixeira da Silva Junior, ou nos documentários dirigidos por Isa Ferraz e Sílvio Tandler, uma personagem testemunhal, em especial, lança luz a discussões que se tornam referenciais nessas obras. É Clara Charf (a companheira de vida de Carlos Marighella), representada como uma mulher idealista, esposa do guerrilheiro durante 20 anos, de 1949 até o dia do assassinato dele, em novembro de 1969.

Essa mulher é identificada também como uma militante audaciosa e forte na jornada de combate a ditaduras (primeiro a de Vargas e, depois, a dos militares que tomaram o poder em 1964). Em um contraponto à ideia permanente que “Marighella é valente”, Clara ajuda a refazer a trajetória de um homem estudioso, determinado e “doce”. Sob essa autorização do sentir, Clara é representada como “amorosa”,

“sensível” e “idealista”. Mas, na trama, a revolucionária é apresentada em deslocamento, parceira do protagonista, e ativa nas reuniões da ALN, em contato com as ações urbanas de guerrilha. Vale, nesse sentido, em uma análise mais pontual sobre essas questões de gênero, o que Dalcastagnè (2015) havia criticado sobre ser primazia de personagens masculinos da ficção o movimento entre terrenos urbanos, restando à mulher o deslocamento para outros cenários, fora da cidade ou do país.

Nesse contexto de representação de gêneros, é indissociável a ideia do masculino guerreiro x feminino guerreiro. Mas as reafirmações de diferentes matizes, como de “beleza”, “organização”, “persistência”, “doçura” e “cuidado” são emprestadas de forma especial a essa personagem. Se Carlos age de forma até misteriosa, Clara é quem traz a narrativa para a racionalidade e a faz aflorar. Nos filmes, a personagem gravada demonstra imprecisões e incertezas ao relatar acontecimentos específicos.

Trata-se de uma laboriosa investida a uma personagem-chave, que não apresenta apenas a participação dos dois na guerrilha, mas nas circunstâncias de família, trazendo ao debate discussões sobre a luta contra o machismo mesmo em espaços que são marcados por ideais de igualdade, como seria de se supor em um partido de matriz comunista, e que, em algumas células, posteriormente, aderiu à luta armada como forma de enfrentar a opressão do Estado ditatorial. Outro tema que a personagem dela traz para debate é o do racismo que o homem negro Carlos Marighella enfrentou para garantir o relacionamento com a mulher branca nordestina e de família tradicional.

Neste estudo, em que Clara é um dos personagens principais e que se move e age em função das memórias prevaletentes, em todos os produtos que fazem parte do *corpus* de pesquisa, pode-se discutir como testemunhos atribuídos a ela contribuem para representação de gênero na obra. Mesmo não sendo a questão central, pode ser identificado, durante a análise, que os vínculos estabelecidos com os temas ligados à cidadania e aos direitos humanos podem ser elementos de coesão e de sutura em obras que tratam sobre política, resistência e revolução. Para isso, preliminarmente, por exemplo, foram detectadas na biografia **Marighella, o guerrilheiro que incendiou o mundo (2012)** participações em 48 momentos da narrativa em que Clara Charf torna-se a figura central no discurso.

Nessa identificação, foi possível preliminarmente estabelecer diferenças nessa representação: ora surge como companheira de resistência (na guerrilha), e como parceira amorosa do guerrilheiro (revelando detalhes da relação familiar). Os detalhes das vidas dos personagens nos trabalhos biográficos, conforme observamos nos capítulos anteriores, são, aliás, elencados por Dosse como representações fundamentais e elementos constitutivos na construção da narrativa biográfica, superando planos panorâmicos da vida dessas criaturas. Os detalhes, e há riqueza deles em obras desse gênero, dispostos ao longo das narrativas, trazem vividez à memória, evitando que as cenas fiquem embaçadas, incoerentes ou aparentem desconfiança por causa da incompletude.

Clara recorda fatos e circunstâncias nas cinco obras estudadas e é apresentada ao leitor e ao público como integrante ativa do Partido Comunista Brasileiro (PCB) antes de completar dezoito anos de idade. Ela fugiu de casa, decepcionou o pai e foi trabalhar como aeromoça na companhia aérea *PanAir* (para encontrar liberdade), nessa ordem de acontecimentos. “Com seu uniforme azulado, de saia a casaquinho, fora apanhar documentos na sede do Comitê Nacional do PCB. Era um pombo-correio do partido numa época em que os serviços postais não tinham asas: aproveitava o emprego para levar e trazer correspondência de cidades longínquas” (MAGALHÃES, 2012, p. 195).

Articulada, trabalhou na assessoria parlamentar, defendeu ideais feministas ao ser ativista de movimentos sociais, o que incluiu declarar-se a favor do divórcio e até salário igual aos dos homens e das mulheres. Chegou a ser presa e torturada psicologicamente. Solta, manteve a luta ao lado do companheiro-marido até o dia em que ele foi morto em 1969. No livro, surge como memória prodigiosa ao retomar detalhes de ações e de sentimentos retrabalhados pelo tempo. Ela se apresenta emocionada, mas com clarividência. Nos filmes, seu ânimo diante das memórias engraçadas vai cedendo lugar a um olhar circunspecto e de tristeza. Nessa memória, estão lá as fugas refeitas, as dificuldades e as emoções em citações curtas. Loira, de olhos castanhos, abandona, de acordo com a obra e com o seu testemunho, família e vaidade, já que na “luta”, não há espaço para isso. As despedidas dela nas obras referem-se ao exílio compulsório em Cuba. Clara volta à cena como alguém disposto a revelar segredos, mas principalmente como uma sobrevivente.

A exposição de Clara Charf como testemunha referencial de uma suposta realidade (acordo explícito na obra de não-ficção) faz com que a personagem ocupe papel central das narrativas. Visto que o termo “experiência”, não deve ser lido como o fato em si com os dados exatos, mas sim como resultado de discurso social mediado a partir do olhar a si mesmo e ao outro (SCOTT: 1999). A personagem encontra significação a partir do que serve à narrativa, funcional para fazer com que Marighella sobreviva em meio a um cenário caótico, hostil e militarizado, entendido aqui como “país”. O testemunho de Clara também é uma forma de não morrer, e de evitar a morte.

A militante, como testemunha, traz materialidade da experiência vivida e, por isso, é identificada com características que não são limitantes, mas singulares. Segundo Elshtain (1987), nomações de inocência, fragilidade e maior vulnerabilidade costumam estar ligadas ao feminino nas narrativas de ficção ou de não ficção. A mulher seria o corpo a ser protegido. Por isso também vale recorrer aos escritos e aos filmes para avaliar o resgate e o testemunho que são feitos às personagens mulheres de obras biográficas em meio ao cenário de resistência. Ao masculino, são atribuídas informações de valentia, força e coragem. Contra essa lógica, na biografia escrita por Mário Magalhães, esses papéis não são apresentados dessa forma, o que está longe de ser negativo no aspecto de garantia dos direitos e de valorização do gênero, uma vez que reestabelece uma singularidade a partir do que os personagens enunciam.

A experiência de Clara Charf, embora lembrada dessa forma pelo autor, não está centralmente na ideia de “miss Classe Operária”. Longe disso. Não há neutralidade no seu testemunho, visto que ocupa um lugar também de guerreira, ainda que destinada principalmente a cuidar da logística na Ação Libertadora Nacional, responsável por ações de guerrilha durante o regime militar. No caso da observação das obras sobre Marighella, é válido recordar Soares (2011), que trata da violência simbólica contra as mulheres. A autora revisa a literatura para estabelecer múltiplas visões que se desenvolveram principalmente entre os séculos XIX e XX. Clara é mulher que está situada, em suas ações, principalmente nos anos 1960 e 1970. E é justamente nessas décadas de 60 e 70 do século passado que Reis (2009), ao estudar as escritas femininas na América do Sul, explica que as histórias das mulheres passam a desafiar o discurso oficial. O testemunho avaliado de Clara Charf ocorre

como ação política. Selligman-Silva (2017) explica que o testemunho, entendido também como memória, existe a partir da defesa de uma causa, por vezes contrapondo-se ao homem branco e heterossexual.

Esses relatos escolhidos pela autoria conflitam a relação entre o feminino e a situação do país. Por isso, uma hipótese de pesquisa é que Clara Charf não traz simplesmente o resumo das ideias de Marighella. Traz novo ponto de vista. As memórias atribuídas a ela são de uma mulher de alguma forma interdita, ainda que branca, descendente de europeus. Ela fala a partir de uma criação judaica e que precisa de autorizações. Louro (2000) explica que as mulheres judias são submetidas a especiais regras ou estratégias de disciplinamento, nas quais são ensinadas a ter “vergonha e culpa”, a censura e o controle.

A própria personagem lamenta que o pai, Gdal Charf, proibiu que ela se relacionasse com um negro, comunista e não judeu (MAGALHÃES: 2012, pág 196). Ela resiste e depois passa a lutar, conforme explicitado pelo texto biográfico, a diminuir interdições políticas e até mesmo dentro da guerrilha, onde ela não imaginava que assim ocorreresse. A companheira de Marighella ocupa espaço privilegiado nos três livros e em outros produtos, como os documentários em vídeo. São válidos para compreender o valor da lembrança e da memória ainda mais evidente.

No documentário *Marighella* (2012), de Isa Grispum Ferraz, sobrinha do guerrilheiro, relatos com narração em *off* e imagens da infância dela expõem como teriam sido as aproximações com o tio célebre e perseguido pela ditadura. Ao tratar do revolucionário, a diretora reconstrói, mais do que a história do personagem, seu próprio discurso e suas emoções. Os escritos deixados por Marighella, utilizados como testemunho (portanto, memórias construídas pelo personagem) foram utilizados também no documentário como evidências de acontecimentos e isso será mais explorado a seguir. As palavras atribuídas a outros personagens, embora não sejam exatas como definem Sarlo e Agamben (2002), foram tratadas como provas e se distanciaram de narrativas ficcionais. Com registros de memória e de pós-memória. Na obra da autora, ela traz exemplos e contra-exemplos para designar os efeitos do verbo “lembrar” (ou do “vale lembrar”). Outro pensamento que pode ser útil é a referência a Derrida a respeito à utilização da memória no interior da narrativa.

Clara Charf é personagem fundamental nessa história e de referência no século XXI para os produtos culturais que tratam sobre a luta armada no Brasil. O testemunho

atribuído a ela evoca representações que excedem a posição de uma coadjuvante. A militante, que recebeu em 2019 o título de Cidadã Paulistana cinco décadas depois da morte do esposo, tem contribuição ativa não somente à história de Marighella, mas também à trajetória do Partido Comunista do Brasil e aos ideais de igualdade no país.

São pelas palavras de Clara Charf que Marighella continua vivo e, por isso, as ações desembainhadas pela memória dela tornaram a presença do revolucionário resistente por muito mais tempo, sobrevivendo a ataques ditatoriais, além de esmaecimentos e apagamentos de documentos. Clara, ao concordar em colaborar com os diretores e escritores, fez a história retornar e, mesmo com as idiossincrasias do tempo, não deixou as páginas amarelarem e fez com que as fotografias se movessem. Os materiais biográficos também podem modificar a participante. Nesta(s) história(s), a memória virou Clara.

1.5.2. Na memória das narrativas adversárias em período de exceção

Narrativas hegemônicas por parte da mídia tradicional criam solavancos nas estruturas democráticas, uma vez que, se há elementos de credibilidade, podem confundir a opinião pública com informações e viés deturpado priorizando o interesse comercial e político que for julgado mais próximo dos objetos desse mercado ou grupo político. Nesse aspecto, fez parte da formação cultural e da criação de um repertório para a opinião pública brasileira a construção coletiva de um desenho, feito a partir dessas narrativas a respeito da legitimação do golpe de abril de 1964.

A última ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985) provocou repressões, censuras, silenciamentos e práticas que foram, no papel, extintos com a Constituição de 1988. Maciel (2006), que estudou a trajetória do revolucionário dissidente capitão Carlos Lamarca durante a ditadura, registra, por exemplo, que nos processos políticos instaurados durante o período de exceção, os réus eram acusados de atentar contra a segurança nacional. No entanto, tem-se como consenso no século XXI que episódios de censura não deixaram nunca de ocorrer, como também não cessaram ações oficiais via Judiciário ou de tortura não oficiais dentro de estabelecimentos públicos, com características semelhantes aos crimes praticados por agentes do Estado daquele período.

Na democracia, distingue-se que há liberdade para produção de conteúdos de diferentes matizes culturais, incluindo as artes, a literatura e o jornalismo inclusive com

obras para se denunciar, alertar e questionar sobre atentados à legislação vigente. No entanto, em períodos de exceção, infringem-se os códigos ou há adequação das leis para ratificar autorizações de violações de direitos humanos, por exemplo. Preliminarmente, portanto, torna-se necessário ter por base que a imprensa à época definiu-se como adversária do governo de João Goulart, defendeu a “ordem” pregada pelas Forças Armadas e por outros atores conservadores da elite brasileira. Retomar a importância e até o protagonismo da imprensa como um ator relevante e até de priorização nas narrativas ajuda a compreender por que conteúdos biográficos ajudam a se contrapor ao hegemônico.

Por exemplo, a investigação da cobertura jornalística sobre o guerrilheiro Carlos Marighella colabora exemplarmente para identificar essas percepções. Por outro lado, é possível, e aqui se adota essa ideia como premissa, os cinco trabalhos biográficos que fazem parte do *corpus* dessa pesquisa contrapõem-se a esse papel aviltante da mídia tradicional como formuladora de consensos.

Essa contraposição particularmente encontrada aqui é requerida como formadora de contexto. Maingueneau (1995), que defendeu o rigor para a categorização dos discursos como uma necessidade humana, escreveu que, na realidade, é necessário estudar tempo e local que viabilizaram o surgimento de uma obra, dentro de um contexto biográfico, que não é o “belo reflexo de eventos independentes”. Isso reflete não somente na história literária, mas também na orientação estilística de um trabalho.

O autor defende que, se a literatura participa da sociedade que a arte “supostamente representa”, a obra seria também parte da vida do escritor. Não à toa, o olhar para o contexto, nem que seja no sentido de contrariá-lo, é parte da ação de resistência da obra de arte ou dos produtos comunicacionais. “O que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união” (MAINGUENEAU, 1995, p.46). Nessa perspectiva, mesmo quando se aborda a ficção, Pellegrini (1996) recorda que uma suposta dualidade entre real e não real na literatura não é o suficiente para responder algumas questões sobre o valor literário de uma obra ou as motivações que são carregadas no bojo dos escritos. Componentes ideológicos agem em função das contradições históricas. “É impossível não considerar a força propulsora dos processos sociais e políticos (...) o texto literário não é aquele constituído exclusivamente através da linguagem e a literatura não é

apenas a produção de ficções” (PELLEGRINI, 1996, p. 23). A autora ainda sentencia que o texto literário não existe a partir de uma relação causal entre realidade e obra, mas de forma dialética no plano estético. A obra, então, não poderia ser entendida “unicamente a partir da ilusão, da aparência de vida e da preocupação com suscitá-las, pois realidade e ficção não estariam em polos diferentes, mas em uma situação de reciprocidade.

Trata-se de uma elaborada união tanto na ficção, como nas chamadas narrativas de não-ficção. O fato é que a democracia brasileira encorajou autores a tratarem dos períodos ditatoriais, reabrirem gavetas, para revê-los, compreender aspectos da violência e identificar como a arte se torna espaço para discutir o que está configurado como presente em ação. Na literatura e no cinema, por exemplo, narrativas de diferentes características e híbridas, passaram a não necessitar da conferência ou submissão da censura prévia. Isso gerou maior circulação de produtos feitos durante os anos de chumbo, histórias e personagens passaram a ser revisitados com mais documentação, com fios de suturas para unir depoimentos e documentos, com caráter memorialístico. Quem sobreviveu teve legitimidade de contar suas histórias.

Essa volta recorrente ao trauma da última ditadura brasileira tem, segundo Selligmann-Silva (2017), a raiz de um tema recalcado durante décadas. Ele explica que, com excessão do período de apuração e divulgação dos dados da Comissão Nacional da Verdade (2012-2014), o tema era tratado mas também era esquecido na mídia. “No Brasil, ocorreu uma privatização do trauma: apenas os familiares e pessoas próximas às vítimas, além dos próprios sobreviventes, se interessaram pelo tema (Selligmann-Silva in DELCASTAGNÈ, 2017, p.101) Em produtos biográficos e documentais, os registros assumiram papel de denúncia. E, no jornalismo, por consequência, faz-se uso desses conteúdos também.

Para Maingueneau, o contexto envolve, além dos ritos de escrita elaborados pelos autores, também os “ritos genéticos” e a trajetória biográfica de quem escreve. “Esses ritos genéticos têm estatuto duplo. São, ao mesmo tempo, uma realidade histórica (...) e um sintoma das posições estéticas que embasam as obras” (MAINGUENEAU, 1993, p. 49). O autor exemplifica que os responsáveis pelas obras envolvem-se diretamente nas temáticas que desenvolvem, e isso vai interferir na concepção dos gêneros textuais e até fruição da organização e criatividade artística.

Cabem considerações em relação a isso, no campo dos produtos biográficos, ao assinalar que a escolha da vida a ser esmiuçada vai ter sempre um ponto de partida e escolhas sobre o que pode ser considerado genética ao texto. Efemérides como são os do tempo de nascido ou de morte, ou revelações de fatos polêmicos, ou acesso a informações antes omitidas, são exemplos de eventuais motivações para a ativação desse gene da produção. Há participação direta do autor nessa seleção dos contextos e até eventuais hibridizações entre conteúdos chamados de reais com aqueles que podem ser fictícios, a fim de garantir a narrativa artística.

As biografias sobre Marighella trazem registro de um dos primeiros episódios em que o comunista sofria nas páginas da imprensa. Ele havia sido preso e torturado pela Polícia em 1936. O motivo alegado: “práticas comunistas”. Como prova, os investigadores mostraram originais de panfletos e jornais do partido na casa dele. Magalhães registra que a polícia era “temerosa” de que Marighella se valesse do acesso aos repórteres para denunciar o que sofreu. “Na manhã de sábado, anunciou a captura e distribuiu uma fotografia sua. (...) A cascata estampou a manchete do *Diário da Noite*, o vespertino dos *Diários Associados*” (MAGALHÃES, 2012, p. 73). Como Marighella era também poeta, o jornal ironizou no título: “Marighella nasceu poeta e criou-se agitador”.

O *Diário da Noite* estampou que “esse vermelhaço” não era “portador de nenhum diploma científico” e que “Além de comunista, embusteiro!”. A prisão foi noticiada na reportagem publicada pelo *Diário da Noite* do dia 27 de maio de 1936, que trouxe foto distribuída pela polícia (como ocorre, inclusive no jornalismo policial realizado no século XXI), mostrando o rosto com um esparadrapo sobre uma lesão provocada por torturas. Na reportagem, há um contraste entre a ideia de extremista perigoso e de filósofo e poeta. Mas também, em tom investigativo, a reportagem afirma que Marighella é um “falso engenheiro - Nossa reportagem, procurando sindicatar sobre Marighella, apurou não ser o mesmo formado em Engenharia” (DIÁRIO DA NOITE, 27 de maio de 1936).

Ainda, de acordo com a pesquisa de Magalhães, o *Diário Carioca* veiculou que, na Bahia, “sua palavra fluente dominava todos os espíritos fracos e fáceis de sugestão”. “Para os jornais, tão difícil como acertar a grafia do sobrenome (...) era escapar das esparrelas das versões oficiais. Houve mais que deslizes. As publicações imprimiram a foto na qual Marighella aparecia com um curativo num supercílio”

(MAGALHÃES, 2012, p. 74). O autor relata que o *Correio de S. Paulo* limpou a imagem tirando o curativo, como se pode verificar em imagem que consta na obra literária e jornalística. Uma ação que contraria a ética jornalística e que está em desconformidade com a responsabilidade da imprensa. O apagamento dessas marcas, aliás, denota uma prática de discurso, de abrandamento da violência típica desse período. Cinco décadas depois há ainda veículos de imprensa e de parcela da sociedade que coloca em dúvida se o período ditatorial brasileiro, com governo de militares, abusou da violência, em que pesem as provas apresentadas, e apagadas por conveniência.

Em outro aspecto relevante nessa história, antes de centrar foco especificamente em uma das principais adversárias de Marighella, a revista *Veja*, um episódio importante trata do atentado no cinema (em 9 de maio de 1964), quando o comunista foi alvejado por tiros em meio a sua sessão de filme infantil no início da tarde. Jornais como o próprio *Correio da Manhã* destacaram que ele já estaria dominado e de que não seriam necessários os tiros para realizar a prisão. Mesmo, ao longo da vida, crítico à imprensa, Marighella reconheceu que o veículo não deixou a “injustiça” prevalecer nessa ocasião. “O *Correio da Manhã*, como é reconhecido, sem discrepâncias, teve uma atitude corajosa e contribuiu com firmeza para combater as falsidades (da versão policial)” (MARIGHELLA, 1965, p. 28).

A leitura que o guerrilheiro fazia da mídia está em destaque na autobiografia que ele escreveu em 1965: *Por que resisti à prisão*. Ele traz para a obra todas as constatações que a imprensa teria feito da agressão. Na autobiografia, o revolucionário aponta que o veículo “fulminou” uma nota do DOPS que alegava que ele havia atirado contra os policiais. Assim que é liberado da delegacia, há registros nos trabalhos biográficos elencados de que Marighella foi às redações contar suas versões dos fatos, o que colaborou para que houvesse um duelo de informações, e houvesse algum equilíbrio entre as narrativas. As ideias são utilizadas na biografia de Magalhães. Como elemento de articulação deste texto, destaca-se aqui o papel desempenhado pelas “fontes de consulta” ou de informação que as duas obras utilizam.

Coberturas contrárias e até dicotômicas a determinadas correntes político-ideológicas podem surgir da escolha das fontes de informação. A pista do autor de que foram ouvidas exclusivamente as fontes oficiais indica a trajetória da relação,

como se exemplifica aqui, entre Marighella e a mídia. Isso ocorreu ainda que o guerrilheiro tenha dado demonstrações de que fazia a leitura do quanto era a imprensa era importante para a sua luta e ideais. Para entender como essas narrativas jornalísticas rivalizam compreender o conflito como “categoria estruturante” da narrativa no jornalismo, de acordo com pesquisa de Motta e Guazina (2010).

Deve ser tratado, então, segundo eles, como “uma categoria dramática que centraliza a narrativa jornalística e tece os fios que encadeiam as ações das personagens da política” (*Idem*). Como explicam, o conflito estabeleceria os episódios levando a sequências lógico-temporais e “concatenam enredos de histórias virtuais mais ou menos completas, embora o foco recaia sobre as personagens que assumem proeminência nos episódios” (*Idem*). A partir da desconfiança que a imprensa requer como ação autônoma, compreende-se ainda a ideia de “cobertura adversária” (GUAZINA, 2011), que pode ser refletida tanto no que provê do *ethos* profissional como no entendimento das rotinas produtivas no jornalismo político, por exemplo. Nesse sentido, partimos das reflexões de que o jornalismo poderia ser pensado como “instituição política” e os jornalistas poderiam ser considerados como “atores políticos”. Para Cook (2011), que é pesquisador do tema, a mídia torna-se, na medida em que divulga atos do governo, propriamente governamental ao trazer ainda mais visibilidade aos poderosos, ainda que devam apresentar e interpretar os feitos oficiais a partir de valores jornalísticos. Não raro, em coletivas de presidentes da República, os profissionais comportam-se como esses divulgadores de frases e feitos do poder.

A biografia sobre Roberto Civita, dono da Editora Abril (que criou a revista *Veja*) revela uma postura dúbia em relação a Marighella e aos comunistas. Embora a equipe da revista e da editora contar com repórteres e editores (como era o próprio Mino Carta, na chefia de redação até 1976, e que inaugurou Carta Capital em 1994) que se identificavam com ideologia de esquerda, havia uma parcimônia com as atrocidades dos governos militares, inclusive com Artur da Costa e Silva (1967 – 1969) e depois com Emílio Garrastazu Médici (1969 – 1974), períodos de maior violência da ditadura.

Uma das edições de maior relevância para realizar esse estudo foi publicada no dia 20 de novembro de 1968, quando a revista trouxe a manchete “Procura-se Marighella”, com uma foto dele de arquivo, do ano de 1964, época em que foi alvejado no cinema. O subtítulo traz as sentenças: “chefe comunista”, “crítico de futebol em Copacabana”, “fã de cantadores de feira”, “assaltante de bancos”, “guerrilheiro” e

“grande apreciador de batidas de limão”. O título da reportagem de quatro páginas (de 14 a 17) é “A caçada”, em que ele é apresentado como “um bom personagem”, visto que teria características “estranhas” para um guerrilheiro.

O subtítulo traz aspecto de protagonismo ao general França, o responsável que “comanda milhares de policiais que, em todo o país, estão à procura do líder comunista Carlos Marighella”. A abertura do texto traz a ênfase principal da cobertura: o guerrilheiro aparenta ser um homem comum, mas que é responsável por crimes ligados ao terrorismo. “De pé diante de um balcão de botequim no Posto Quatro de Copacabana, tomando batida de limão, Carlos Marighella prestava o seu depoimento (VEJA, 20/ 11/68, p. 15).

O texto trouxe estratégia narrativa para se comparar as ações da guerrilha com episódios de televisão, sem abordar qualquer relação como o mérito ou as causas políticas do movimento. São apresentados personagens e colocadas suspeitas que, ao final da narrativa, não trazem evidências da complexidade da situação. “Há também a inevitável loura de 35 anos, suposta companheira de Marighella nos amores e nos assaltos, que seria estudante de Medicina no Ceará ou aluna de Filosofia em São Paulo, mas sempre é apontada como loura de franjinhas”. A “loura” seria Clara Charf, companheira do revolucionário até o final da vida.

No dia 23 de outubro do mesmo ano, ainda com Marighella foragido, *Veja* ataca não só o comunista, mas também ideologias de esquerda, em geral, ao afirmar que “os clandestinos só não falam o que fazem”. Em duas edições de 1969, são feitas alusões a crimes que a Polícia Civil de São Paulo teria o guerrilheiro como principal suspeito. Não são apresentadas provas ou documentações que sugiram algo a esse respeito. Ainda naquele ano de 1969, três edições destacam a caçada ao “terrorista”. A revista volta a trazer o guerrilheiro na capa em 12 de novembro de 1969 para destacar a sua morte. A manchete é a seguinte: “O terrorismo morre com Marighella?” com a reportagem de onze (11) páginas intitulada “Estratégias para matar o terror”. O produto traz os bastidores do trabalho da inteligência das polícias militar e civil.

Uma característica diferente do vídeo em relação ao texto é o menor espaço de representação do sujeito. Em geral, longas-metragens não costumam exceder duas horas de duração, enquanto que biografias ultrapassam quinhentas páginas. Antes de mais nada, é necessário entender preliminarmente características desse gênero do audiovisual. Deve-se levar em conta para os vários elementos da narrativa

cinematográfica são empregados de maneiras diferentes na realização dos documentários.

Uma das hipóteses trabalhadas durante o curso de doutorado é de que, a partir da ideia de que o jornalismo deva ser independente, alertar a sociedade sobre a realidade que nos cerca, permaneceria uma memória (física, inclusive) de um conflito deslocado. Sob outro ponto de vista, mantida alguma relação de oposição entre atores sociais, seria possível identificar o que poderíamos chamar de “deslocamento de conflito” ao conceber que haveria, ainda em hipótese, uma reorientação ou distorção do local inicial de atenção (o do contexto mais amplo do interesse público).

Ao admitir que um conflito ocorra, por exemplo, no campo dos direitos humanos de uma coletividade, poderia ser observado um deslocamento quando se particulariza um fato sem compreender as múltiplas relações em que podem ser conhecidas causas e soluções para fenômenos sociais. Não se trata apenas de compreender discordâncias entre as partes, mas de reinterpretar os dados em novos cenários. Em uma formulação livre, supondo-se uma denúncia de injúria racial ou de algum outro tipo de violência, poderia ser considerado um “deslocamento” tratar o fato apenas como episódico ou como registro simplesmente policial. No campo da política, como outro exemplo, poderia haver um deslocamento de conflito ao se contemplar materiais declaratórios sem investigação jornalística que subsidiasse ou aprofundasse essa denúncia geradora (o conflito inicial). Propositamente, a memória do conflito estaria a favor dos conteúdos comerciais e hegemônicos e não no sentido de compreender as resistências ou de esclarecê-las.

No ano de 1969, a revista *Veja* ainda trouxe nas manchetes atribuições de criminalização da ALN e de Marighella. “O terror está cercado”, “O terror sem fôlego” e “O terror está cercado” foram manchetes em edições dos meses de outubro de novembro, às proximidades da morte do guerrilheiro.

Outro caminho de declarada guerra midiática contra ideais de esquerda pode ser constatada a partir de biografias a respeito de outros impérios midiáticos. A biografia “Chatô: o Rei do Brasil” (1994), de Fernando Morais, por exemplo, revela que o empresário Assis Chateaubriand perseguiu com os seus veículos impressos e eletrônicos comunistas e a Ação Libertadora Nacional. Morais afirma que Chatô moveu uma campanha que só se comparava àquela que empreendeu contra Vargas e o tenentismo, depois da Revolução de 30. Na biografia, há o levantamento que ele

teria ordenado a sua equipe dedicar maior tempo e espaço nos jornais a flagelar 'Prestes e seus sequazes'. O empresário temia a aliança em torno de comunistas, líderes civis e oficiais das Forças. "Para aterrorizar a classe média que cada dia mais parecia simpatizar com o crescente movimento (ainda na década de 1930), acenava com o risco para onde apontava 'essa desordem que tomou conta do país'" (MORAIS, 1994, p. 355). A estratégia, segundo o biógrafo, era provocar os brios de correntes mais conservadoras com temáticas mais moralistas. Chatô fez espalhar a ideia de que a aliança poderia gerar uma ditadura fascista. O empresário também encomendou ao escritor Humberto de Campos um trabalho (que ele teria feito de bom grado) um texto de 40 páginas intitulado *A mentira comunista*.

1.5.3. Rastros do guerrilheiro: um universo *marighelliano*

Escritor, político e uma das principais lideranças revolucionárias do século XX, o baiano Carlos Marighella (nascido em 5 de dezembro de 1911 e assassinado em 4 de novembro de 1969) tem rastros, entre escritos e documentos, que viabilizaram aos autores de biografias e filmes a produção de trabalhos biográficos. Além das próprias produções, já que era um ativo produtor de conteúdo, documentos produzidos pelo Estado brasileiro e testemunhos de pessoas que conviveram ou o estudaram são fundamentais na reconstituição do indivíduo. Os produtos publicados no século XXI ganham riqueza especial também pela proximidade do tempo e do espaço. Pessoas íntimas a ele estavam vivas e colaboraram com os autores.

Isso não quer dizer que o distanciamento do tempo inviabiliza a reconstrução de alguém ou de uma época, mas poderá haver prejuízos de informações concretas. Por outro lado, a distância pode ajudar na maior liberdade de criação, como biografias sobre viventes mais distantes no tempo, como Pedro Álvares Cabras, Tiradentes, D. Pedro I etc.

Os registros em outros documentos e livros que apoiaram biografias revestem esse universo marighelliano requisitado de novos produtos culturais que trouxeram mais informações sobre o sujeito. Eles chegam em verdadeiras homenagens, como fizeram autores como Jorge Amado, em "Os subterrâneos da liberdade", um romance publicado, pela primeira vez, em 1954, em forma de trilogia em que o herói revolucionário da obra de ficção chama-se Carlos. O mesmo Amado havia publicado

em 1942 “*O cavaleiro da esperança*” (em plena vigência do Estado Novo ditatorial de Vargas), uma biografia (que ele chamou de romance biográfico) sobre Luís Carlos Prestes, como uma forma de pressionar o Estado por sua libertação. Após a revolução comunista de 1935, com a liderança da Aliança Nacional Libertadora Nacional (ALN), Prestes foi perseguido, e preso por nove anos.

Por outro lado, documentos que chegam ao século XXI, na mesma época em que trabalhos biográficos, resumem a trajetória “real” do revolucionário Carlos Marighella com ações pela reparação da imagem do guerrilheiro. Um desses registros é a declaração de anistiado político *Post Mortem*, em 5 de dezembro de 2011 (data do centenário de nascimento dele). O parecer é assinado pela conselheira do Ministério da Justiça Ana Maria Guedes, que viria a ser referendado pelo governo no ano seguinte. Consta no documento que Marighella iniciou militância em 1930, com 18 anos de idade, e foi preso em quatro ocasiões: nos anos de 1932 (por causa de manifestação na faculdade e depois por poema escrito com críticas ao então interventor na Bahia, Juracy Magalhães: “Juracy! Onde estás que não responde!? Em que escusa latrina tu te escondes”), em 1936 (por acusação de subversão, enfrentou 23 dias de tortura e permaneceu encarcerado por um ano), em 1939 (quando chegou a ser transferido para Fernando de Noronha e que ficou preso até 1945) e em 1964 (início do governo militar, em que foi preso após levar tiros de agentes do DOPS dentro de um cinema no Rio de Janeiro).

Em 2019, no cinquentenário da morte de Marighella, Gilney Viana e Lara Xavier produziram um breve levantamento sobre os episódios relacionados às quatro prisões do personagem. Em “Carlos Marighella: comunista e poetas de todas as horas”, os autores propõem denúncia contra arbitrariedades. A primeira prisão ocorreu no dia 22 de agosto de 1932, quando ele, que era universitário de engenharia da Escola Politécnica da Bahia, participou de uma manifestação junto também com estudantes de medicina e secundaristas do Ginásio da Bahia, contra a Revolução de 1930. Ao todo, foram presos 512 estudantes. Na prisão, fez o poema contra o interventor em uma paródia da poesia *Vozes d’África*, de Castro Alves. Durante a detenção no presídio estadual, fez os colegas de protesto vibrarem com os versos que declamou pelo corredor do lugar. “Nem veem que o xadrez é o meu sudário/Que o horror vai lavrando solitário (...) / Do teto e das paredes derrocadas/As aranhas espiam

debruçadas/o cárcere sem fim/onde aparece a caravana errante, amordaçada pelo torpe guante/ de um tenente ruim” (In Vozes da Mocidade Acadêmica, 1932).

O “tenente ruim” era Juracy Magalhães. Na biografia de Juracy Magalhães, escrita por José Alberto Gueiros, intitulada “O último tenente” (1996), o personagem rememora os eventos daquele 22 de agosto. “Fui obrigado a prender 400 estudantes rebeldes em um pavilhão recém-construído na penitenciária de Salvador para que fossem ouvidos num inquérito” (GUEIROS, 1996, p 24). O próprio ex-interventor recordou, na biografia, que a cada 22 de agosto eram feitas manifestações por acadêmicos do direito, e que eram estimuladas por “radicais de esquerda”. A memória atribuída a Magalhães não trouxe, por exemplo, que as manifestações tiveram também um civil morto, e pelo menos sete professores relacionados às manifestações em conjunto com estudantes (pelo menos mais de 100 a mais do que a memória de Juraci Magalhães deu conta. Não se sabe se pela passagem do tempo ou por conveniência).

A militância de Marighella no Partido Comunista teve início após ele iniciar o curso de Engenharia na Escola Politécnica, e participou das “agitações” entre 1928 e 1931. Aliás, as três primeiras prisões durante o governo de Getúlio Vargas remetem a outros personagens importantes da história, para os quais já há biografias e outros levantamentos. R.S. Rose, por exemplo, biografou a história de Filinto Müller, “*O homem mais perigoso do país*” (2017) por ser o “temido chefe da polícia da Ditadura Vargas”. Na obra, o autor rememora a prisão de Marighella em 1936, quando ele teria sofrido agressões na altura dos rins. “No caso de Carlos Marighella, eles o chutaram, espancaram e queimaram com cigarros. Em seguida, Galvão (policial) empurrou seu alfinete de gravata lentamente sob as unhas de Carlos” (ROSE, 2017, p. 202).

Como revela Frei Betto, em “Batismo de sangue” (1982), obra testemunhal sobre os contextos e antecedentes da morte de Marighella (e as eventuais relações com os padres dominicanos), um habeas corpus colocou o revolucionário em liberdade, mas a implantação do Estado Novo o lançou novamente à clandestinidade. “Sem temer riscos, o militante comunista mobiliza os trabalhadores paulistas contra o nazi-fascismo” (BETTO, 1982, p. 11).

A segunda prisão ocorreu em 1º de maio de 1936, no Rio de Janeiro, onde estava depois de transferido pelo partido. Segundo explica o autor, os militantes passaram a ser mais perseguidos por conta do levante de 27 de novembro de 1935,

da Aliança Nacional Libertadora (ANL), de Prestes. Marighella foi libertado no dia 27 de julho de 1937, por força de um habeas corpus. Mas o autor rememora que a militância fez com que a polícia de Filinto Müller o prendesse de novo em 1939.

As torturas incluíram queimar as solas dos pés com maçaricos, estiles sob as unhas e até arrancamento de dentes. A biografia de Rose, sobre o policial, confirma as torturas. De São Paulo, Marighella foi transferido para carceragem no Rio de Janeiro, de lá mandado para Fernando de Noronha. No presídio do Rio de Janeiro, Marighella escreveu o poema “Liberdade”. Os últimos versos indicam que ele aguentaria as torturas *“E que eu por ti, se torturado for, possa feliz, indiferente à dor, morrer sorrindo a murmurar teu nome”* (MARIGHELLA, 1994).

Antes de receber a anistia política em 18 de abril de 1945, foi para o presídio de Ilha Grande. Em liberdade, uma reviravolta que representa os períodos de maior “paz”. Ele foi eleito deputado constituinte. Em dois anos, já havia feito 195 discursos. Um dos colegas de Parlamento foi um antigo perseguidor, Juraci Magalhães. Em suas memórias, publicadas em 1982, o antigo interventor da Bahia alega que teve participação na cassação dos mandatos dos deputados comunistas porque fez um aparte contra Luis Carlos Prestes durante discurso do lendário comunista. “Perguntei de que lado ficaria caso houvesse uma guerra entre o Brasil e a URSS, e sua resposta não correspondeu ao patriotismo indispensável a um congressista” (MAGALHÃES, 1982, p. 122).

Depois da cassação, Marighella tornou-se clandestino, mesmo depois com o apoio do PCB à campanha de Getúlio Vargas novamente ao Palácio do Catete. Frei Betto afirma que o revolucionário passou a agir de forma anônima com o apelido de “Preto”. Visitou países da Europa e à China e o baiano viu-se em um meio a uma crise ideológica que tomou conta do partido. Lideranças do PCB passaram a criticar linha assumida por Prestes e Marighella como “revisionista e direitista”. “Marighella manteve-se fiel à linha de inspiração soviética, enquanto o PC do B impregnava-se de forte conotação maoísta” (BETTO, 1982, p. 16). Biografias e autobiografia do presidente Juscelino Kubitschek mostram que não havia simpatia do presidente por comunistas, mas também não os perseguia. Reclamava, entretanto, das posturas grevistas, mas sabia que as questões eram mais complexas. “O mal não estava no comunismo, que era incipiente no hemisfério, e sim na deterioração social” (KUBITSCHER, 2000, p. 210).

Em 1964, no dia 9 de maio, em episódio documentado com vastidão pela imprensa (39 dias depois do golpe militar), ocorre a sua quarta e última prisão (em 9 de maio), quando é alvejado por policiais do DOPS dentro do cinema Eskye Tijuca, no Rio de Janeiro. Ele, antes, havia combinado de se encontrar com a zeladora do prédio em que viviam para receber algumas roupas. Vendo-se perseguido, entra em uma sessão infantil e leva tiros. Ficou mais dois meses preso e libertado por intermédio de um habeas corpus impetrado pelo advogado Sobral Pinto, profissional que ficou conhecido pelas causas de defesa de integrantes do Partido Comunista. Biografias e documentários sobre ele foram publicadas no século XXI, como “Toda liberdade é íngreme” (2014), de Márcio Scalercio, que explica que o advogado foi quem concordou defender líderes da intentona comunista, de 1935.

Elio Gaspari, com o seu “*A ditadura escancarada*” (2002), indica que, durante o regime, tinha-se a impressão que Marighella (com a alcunha de Meneses) estava em todos os lugares e era o homem mais procurado do país por causa das ações de terrorismo. A essa altura, Marighella via como única forma de mudança a luta armada. “A acusação de terrorista já não tem o sentido pejorativo que se lhe dava antes”, escreveu o revolucionário no *Manual do Guerrilheiro Urbano* (1969), que circulou naquele ano com cópias mimeografadas, e teve a função principal de propaganda política. Em 1974, foi publicado em Portugal. “O guerrilheiro urbano é um homem que luta contra uma ditadura militar com armas, utilizando métodos não convencionais (...)Revolucionário político e ardente patriota, luta para a libertação do seu país, é um amigo do povo e da Liberdade” (MARIGHELLA, 1974, p. 54).

O manual provocou repúdio do governo. “O veterano agitador conseguira seu primeiro objetivo: firmara-se a ideia de que havia uma guerra revolucionária no Brasil e que Carlos Marighella era seu comandante (GASPARI, 2002, p. 142). Jacob Gorender, em *Combate nas trevas* (1987), explica que, em forma exagerada de publicidade oficial, atribuíam-lhe todos os assaltos que se tinham notícia. Era um “anarcomilitarismo”, no entender do autor. Gaspari explica que as ações da luta armada com a Ação Libertadora Nacional (ALN) não eram do tamanho que a mídia ou mesmo os órgãos policiais atribuíam. Os efeitos de propaganda de Marighella repercutiram no exterior, incluindo na Europa, entre militantes e artistas de abordagens progressistas.

Ainda, segundo Gaspari (2002), o cineasta francês Jean-Luc Godard doou à ALN parte do dinheiro que ganhou com o filme *Vento do leste*. O pintor catalão Joan Miró vendeu desenhos para colaborar com Marighella. Em meados de 1969 (ano da morte do guerrilheiro), numa entrevista à publicação francesa *Action*, o guerrilheiro manteve o impacto da discussão. “Marighella anunciou que a luta armada provocaria uma intervenção americana no país e ofereceu uma conclusão retumbante: ‘O Brasil será um novo Vietnã’” (GASPARI, 2002, p. 148).

Tinham 300 militantes. Mas o Manual lançado pelo guerrilheiro tinha posições de propaganda que seriam lembradas por simpatizantes (que alegam que o material precisa ser observado em seu contexto) e por opositores (que argumentam ser a prova da mentalidade terrorista do guerrilheiro). Entre os trechos mais polêmicos, há um olhar de que o terrorismo não deve ser visto de forma negativa.

O terrorismo requer que a guerrilha urbana tenha um conhecimento teórico e prático de como fazer explosivos. O ato do terrorismo, fora a facilidade aparente na qual se pode realizar, não é diferente dos outros atos da guerrilha urbana e ações na qual o triunfo depende do plano e da determinação da organização revolucionária. É uma ação que a guerrilha urbana deve executar com muita calma, decisão e sangue frio. Ainda que o terrorismo geralmente envolva uma explosão, há casos no qual pode ser realizado execução ou incêndio sistemático de instalações, propriedades e depósitos norte-americanos, fazendas, etc. É essencial assinalar a importância dos incêndios e da construção de bombas incendiárias como bombas de gasolina na técnica de terrorismo revolucionário. Outra coisa importante é o material que a guerrilha urbana pode persuadir o povo a expropriar em momentos de fome e escassez, resultados dos grandes interesses comerciais. O terrorismo é uma arma que o revolucionário não pode abandonar. (MARIGHELLA, 1974, p. 60)

Outro trecho que é considerado polêmico no trabalho é o que defende execuções de inimigos. “Execução é matar um espião norte-americano, um agente da ditadura, um torturador da polícia, ou uma personalidade fascista no governo que está envolvido em crimes e perseguições contra os patriotas” (Idem, p. 41). Ele defendeu que a execução seria uma ação secreta na qual “um número pequeno” de guerrilheiros poderia ser envolvido. “Em muitos casos, a execução pode ser realizada por um franco-atirador, paciente, sozinho e desconhecido, e operando absolutamente secreto e a sangue frio” (Ibidem).

Gaspari (2002) afirma que o texto se tornou o texto político brasileiro mais citado na literatura internacional da época e deu ao guerrilheiro a qualificação de 'ideólogo', 'teórico', 'patrono da guerrilha urbana' e 'estrategista do terror'. "Circulou na esquerda pretendendo ser uma obra didática que não era e, na direita, como se tivesse sido aquilo que não foi: um tratado de terrorismo" (GASPARI, 2002, p. 142). O autor afirma que fez parte da construção de um personagem "mistura de escoteiro e agente secreto" enumerando que Marighella cometeu erros de principiante no documento, como visões sobre estratégias. "Ensinou que os helicópteros são inúteis para perseguir a guerrilha, pois têm dificuldades em pousar na malha urbana, como se a sua missão fosse de captura e não de observação" (Idem).

No livro *Rompendo o silêncio* (2003), assinado pelo general Carlos Alberto Brilhante Ulstra, apontado pela Comissão Nacional da Verdade (CNV), como torturador durante o regime militar, o militar reformado utiliza a expressão "ideólogo do terrorismo" para se referir a Carlos Marighella, que orientaria a "sua organização" por intermédio do minimanual, traduzido em vários idiomas e que seria, na opinião dele, seguido por outros guerrilheiros como Carlos Lamarca. O livro, segundo o general Ulstra, serviu de 'livro de cabeceira' "para as brigadas vermelhas na Itália e para o grupo terrorista Baader-Meinhoff, na Alemanha. Ela expressa o pensamento de Marighella e o que se deve esperar dos grandes grupos extremistas" (ULSTRA, 2003, p. 37).

O material do ex-general não foi compartilhado apenas na ocasião e no calor da opressão durante a ditadura, mas também durante períodos eleitorais no século XXI, em 2014 e 2018, de forma a se contrapor a candidatos identificados como de "esquerda". Os prejuízos para a democracia por conta do regime militar foram contestados por testemunhos como o de Brilhante Ulstra. O produto ganhou nova visibilidade quando o então deputado federal Jair Messias Bolsonaro (que viria a ser eleito presidente em 2018) dedicou voto pelo impeachment da presidenta Dilma Rousseff à memória do Ulstra, em abril de 2016.

Em *Brasil: uma biografia* (2015), Lília Schwarcz e Heloísa Starling contextualizam que enquanto Carlos Lamarca (capitão desertor do Exército e que se integrou à Vanguarda Popular Revolucionária- VPR) buscava fortalecer a guerrilha no campo, Marighella, "grande liderança revolucionária e previa enfrentar a ditadura com a formação de colunas guerrilheiras", com alvos urbanos e convergir para o Sul do

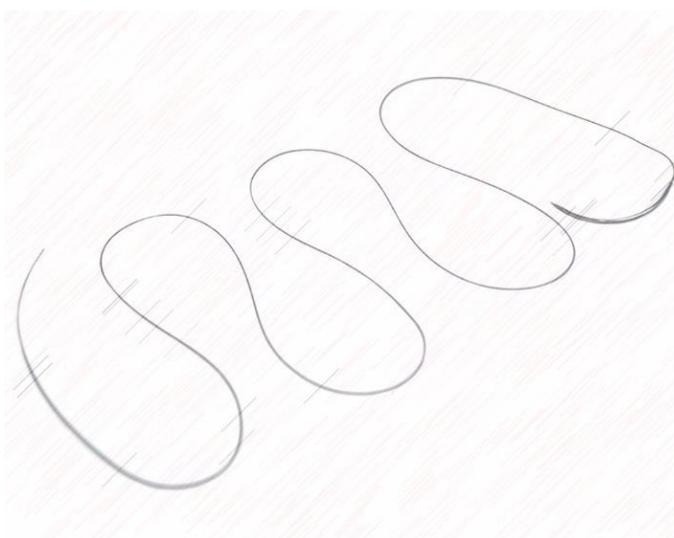
Pará. Para as autoras, a morte de Marighella marca o início da ofensiva militar contra a esquerda revolucionária.

É importante anotar aqui nessa obra recente que as principais referências sobre o guerrilheiro foram trazidas da biografia escrita por Mário Magalhães. Uma fundamental reflexão é que, agregada à apuração de cada autor, as biografias têm potencial de se retroalimentar, o que garante, de outra forma, a sobrevivência da história/narrativa/versões originados nos textos que as antecederam. Essas representações culturais, em geral, foram reprocessadas em diferentes plataformas e adquirem novos sentidos no século XXI, quando esse universo também é retrabalhado em postagens na internet com direito a uma era de falseamentos de informações, trucagens de imagens, em acelerada difusão.

As reescritas biográficas ganham novos contornos e desafios de confiabilidade, sob as necessidades do real, e as estratégias típicas da ficção, num jogo de suspense provocado pela pluralidade de emissão.

Como são pistas e recompensas mediatizadas, memes misturam-se com provas e registros, agora mais facilmente falsificados. Cinquenta anos depois da morte de Marighella, aqueceu-se ainda mais o debate sobre seu legado e feitos em função também das repercussões de produtos biográficos e a produção do filme de ficção *Marighella*, de Wagner Moura (obra que não integra o corpus, mas que representa repercussão da biografia de Mário Magalhães).

Figura 9 - Ilustração de fio de sutura (Imagem pública)



SEGUNDA PARTE: PROCEDIMENTOS PEROPERATÓRIOS

Apresentação dos procedimentos de metodologia e da análise do corpus

A narrativa é como um corpo. Precisa haver integridade entre as partes. Sob essa ótica, trazemos aqui uma possibilidade de avaliação sistemática do corpus selecionado, com a defesa inicial dos itens a serem seguidos, como a intenção de uma ação simbólica e conceitual, para somente no capítulo seguinte apresentar a análise desses materiais filtrados. O trabalho a ser apresentado inclui categorização dos materiais seguindo tipologias convencionadas pela medicina em relação às suturas. As nomenclaturas têm expressões coincidentes em relação ao tecido textual e, por isso, passíveis das devidas adaptações ao campo estudado.

A proposta é realizar investigação, análise e reflexão teórica a partir das três biografias e os dois documentários a respeito do revolucionário comunista Carlos Marighella. Essa ideia de categorização das suturas poderia ser enquadrada como procedimento de análise de conteúdo, (com o apoio da teoria de Bardin, 1977). Compartimentar a análise traz, por si mesmo, riscos de generalizações ou falhas que reduziriam a argumentação. Por isso, é necessário transcrever ao máximo os trechos a fim de demonstrar os resultados apreendidos.

Para chegarmos aos objetivos pretendidos, em primeiro plano, busca-se esboçar uma categorização das “suturas biográficas” nos objetos selecionados a partir de uma análise documental. Para expor a análise categorial, lembramos que o trabalho parte de uma observação essencialmente **documental**, que seria um conjunto de operações para representar o todo original e facilitar a consulta e a referenciação do conteúdo selecionado. Gil (2008) explica que o primeiro passo nesse procedimento consiste na exploração das fontes documentais, que incluem registros oficiais, reportagens, livros, cartas, contratos, diários, filmes, fotografias, gravações etc. Para Bardin, a análise documental objetiva dar forma conveniente e representar de outro modo a informação disponível, por intermédio de **procedimentos de transformação**. O propósito é o armazenamento sob uma forma variável e a facilitação do acesso ao observador” (BARDIN, 1977, p. 203, com grifos nossos). Assim, segundo a autoria poderá ser obtido mais informação e pertinência do conjunto pesquisado. A análise documental é anterior à categorização.

De acordo com Bardin, em acréscimo, por outra vista, a categorização é uma ação de classificação de “elementos constitutivos de um conjunto por diferenciação e, seguidamente, por reagrupamento segundo o gênero (analogia), com os critérios previamente definidos” (BARDIN, 1977, p. 145). A analogia feita aqui remete às classificações das suturas, entendidas nesta pesquisa como uma “combinação suturada”. As costuras não agem isoladamente, mas em um processo que busca coesão e coerência dentro das características dos materiais coletados. A análise de conteúdo desenvolve-se em três fases: (a) pré-análise; (b) exploração do material; e (c) tratamento dos dados, inferência e interpretação.

Para Bardin, a estratégia de codificação dos trechos a serem lidos remete à interpretação e categorização do material coletado a fim de não se ater a dados crus

ou simplificados.

Por isso, as classificações aqui apresentadas devem agrupar a rigidez da observação e da interpretação, com a possibilidade de propiciar discussões teóricas em vista dos resultados encontrados nas obras selecionadas de acordo com o que foi apresentado na introdução desta tese. “(A ideia) assenta implicitamente na crença de que a categorização (passagem de dados em bruto a dados organizados) não introduz desvios (por excesso ou por recusa) no material, mas que dá a conhecer índices invisíveis, ao nível dos dados em bruto” (BARDIN, 1977, p. 147).

Até mesmo em função das características dos produtos biográficos e das metáforas buscadas, (num misto de funções de linguagem em que se quer efetivamente demonstrar algo), são necessários mecanismos de controle para a rigidez da análise. Em que pese estarmos tratando de temas relacionados às humanidades, como literatura e comunicação, é preciso, com o máximo de apuro, reduzir os perigos em terreno pródigo de subjetividades.

Gil (2008), a respeito da análise de conteúdo, identifica que o tratamento do que foi observado, a inferência e a interpretação objetivam tornar esses dados válidos e significativos. O autor expõe que os procedimentos podem ser apresentados em quadros para chamar a atenção para as informações resultantes. “À medida que as informações obtidas são confrontadas com informações já existentes, pode-se chegar a amplas generalizações (não se entende essa palavra em um sentido negativo ou como contrário de precisão, mas para entender a amplitude de um produto)” (GIL, 2008, p. 152, com observações nossas). Nesse sentido, Gil acredita que a análise de conteúdo se mostra como uma estratégia relevante para a pesquisa na área de humanidades.

No contexto apresentado, Bardin alerta para o cuidado que é a criação de categorias. Ela entende que há cinco qualidades no processo taxonômico que precisam ser elencadas para que o método possa ser utilizado de forma repetitiva em outras ocasiões: exclusão mútua (cada elemento trazido para a categoria não pode existir em mais de uma divisão feita); homogeneidade (deve estar evidente o princípio de classificação para reger a organização); pertinência (deve estar adaptada ao tipo e características do material escolhido); objetividade (precisam estar esclarecidos com detalhes quais são os índices que determinam a entrada de um elemento em alguma categoria) e produtividade (o resultado deve ter potencial para produzir diferentes

hipóteses e considerações que ampliem as discussões teóricas).

A busca por um caminho metodológico levou em conta que seria necessário observar obras biográficas que foram realizadas quatro décadas depois da morte do biografado, o que traz características explícitas de resistência da memória e relacionadas aos períodos de apagamentos e violência. Não obstante, a ideia era que o método proposto pudesse, em outras pesquisas, ser experimentado com outros produtos culturais.

2.1. Procedimentos metodológicos para a consecução dos objetivos

O procedimento de análise de conteúdo para este estudo, que é o de identificação e análise das “suturas biográficas”, atende ao estabelecido para este trabalho, em seu objetivo primário, visto que é definido como um conjunto de técnicas de averiguações de viés empírico, no campo das humanidades, e que pode ser adaptável às necessidades de produção acadêmica também de forma interdisciplinar.

A técnica foi adequada ao objetivo pretendido e reinventada para a observação em função de que as categorias apresentadas aqui aproveitam nomenclaturas dos estudos das suturas corporais, em um sentido diferente de costura. Isso porque podemos pensar que as “costuras”, no sentido de tecidos do vestuário, por exemplo, mantêm os elos expostos e visíveis. As suturas, de outra forma, proporcionam sobrevivência para um corpo orgânico além das partes superficiais. Esses tecidos textuais, fotográficos e audiovisuais estão atados a uma vida, que precisa não só se manter pulsando, mas também em permanente evolução. Não é tecido morto. Suturas deixam cicatrizes aparentes ou não.

Enfim, esse paralelo e as categorizações propostas partem do princípio que biografias e documentários são estruturas vivas, que proporcionam compreensões e consequências mensuráveis ou não, por isso, trata-se de um trabalho de caráter qualitativo e com elementos quantitativos pontuais, em vista da recorrência com que surgem nas narrativas. Esses produtos biográficos são agentes orgânicos que se movimentam e não objetos inanimados (que podem simplesmente serem costurados).

Os procedimentos compõem-se de conduta viável de acordo com as ações pretendidas e pelo *corpus*. Bardin, por exemplo, explica que se trata de uma análise dos significados (como a análise temática), “mas também pode ser uma análise de

significantes (análise léxica, análise de procedimentos)” (BARDIN, 1977, p.31). Entendemos que se trata de estratégia adequada à finalidade para a pesquisa. Para o método ser válido, é necessária uma ação exaustiva de investigação de posse da documentação com regras homogêneas e sistemáticas, a fim de, pelo menos, esgotar a amostragem selecionada sob posse dos parâmetros definidos, com todas as limitações que cabem em escolhas arbitrárias de metodologia. Dentro deste procedimento, estabelece-se uma relação direta com a estratégia para a pesquisa em que a análise, denominada por Bardin como “categorial”, pressupõe a elaboração de uma “espécie de gavetas ou rubricas significativas que permitem a classificação dos elementos de significação constitutivos da mensagem” (Idem, p. 201). Em si, um método taxonômico para dar conta de gerar uma ordenação.

Nessa estrutura, os elementos são dispostos em “caixas” conforme as características comuns avaliadas. A categorização vai ao encontro da estratégia estabelecida para este trabalho (as caixas, que são as tipologias, serão os tipos e as aparências das suturas, conforme detalhado a seguir). As obras que compõem o corpus da pesquisa foram aquelas publicadas (com características biográficas) após o ano 2000.

Sob esse filtro, são objetos de observação os livros ***Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo*** (2012), de Mário Magalhães, ***Carlos, a face oculta de Marighella*** (2009), de Edson Teixeira da Silva Junior, e ***Carlos Marighella: o inimigo número 1 da ditadura militar*** (2004), de Emiliano José.

São também analisados, com o mesmo caminho metodológico, mas de acordo com as características particulares no campo do cinema /artes audiovisuais, os documentários ***Retrato falado de um guerrilheiro*** (2001), de Sílvio Tandler, e ***Marighella*** (2012), de Isa Grispum Ferraz. Os acréscimos desses produtos na análise serão estabelecidos para garantir a identidade de elementos próprios dos filmes, como a sequência de imagens, os *offs*, as entrevistas, as trilhas sonoras e outros elementos visuais que conferem sentido à organização da vida do biografado nos documentários, e suas consequentes suturas.

Em vista da extensão dos trabalhos biográficos, trabalharemos, nesse recorte, com três momentos contidos nas narrativas das cinco obras. Foram escolhidos esses períodos das obras em vista de episódios que tratam da formação humana e relacionamentos fundamentais do biografado com outros personagens. O corte leva

em conta a necessidade de estipular fases das cinco obras em que há alterações substanciais no ritmo da narrativa e porque são de momentos decisivos na trajetória do personagem nos respectivos trabalhos. São encontradas menções a três períodos da vida do biografado (de alguma forma) nos produtos selecionados.

Esses momentos/episódios recortados, casualmente selecionados, para fins analíticos e formulação de reflexões teóricas, indicam e referem-se, por exemplo, às versões apresentadas sobre seus aspectos ligados ao fazer político, à ação guerrilheira de Carlos Marighella, à vida pessoal, à construção da personalidade humana ou aos aspectos extraordinários, míticos, arquetípicos e sobre-humanos do biografado com os seguintes enfoques específicos (conforme explicitado na introdução desta pesquisa):

- a) Formação e estrutura familiar (infância e adolescência na Bahia);
- b) Atentado em 1964 (alvejado dentro de um cinema no Rio de Janeiro);
- c) Morte, em 1969 (assassinado em São Paulo)

A partir de referências e fontes que trazem conhecimentos básicos da área de suturas, do campo da medicina, cirurgia e das ciências da saúde, é possível inferir, por intermédio dessa metáfora metodológica com o “tecido textual”, que sejam trazidas semelhanças apropriadas para investigação das obras biográficas. Nos trabalhos consultados sobre *suturas*, os autores ensinam que não é simples estabelecer curas às feridas ou os cuidados nas descontinuidades dos tecidos no corpo humano. Tal como ocorrem nas biografias, os pontos não podem ficar nem frouxos nem apertados (em prol da narrativa) e é necessário escolher a “linha certa” para cada tipo de *tecido*, no caso o fio de sutura.

Da mesma forma, entendemos, inicialmente, como suturas biográficas todas as intervenções nos textos e nos documentários, requeridas para sobrevivência das células narrativas. “Se todas as personagens não cessam de contar histórias, é que esse ato recebeu uma suprema consagração: contar é igual a viver” (TODOROV, 1979, p.127). Vivem os personagens, sobrevivem as narrativas. São células as partes menores das obras, tais como os capítulos ou as cenas/blocos dos filmes. Esses elementos a serem estudados podem ser considerados como figuras do discurso e da linguagem, e devem auxiliar na conceituação e análise técnica dos conteúdos. As

suturas poderiam representar, assim, mais do que as emendas, os ganchos, os encaixes e as digressões, mas também a ideia de organização narrativa, visto que geram consequências para o texto. “A narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte” (*Idem*, p. 128).

O tecido textual garante o corpo da narrativa. A compreensão da unicidade do desenvolvimento do conteúdo, a garantia da poética e da literariedade, nos temas complexos relacionados à organização de um trabalho, precisam fazer mais do que reunião de episódios. Como adiantamos, são mais do que um empilhamento de acontecimentos. Bulhões (2007), que também estudou as convergências entre jornalismo e literatura, explica que se a literariedade é a capacidade e característica que as obras literárias têm de lidar com a linguagem verbal, o jornalismo preza por essa característica também todas as vezes que desvia do seu uso comum. Para dar conta e ciência dessa missão, é preciso que todos os elementos das obras estejam alinhavados. Isso garante a credibilidade das informações e gera o efeito de resistência (tanto da narrativa quanto para evitar apagamentos e incorreções sobre a vida do revolucionário, que seriam intercorrências durante as “cirurgias”).

Se as suturas, para a área da saúde, são os pontos cirúrgicos que ligam pele, músculos, vasos e tecidos, as suturas biográficas, nesta pesquisa, são os procedimentos que ligam elementos para manter as obras vivas.

O corpo não pode morrer, como a narrativa deve sobreviver. Isso deve ocorrer a par das aberturas causadas por feridas com as lacunas das memórias e ausências de tecidos, com os apagamentos de dados, documentos e provas em geral. A pele e outros tecidos rompem-se, mas tendem a se juntar em prol da unidade do organismo, ainda que deixe cicatrizes aparentes identificadas nos materiais. A narrativa da realidade e a ficcional assemelham-se porque, nos dois casos, a descontinuidade compromete o tecido da história. Fechar as pontas ou estabelecer os pontos onde se reúnem é estratégia de todo relato que precisa manter a credibilidade, a atenção, a veracidade, a empatia e a fruição artística.

Interrupções na pele ou na parte do corpo dos enredos podem comprometer o sentido que autores pretendem estabelecer para as suas obras, e fragilizar a resistência dos relatos-tecidos. Os objetos aqui em estudo trazem características complexas e diferentes uns dos outros, particularmente entre livros e filmes. Tem-se inicialmente que a análise e interpretação das obras escritas estabelecem

necessidades diferentes em relação aos documentários. As feridas/lacunas divergem nos dois gêneros nas relações espaço-temporais e nas nuances de cada material. Em função disso, foram formulados aqui modelos de suturas nas narrativas. Essa é a ideia que se pretende empreender na metodologia para análises e resultados, e, ao fim, sugerir mais um caminho teórico para se entender esses tipos de obras.

a) Primeiro procedimento – Corte 1 (forma de manusear a sutura)

Para essa busca das suturas biográficas, é importante compreender como os profissionais da saúde entendem e estudam a sutura nos tecidos do corpo humano. Conforme Barros *et al* (2011), suturas ou pontos cirúrgicos são ligações realizadas para buscar uma nova integridade da pele, mucosa, músculos, vasos sanguíneos e órgãos com o objetivo de mantê-los unidos ou fechados. “Define-se ferida como uma solução de continuidade, quase sempre de origem traumática, que pode, além da pele, atingir o tecido celular subcutâneo e músculo” (BARROS, 2011, p.12).

Nesse sentido, a palavra sutura refere-se a todo o procedimento usado para aproximar ou *laquear* tecidos (a ligação entre estruturas como artérias e veias, definitivamente ou não). A **forma de manusear a sutura** é determinada por três propriedades: a *memória*, a *elasticidade* e a *tensão dos nós*, conforme explicam os autores. Buscamos utilizar nesse procedimento as mesmas nomenclaturas para a forma de manuseio nas obras biográficas.

Em um paralelo teórico, entendemos que a forma de manusear a sutura relaciona-se com a forma de produção, às estratégias encontradas pelos autores para manter (re)integrado, com seus devidos sinais vitais, o corpo do trabalho. A união entre partes garante a permanência das estruturas, no corpo ou nos produtos culturais.

A “**memória**”, em uma sutura cirúrgica, por exemplo, está relacionada à tendência para “manter (ou voltar) a posição” do tecido. Deste modo, quanto mais memória, maior é a possibilidade de se atar novamente os nós e, assim, mantê-los com tensão o suficiente para garantir a firmeza dos órgãos. Assim acontecem com as obras biográficas também. O uso da memória é elemento caro ao estudo das biografias e a todos os trabalhos sob estudo do campo teórico das “escritas de si”. As suturas nos textos são, nesse sentido, elos vitais para compreender os caminhos da

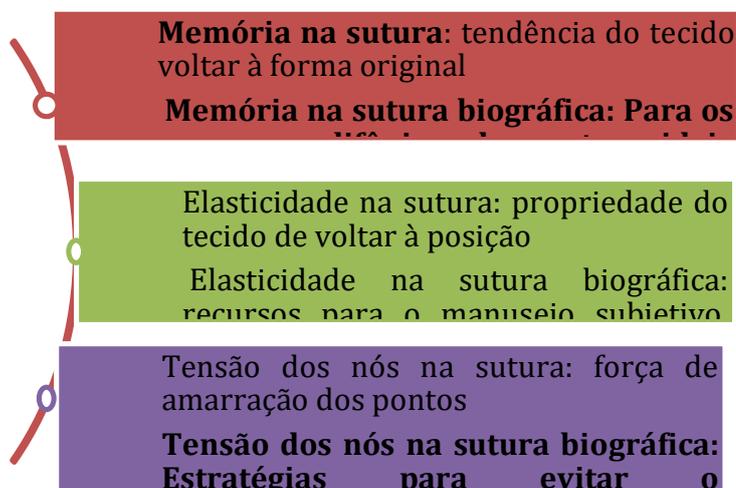
narrativa. Identificamos a memória nos textos essencialmente relacionados ao que os personagens lembram ou são lembrados, que revivem por intermédio do que lhe são questionados. Precisamente, entendemos que a memória é a da informação reconstituída e não a opinião dos dias atuais de feitura do produto. Como são aparentes e geram efeitos, torna-se importante a forma como os tecidos da memória são manuseados, e a que encaixe são correspondidos. No texto biográfico, são pelas lembranças dos personagens e da autoria, que as linhas se tocam.

Nas narrativas, poder-se-ia entender que a **elasticidade** é elemento semelhante ao seu sentido original no corpo e que serve à coesão textual. A elasticidade de uma sutura tem relação com a possibilidade de o tecido voltar à posição inicial. Na análise empreendida, buscamos a elasticidade entre os estilos, ou seja, as vezes em que os autores trouxeram aspectos relacionados ao recurso da poética, nos manuseios da subjetividade. Exemplos são as ocasiões das figuras de linguagem ou de recursos audiovisuais que vão além dos relatos essenciais. Nos livros e nos filmes, encontra-se a elasticidade nos aspectos literários, mais observativos e poéticos de uma cena. Buscamos na compreensão do manuseio da elasticidade entender os processos de romanceamento dos conteúdos biográficos. Essa característica é identificada, segundo caracterizamos, nos momentos que transcendem à contação de um fato, e, nas obras, funcionam para proporcionar impactos típicos das obras artísticas. É fundamental verificar a elasticidade das obras para que possamos entendê-las como produtos de diferentes fruições

Por último, a **tensão dos nós** mantém o tecido unido. No tecido textual, quanto maior a tensão, menos aparente está a sutura e mais propriamente pode se perceber o deslizar de um nó entre as informações, memórias e outros elementos narrativos (por outras partes do texto, por exemplo). Potter (2013), em obra para profissionais de enfermagem, indica que é necessário verificar permanentemente se os pontos da sutura estão realmente fechados. No nosso caso, é importante verificar se a história não tem esgarçamento dentro do mesmo tema. Para isso, identificamos a tensão dos nós nos momentos em que os autores recorrem a dados objetivos, históricos, com elementos de provas e conteúdos verificáveis a par da passagem do tempo.

No esquema a seguir, sugerimos uma forma de entender os elementos suturados nos textos biográficos em relação à forma de “manuseio”. O quadro disposto resume como a categoria é aplicada no *corpus* de pesquisa.

Quadro 1 - Forma de manusear as suturas



b) Segundo procedimento – Corte 2 (tipo de sutura)

Ainda nesse caminho metodológico, tentamos estabelecer, além da forma de manusear a sutura, uma metáfora com relação à classificação da narrativa biográfica, e assim compreender como os pedaços foram alinhavados. Nesse sentido, nos apropriamos das classificações/categorias que também são utilizadas pelas ciências da saúde no estudo desses procedimentos que fazem com que o corpo sobreviva. A organização das “gavetas” para os produtos biográficos também utiliza as mesmas tipologias dos tipos das suturas corporais. Partimos da ideia que ficam cicatrizes no texto ou no documentário, mas o tecido permanece, de alguma forma, embora marcado pela costura corporal.

As classificações abaixo existem no campo técnico-profissional e podem ser encontradas nos livros didáticos para acadêmicos principalmente de medicina, como em Barros *et al* (2011). Os paralelos para este estudo levam em conta as possibilidades de também organizar as informações com vistas a um sentido metafórico, uma espécie de equivalência conceitual, mas com fins de elaborar e colaborar com os arcabouços teóricos das narrativas biográficas.

Em relação aos tipos de suturas, dividiremos a classificação em relação à

resolução de uma trama disposta no interior da narrativa biográfica. Aqui, deveremos perceber, entre suturas **interrompidas** e **contínuas** como os conflitos são iniciados e encerrados, incluindo a possibilidade de avaliarmos as origens de determinadas informações, quando esse registro é identificado, com características específicas para os filmes e para os livros.

b.1) Suturas interrompidas: No procedimento médico, são aquelas identificadas com os nós atados e os fios cortados após uma ou duas passagens (cenas, capítulos ou partes) através do tecido (textual). Os nós são independentes e, por isso, quando um se rompe, não compromete o outro. Mas pode ter efeito em toda a linha da sutura.

No corpus em questão, observaremos como os nós alinhavados e como os “fios” das narrativas são descontinuados após a evolução dos capítulos ou partes dos materiais envolvidos no tecido textual ou audiovisual. Nos produtos biográficos, esse tipo de sutura poderia ser representado pela identificação de eventuais **omissões**, **lacunas** de explicação ou cortes de informações específicas originárias de outros textos/conteúdos (como das autobiografias ou biografias de outro ou mesmo personagem, ou oriundas de documentos e registros comprováveis, por exemplo), constituindo marcas, rastros, cicatrizes que remetem, permanentemente, a intervenções cirúrgicas na narrativa. São suturas feitas uma a uma, o que poderia render um desenvolvimento reduzido em relação ao que vamos chamar de suturas contínuas.

b.2) Suturas contínuas: Na medicina, esse tipo de procedimento é identificado para quando ocorre um nó inicial, estendendo-se do ponto de origem após passagens pelos tecidos, sendo que o fio só é cortado após o nó final. As vantagens enumeradas são que há menos material de sutura nos nós e por gerar “melhor fechamento”. Entre as desvantagens, autores identificam que é necessário mais tempo para atar os nós e maior material depositado nas feridas cirúrgicas.

Poderíamos representar esse conjunto sutural nos trabalhos biográficos para as possibilidades **de acréscimos** de novas informações em relação ao registro original, memórias e ação testemunhal do biógrafo ao longo de toda a narrativa. Pode ser verificada também dentro de uma construção artística, imaginária, de efeito literário que vai além das informações que estão sendo organizadas e apresentadas. Abaixo, segue uma representação resumida (com as imagens das costuras feitas

pelos médicos) da identificação dos tipos de suturas.

Quadro 2 - Resumo dos tipos de suturas



Imagens ilustrativas da UFRGS

c) Terceiro procedimento – Corte 3 (aparência das suturas)

Outro procedimento contido na nossa proposta de análise é efetivar observações relacionadas à “aparência das suturas” no texto biográfico. Ainda, tomando por empréstimo conceitos relacionados às ciências da saúde, as classificações ou categorias de análise seriam as elencadas abaixo, também com as nomações do campo original e com equivalências possíveis de serem trazidas para análises de corpus textuais:

Aposição: as bordas (das histórias) encostam-se no mesmo plano (ou partes do texto). Essa aparência poderia ser representada quando se identifica o entrecruzamento de informações de diferentes matizes sobre o protagonista em um mesmo parágrafo, páginas/cenas ou capítulo. São os trechos em que são reunidos dados apenas sobre o personagem e sua vinculação com outros personagens ou fatos relacionados completamente com a própria história dele.

Eversão: Ocorre quando há maior contato das bordas das suturas, que se voltam para fora da pele (e seria da narrativa aqui em nosso conceito). Pode ser representada por períodos em que existe explícita relação com fatos sociais que são “maiores” do que a história pessoal do protagonista, mas, por conveniência narrativa,

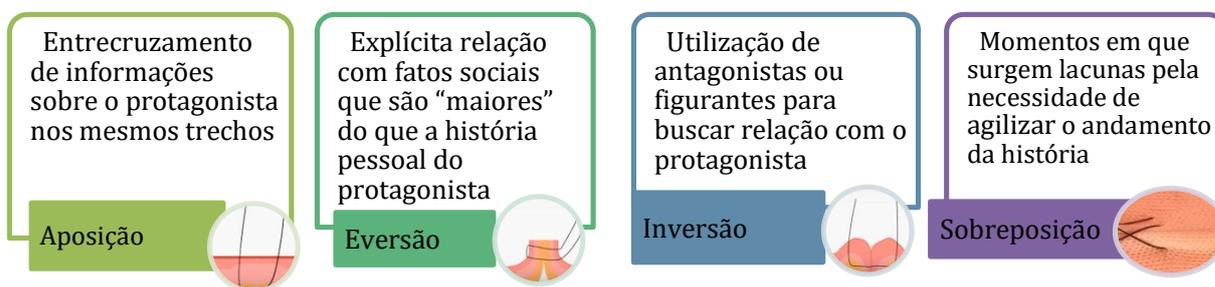
são citadas. Ocorre, por exemplo, quando se busca relacionar a participação de Marighella durante a Intentona Comunista ou Golpe Militar de 1964.

Inversão: Quando a borda das feridas (que aqui entenderemos como os conflitos secundários) volta-se para o interior (o conflito principal). Pode ser identificada quando existe a utilização de antagonistas ou figurantes para buscar relação com o protagonista. Este seria um exemplo dessa aparência narrativa.

Sobreposição: Pode ser representada quando as bordas das suturas no *tecido* (narrativas) se sobrepõem uma sobre a outra. Poderia ser identificado como os momentos em que surgem lacunas pela necessidade de agilizar o andamento da história. Na análise das biografias, consideraremos quando as informações são sobrepostas e não são detalhadas ou quando nem tudo fica aparente.

A seguir, há um quadro-resumo com os principais elementos a serem observados em relação à aparência das suturas.

Quadro 3 - Resumo da classificação da aparência das suturas



Imagens das suturas ilustrativas da UFRGS

d) Quarto procedimento – Corte transversal (segunda leitura dos dados)

A partir das informações coletadas, são realizadas reflexões com observações gerais e transversais sobre cada uma das obras analisadas em vista da forma de manuseio, o tipo de sutura em relação à continuidade do produto, aparência e outros elementos identificáveis dessas suturas. São feitas ainda eventuais análises comparativas entre os trabalhos, no que couber de acréscimo ao conteúdo observado.

Para realizar essas observações, entendidas como uma “segunda leitura” dos dados explorados, buscaremos discutir e refletir pontualmente sobre os seguintes

elementos:

- a) Uma análise de como ocorre a **combinação sutural** entre documentos comprobatórios e arte, entre as ações de efeito de real(idade) e da preocupação estética;
- b) Considerações de como acontece a **estratégia de polifonia** nos trechos selecionados nas obras biográficas. A polifonia poderá ser identificada nas suturas realizadas entre as diferentes vozes que compõem a narrativa.
- c) As observações de quais são as **estratégias de distanciamento e aproximação** entre os elementos jornalísticos e literários nas obras escritas e também fílmicas, no caso dos documentários biográficos.
- d) Uma análise de como ocorre a **manutenção do suspense** nos momentos de *thriller*, de perigo para o protagonista, e, nesse bojo, como se dá a **(re)construção dos atributos do herói** (são esses dois elementos que podem estar conectados na narrativa: do homem que foge, sacrifica-se e que caminha para o final trágico);
- e) A identificação das **participações pessoais e diretas** dos biógrafos ou dos diretores dos documentários, levando-se em conta que nenhum dos autores entrevistou Marighella, morto em 1969. Eles dependem da memória, dos documentos e das imagens do passado, mas tomam espaço de fala inclusive em primeira pessoa.

Figura 10 - Deputado Carlos Marighella foi constituinte (Comissão da Verdade/SP)



2.2. Análises dos materiais

A partir do que foram definidos como procedimentos metodológicos no item anterior, com os respectivos objetos literários e fílmico, são apresentados a seguir os três períodos selecionados da vida de Carlos Marighella, nas cinco obras que fazem parte do corpus da pesquisa, e as caracterizações relacionadas às suturas. Reunimos observações entre livros e também filmes, com ênfase em recorrências, mas buscando evitar eventuais repetições desnecessárias e, de alguma forma, efetuar durante a análise a correspondente comparação entre os trabalhos. Cada avaliação desses trechos obedece ao que ficou definido na metodologia, com a possibilidade de incertezas e necessidade de mais estudos futuros. Não obstante, encontramos registros de combinações suturais nos trabalhos a seguir apresentados.

2.2.1. Episódio – Tiros no cinema

O atentado em um cinema no Rio de Janeiro, no dia 9 de maio de 1964, no mês seguinte ao golpe militar que afastou o então presidente João Goulart, é emblemático na constituição do personagem, inclusive porque é o eixo central da autobiografia *Por que resisti à prisão*, publicada no ano seguinte por Carlos Marighella e que serve como fonte aos cinco produtos que fazem parte do corpus da pesquisa. A história trazida nas biografias e nos filmes é retomada com elementos de suspense e tem potencial para ser conduzida com uma espécie de anunciação para um desfecho trágico que ocorreria mais tarde nas obras. Ademais, o que ocorre neste episódio surpreende pelo componente especial de que o guerrilheiro sobrevive mesmo alvejado por um tiro que faz três perfurações.

O acontecimento é reconstituído a partir do momento em que o protagonista vai ao encontro da zeladora do prédio, identificada nos trabalhos como Valdelice. Ela vai lhe entregar pacote de roupas, em hora e local marcado no Rio de Janeiro. Marighella havia fugido no dia 1º de abril (dia do golpe militar) de um apartamento no sétimo andar de um prédio que vivia no bairro do Catete. Naquele sábado, vendo a zeladora se aproximando e que estava sendo perseguido por agentes da ditadura, o revolucionário entrou no cinema Esky-Tijuca (ponto de encontro que havia combinado).

Naquele momento, havia uma sessão de cinema infantil do filme *Rififi no Safári* (comédia britânica dirigida por Gordon Douglas e que tratava de uma cápsula espacial que caía na África). O longa havia começado a ser exibido às 14h, e a sala estava lotada de crianças. No episódio de perseguição, os policiais pediram para acender a luz e atiraram contra o protagonista. Marighella é ferido e preso, mas sobrevive de forma extraordinária, segundo as narrativas que apresentam preocupação estética de *thriller* com a cronologia das cenas. Valdelice também foi presa, segundo a documentação.

Para esse episódio, são feitos abaixo os quatro cortes previstos para identificar as suturas promovidas pelos autores e suas narrativas. Do *corpus*, a obra observada, que traz mais detalhes em relação ao episódio dos tiros no cinema é ***Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo*** (2012, da página 13 a 27), de Mário Magalhães. A história é relatada também em ***Marighella: o inimigo número 1 da ditadura militar*** (2004, da página 200 a 210), em ***Carlos: A face oculta de Marighella*** (2009, entre as páginas 123 e 132). No filme ***Marighella***, de Isa Ferraz, o

trecho que trata desse tema está entre 48'49" e 50'29", ocupando um total de um minuto e meio do documentário. Em *Retrato falado de um guerrilheiro*, de Sílvio Tandler, o acontecimento está descrito entre 18'36" e 19' 26, com um total de 50 segundos no filme.

2.2.1.1 - Corte 1 – sobre o manusear da sutura

Nos livros

Em primeiro lugar, no aspecto da produção do capítulo relacionado a esse evento, pode-se constatar a apresentação de fontes de diferentes características para as informações costuradas ali. Para esse recorte, busca-se avaliar estratégia de produção da narrativa. No livro de Mário Magalhães, a primeira sentença já estimula à percepção de que estamos diante de um romance. “Carlos Marighella viu a zeladora do prédio onde morava caminhando em sua direção e **pensou** que, **outra vez**, conseguiu ludibriar a polícia” (p. 13, grifos nossos). O verbo “pensar” atribuído ao personagem afasta a possibilidade de um simples registro de fatos já repassados. Embora possa ser atribuído a declarações posteriores do personagem em entrevistas, por exemplo, a afirmação funciona como uma espécie de contraposição não-dita. “Pensou”, mas não seria essa a realidade presente. A liberdade narrativa inscrita ao que Dosse chamou de “escrita do detalhe, do minúsculo” (2015, p. 69).

O elemento seguinte “outra vez”, da primeira frase do capítulo não tem qualquer informação precedente de outras oportunidades de que Marighella fugiria. Essa estratégia narrativa funciona para gerar expectativas no leitor de que não seria a primeira oportunidade de fuga e que está diante de uma história policial em que o procurado pela justiça é o protagonista. O ponto de vista é o da resistência do homem que se acostumou a ser perseguido.

O primeiro trecho do capítulo encerra-se com as frases: “Ele recebeu o embrulho e sentou-se numa poltrona central, mais ao fundo. Mesmo na escuridão, viu que crianças tomavam a matinê”. A sentença seguinte utiliza a busca de outro ponto de vista, a de um agente policial, como é próprio do desenvolvimento da narrativa do romance. “Limpar, o gari não limpava. Lixo não era o seu negócio. João Barreto de Macedo vendia remédios, mas tonificava a saúde do bolso com outro ofício, o de caçador de subversivos” (p. 14). Esse jogo de ida e volta na interpretação, de que o gari não era efetivamente um profissional de limpeza é um exemplo relacionado à

elasticidade da narrativa, em relação ao manuseio da sutura. A relação de desafiar o disfarce do personagem traz o sentido de caracterizar o agente com uma ação sorrateira, o que já confere juízo às ações dos atores em questão.

Sobre as mudanças de perspectivas na análise de narrativas, inclusive, Reuter (2007) assume que, ao mostrar diferentes olhares, conduzem a uma maneira mais neutra ao gosto do observador, de uma forma mais distante. O autor da biografia enumera no trecho analisado, ao todo, nas notas do livro (disponíveis entre as páginas 625 a 927) um total de sessenta e seis fontes para as principais informações apuradas para o capítulo “Tiros no cinema”. Entendemos como “**memória da sutura**”, os elementos que estão conectados, com a prevalência das lembranças do próprio Marighella. Em dez vezes, são citadas informações cuja principal fonte é o livro *Por que resisti à prisão*, autobiografia publicada no ano de 1965, ano seguinte ao episódio relatado. A polifonia é garantida em entrevistas reveladas no texto: da companheira de vida, a esposa Clara Charf e do filho, Carlos Marighella. Eles confirmam informações e trazem o apelo da veracidade ao “romance”.

Podemos interpretar que os documentos unem as pontas e fecham os fios (e dá **tensão dos nós** a elas para se tornarem firmes na narrativa). Em trinta e duas vezes, informações trazidas no capítulo são de jornais publicados à época. Sete desses dados referem-se a arquivos do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e do Supremo Tribunal Militar (STM). Informações relacionadas ao livro *Confissões* (publicada em 1979 e, em outra edição mais recente, de 2013), autobiografia escrita pelo líder revolucionário Gregório Bezerra também são utilizadas como forma de confirmação dos tempos em que se dão os acontecimentos, em suma, o contexto na obra.

Na biografia escrita por Emiliano José, o episódio é trazido com informações que transferem outro tipo de dramaticidade às cenas. Abertamente relacionado à **memória** do protagonista, há um recuo no tempo para o estado de desânimo do personagem antes do episódio do cinema. Segundo a obra, Marighella lamentava que o PCB não havia se preparado para os efeitos do golpe militar de 1964. Emiliano José cita um poema feito pelo guerrilheiro naquele momento, “O país de uma nota só”: “Não pretendo nada/, nem flores, louvores/triunfos./ Nada de nada./Somente um protesto (...)/”. O livro considera que Marighella se preparou e foi refugiar-se no apartamento do Catete. Somente após esse contexto, que garante, por um lado, também a **tensão**

dos nós (com informações sobre a ascensão ao poder pelos militares), e, por outro, a **elasticidade** do tecido narrativo em vista de que o uso do poema mergulha o trabalho em um outro tipo de codificação.

Somente depois dessa assimilação, o episódio afunila-se ao momento em que os agentes do DOPS fazem uma investida frustrada no apartamento no bairro do Catete. O trecho sobre esse momento, no manuseio da memória, é retirado do livro *Por que resisti à prisão*. “Imagino – e deploro até – a falta de sorte da polícia, a decepção por não ter surtido efeito a trabalhosa diligência” (p. 202). A ironia do guerrilheiro é uma marca de seus textos autobiográficos ou poéticos. Outra informação sobre a perseguição que seria a tônica do episódio é a lembrança de que o encontro seria realizado em frente à Galeria Esky, onde havia o cinema. O trabalho também resgata o espírito de *thriller* de que havia “um policial à direita, outro à esquerda e mais um à sua frente”. Também nessa biografia há o apelo ao verbo “pensar”, no que se refere às impressões de que o crime seria cometido friamente. O narrador toma para si as memórias do guerrilheiro, em um resgate dialógico.

Ao mesmo tempo em que resgata passo a passo o que acontece no cinema, retomando o antes e o durante do tiro e prisão, há uma elevação da “**tensão dos nós**”, quando enumera os documentos relativos ao episódio. Ainda sob estratégia de enredar a memória com aspectos romanceados, há questionamentos do próprio personagem que são incorporados à narração do autor, tais como “E por que morrer assim, como o boi que vai para matadouro?”.

Há uma atribuição de velocidade subjetiva de que o escritor traz para a elasticidade narrativa: “com a rapidez de um raio, levantou-se gritando” (p. 203). Outro elemento dramático é atribuição de que o público chorava e que aquela era uma cena emocionante e que misturava “ódio e sangue”. Tamanho é o torpor em relação ao que se passava ali, de um homem alvejado por um tiro em meio a uma sessão infantil de cinema, que o autor entende que “a vida superava a arte” (p. 204).

Enquanto essas biografias colorem de tintas especiais o drama humano de Marighella, na obra de Silva Junior (2004), existe uma ênfase narrativa para a importância política da ocasião, qualificada pelo autor como uma ação de resistência. A pesquisa também se apoia na memória de *Por que resisti à prisão*, de autoria do próprio guerrilheiro, o que garante o detalhismo e o lugar de fala. “A zeladora tinha um encontro com Marighella na Tijuca, onde entregaria a ele peças de roupa. A

narrativa a partir daí é do próprio Marighella: “ao perceber à certa distância um indivíduo em atitude suspeita (...)” (p. 126). Silva Junior faz no trecho uso de figuras de linguagem com o cenário do cinema e provocou um deslocamento dos sentidos de palavras “plateia” e “expectador”. Não eram mais aplicadas àqueles que assistiam ao filme, mas aos que presenciavam a luta que o guerrilheiro empreendia contra os policiais. “A plateia estava assustada com o que via. Marighella baleado não se entregava aos policiais, resistiu com golpes de capoeira” (p.127). Recursos como esses podem ser identificados como ação de **elasticidade** no manuseio da sutura, uma vez que emprestam ao texto a subjetividade de uma cena imaginada, a partir das descrições por outros olhos.

Nos filmes

Em relação aos documentários, como percebemos em outros episódios, elementos narrativos audiovisuais alteram as percepções sobre os textos e as impressões que podem causar. Há, no entanto, também combinações suturais que viabilizam o narrar. No filme *Marighella*, da diretora e sobrinha Isa Grispum Ferraz, o trecho que contempla o episódio tem um minuto e meio, tomado principalmente pelo manuseio da **memória** da esposa do guerrilheiro, Clara Charf. Há cortes na sonora de forma a deixar a narrativa mais compreensível, mas foram gravados com os maneirismos e repetições de palavras, o que mantém a naturalidade da lembrança. Quando trata sobre a combinação do encontro entre Marighella e a zeladora Valdelice para entregar as roupas, a personagem que rememora adverte o seguinte: “eu não sei detalhes”. Diferentemente da ideia de que a imprecisão pode representar falha, aqui o destaque na dificuldade do registro pode garantir representatividade à combinação sutural e o respeito ao personagem que buscou apagar as próprias pegadas.

A respeito da ênfase na naturalidade, tão característica da linguagem audiovisual, vale lembrar o que enunciou Reuter (2007) sobre a necessidade de garantir a similitude. As honrosas falhas da memória ou a limitação da objetividade dos dados humanizam a narrativa. Foram mantidas ainda expressões como “quer dizer” para endossar lembrança ou deixar mais clara a informação sobre o encontro. A mudança dos cortes de câmeras que manteve o enquadramento em *close up* privilegia a cena e a **tensão dos nós** na combinação sutural porque, da percepção de ser perseguido até a abordagem policial, decorre um tempo em que os detalhes não

foram considerados relevantes diante do impacto do que está por ser revelado. As imagens dos tanques de guerra embasam o momento de forma mais objetiva e visualmente aferível.

Do *close*, a direção opta por seguir para um “plano detalhe”, em um momento de mais dramaticidade do episódio. As mudanças de câmera diferenciam, por exemplo, os momentos em que a viúva recorda de episódio em que ela participou (da fuga do apartamento no dia seguinte ao golpe militar), que exige dela um tipo de memória, para os momentos em que foram transmitidos a ela posteriormente. Ao recordar da fuga, tem o olhar lateral. Ao tratar sobre Marighella, direciona-se para a interlocutora, que é a diretora e não aparece no quadro.

Figura 11 - Diferença de enquadramentos na mesma sequência de Clara Charf



A opção revela-se ainda mais intimista para o propósito da sequência de cenas. A sonora da entrevistada tem um ponto de corte específico que é o do momento do tiro. Nesse instante, da imagem de Clara, o filme utiliza uma combinação sutural com características de **elasticidade** no manuseio com o áudio de um tiro e corte rápido para uma série de imagens de arquivo em preto e branco (com opção por estética de desfoque que é utilizada durante toda a narrativa). São fotografias da porta do cinema, do atendimento médico inicial e posterior ao personagem baleado e preso, além das visitas que o guerrilheiro faz aos jornais para denunciar a violência (isso só ocorre dois meses depois, mas estão reunidas na mesma sequência).

Outro momento de elasticidade que deve ser notado é a utilização de trilha de suspense. Uma sonora seguinte de Clara Charf enaltece o valor da imagem feita por um fotógrafo. “Coincidiu que, naquela sessão de cinema, havia um jornalista do *Correio da Manhã* no cinema com a máquina fotográfica. Depois ele ia para o jornal. Essa foto foi importantíssima ‘porque mostrou quando eles deram o tiro e depois ele

levanta e começa a gritar: ‘abaixo a ditadura’”. A abordagem histórica na sequência da fala da viúva pode ser identificada como o manuseio da **tensão dos nós**.

No outro filme, ***Retrato falado de um guerrilheiro***, de Tendler, o episódio em questão é narrado pelo ator Othon Bastos, no mecanismo de *voz over*, que é coberta com imagens do episódio feitas pelo repórter do *Correio da Manhã*. As fotografias são intercaladas com informações sobre o fato. As informações surgem no contexto do discurso do presidente deposto João Goulart, seguido por imagens do golpe militar, e, depois, sobre agressão ao líder camponês Gregório Bezerra.

Essa estrutura narrativa privilegia a **tensão dos nós** da história. Depois, o filme destaca, em sequência, a perseguição e a violência no cinema Esky-Tijuca por intermédio da narração gravada (uso do manuseio da **memória** do próprio Marighella). O filme, nesse momento, destaca a utilização do livro *Por que resisti à prisão*, feito logo depois do tiro que sofreu.

Novamente, a autobiografia, tomada pelo autor como verossímil, é usada como base para a reconstituição. Além das informações que constam no texto autobiográfico, o trecho conta também com elementos de **memória** do frade dominicano Oswaldo Rezende, amigo do guerrilheiro, que garantem a polifonia. Essa pode ser considerada uma **combinação sutural** que privilegia o manuseio dos elementos de quem estava presente aos contextos da época.

A apresentação de informações sobre prisões pode ser considerada uma ação de retomada em relação ao período de exceção para fazer tensionar **os nós**. Uma espécie de confirmação ocorre pela justaposição entre os depoimentos. As fotografias no filme fortalecem a tensão entre os pontos nos trechos referentes a esse episódio. Antes das imagens referentes ao tiro, é aberto um capítulo com uma simulação de pichação com a frase “Todo espectador é um covarde ou um traidor”. Trata-se de uma sentença que não tem relação com a temática que seguirá, mas que busca reflexão sobre as ações de resistência, e que poderíamos identificar como o manuseio da **elasticidade** na sutura.

Figura 12 - Imagem de capítulo no filme de Tandler



A seguir, apresentamos um resumo das avaliações dos materiais relacionado ao manuseio das combinações, levando-se em conta a prevalência do trabalho autobiográfico como ação de memória, e recomposto de entrevistas e informações sobre o golpe militar no Brasil.

Tabela 1 - Resumo do manuseio das suturas em “Tiro no cinema”

Trabalho	Memória	Elasticidade	Tensão dos nós
Biografia escrita por Mário Magalhães	10 informações relacionadas à autobiografia de Marighella, entrevistas da viúva e do filho do protagonista	Busca de diferentes pontos de vista de personagens sobre o mesmo fato como elemento relacionado ao romance e ao jornalismo	56 informações atribuídas a documentos que fornecem novos pontos de vista, e olhares dos policiais e autoridades
Biografia escrita por Emiliano José	Informações estão relacionadas à autobiografia de Marighella	Utiliza a velocidade dos acontecimentos e poema como caminho literário	Retoma detalhes do antes (estado de ânimo), durante e depois para fechar os pontos e esclarecer o fato
Biografia escrita por Edson T. S. Junior	Indica que a narrativa “está com Marighella”	Uso da metáfora da plateia com novo sentido	Detalhismo do passo a passo do episódio
Documentário de Isa Ferraz	Utiliza entrevista de Clara Charf que recorda momentos que viveu ou que foram contados a ela	Uso de trilha e de recorte cênico, com enquadramento em <i>close up</i> e detalhe	Corte da entrevista agiliza a narrativa entre o espaço externo e interno do cinema
Documentário de Silvio Tandler	A memória principal utilizada é a autobiografia <i>Por que resisti à prisão</i>	Uso de arte e trilha sonora antecede a sequência de imagens de resistência	As suturas aqui realizadas utilizam-se de uso de documento com depoimento

2.2.1.2 - Corte 2 – Classificações de sutura, em relação à continuidade

Nos livros

Uma possibilidade de realizar a classificação das suturas sobre a continuidade e desenvolvimento da trama é examinar como são fechados os pontos. Nesse caso aqui, informações utilizadas da autobiografia *Por que resisti à prisão* (1965) foram migradas, por exemplo, para a biografia escrita pelo autor Mário Magalhães. Essa relação entre a autobiografia e a biografia (tipos de obras que são distinguidas neste trabalho e esmiuçadas nas obras de autores como Dosse e Lejeune) interessa-nos, portanto, para o fato que há dez citações para o episódio onde ocorre a transição de um texto em primeira pessoa para outro que buscaria algum tipo de distanciamento do eu-personagem, e que prioriza o eu-narrador.

Ao observar cada uma das alegações de autobiografia, pode se verificar como foram representados esses enlaces nesse “romance” que tem a promessa da verdade. Esse recurso analítico é facilitado, no caso do livro de Magalhães, tendo em vista que o biógrafo explicita a origem das informações.

A primeira informação selecionada no trabalho de Mário Magalhães é sobre o encontro de Marighella com Valdelice de Almeida Santana, a zeladora que entregaria a roupa lavada para o guerrilheiro que tentava fugir dos agentes da ditadura naquele momento. O autor da biografia informa-nos que utiliza diálogos, impressões e pensamentos retirados do texto escrito pelo guerrilheiro.

Um exemplo está no trecho abaixo da autobiografia - “Ao perceber a certa distância um indivíduo em atitude suspeita, como que vigiando os passos da zeladora, *resolvi regressar ao cinema*” (2012, p. 10).

Os fatos relacionados no trecho acima estão assim dispostos na biografia: “A temperatura aumentou quando Marighella notou um homem que vigiava Valdelice a uma distância que não chamava a atenção, mas sem perdê-la de vista. *Com a mesma rapidez com que superou as escadarias no Catete, comprou dois ingressos na bilheteria do Esky-Tijuca*, o cinema em frente ao qual marcara com a zeladora. Fez-lhe um sinal, e entraram sem dar ao intruso a chance de se chegar” (p. 8).

Percebe-se aqui, dentro de nossa classificação, um exemplo de *sutura contínua* nesse caso (já que há, em prol do desenvolvimento da narrativa, um número maior de informações do que foi disponibilizado no “conteúdo original”, e isso marca um desenvolvimento que supera as fontes, vai além do assunto que é tratado). Em momentos como esse, enquanto a autobiografia busca denunciar a ação dos policiais

na personificação dos vilões da história, o jornalista Mário Magalhães utiliza-se de tom mais moderado e faz enlaces entre o passado presentificado e as informações que ainda não foram exploradas na obra, trazendo uma dimensão de ação, movimento intermitente, e menos espaço para opiniões literais. Trata-se na prática de um pedido de socorro de afastamento e ao mesmo tempo um caminho romanceado da narrativa. Há busca de elos com outros momentos da descoberta, que marcam a narrativa de Mário Magalhães.

Em seguida, há um exemplo de sutura interrompida, tipologia em que, conforme definida na metodologia, os pontos foram fechados um a um, mas com menor desenvolvimento e, por consequência, com aparecimento de omissões na estrutura da biografia tomando por base que a origem da informação são as memórias de Marighella.

O trecho é o seguinte: “No Instituto Médico Legal, sou *atendido pelo Dr. Walterlino e pelo Dr. Rubem. O Dr. Walterlino* acha que o caso trará complicações no futuro para a polícia. Sou submetido a minucioso exame de corpo de delito (...) - *Esse tiro foi para matar - afirma, apontando-me o tórax*” (p.47).

Nas informações constantes na biografia, o médico não é mencionado. “A caminho do Dops, parou no Instituto Médico-Legal, na rua dos Inválidos. *Um médico o examinou e confidenciou que o tiro fora para matar* (p. 15).

A partir das observações dessa migração de conteúdo entre a autobiografia escrita pelo próprio líder revolucionário e a biografia do jornalista Mário Magalhães, foi possível identificar mecanismos de aproveitamento das informações que funcionam para trazer narratividade e veracidade ao conteúdo, mas também a garantia da poética. Das dez seleções de informações, duas funcionam como sutura interrompida e oito como contínuas. Isso é possível sublinhar em função das informações que o próprio autor assinala nas notas da obra.

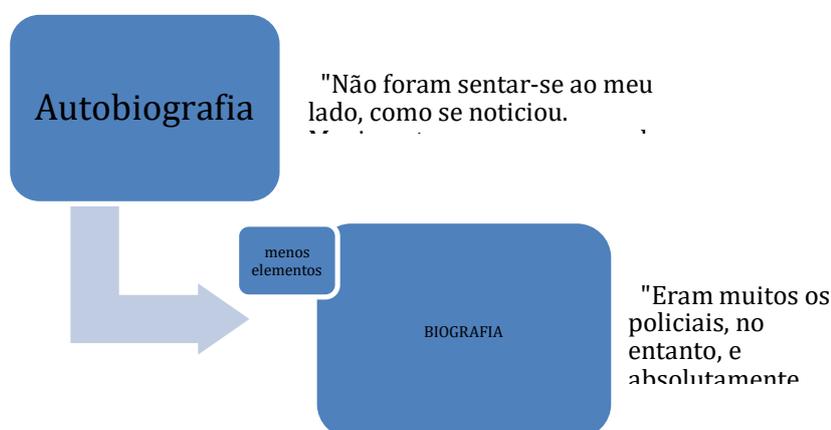
O estudo da utilização de elementos autobiográficos em uma biografia ajuda a identificar enlaces na narrativa sob o conforto da memória de um protagonista injustiçado. Sabendo que o elemento autobiográfico pode ser mais ponto de partida do que estágio de chegada nas análises sobre obras biográficas, fica claro que a inclusão ou omissão de trechos autobiográficos traz pistas e rastros sobre intencionalidades literárias e das suturas propostas entre o que foi enunciado em primeira pessoa e como o autor aproveita esse material como um observador

disfarçado e discreto. Nos livros de Emiliano José e de Edson Teixeira da Silva Junior, o desenvolvimento das narrativas também conta abertamente com a autobiografia escrita por Marighella para desenvolver a narrativa.

Em *Marighella: o inimigo número 1 da ditadura militar*, por exemplo, para inserir o uso do livro do revolucionário, é usada a expressão: “o próprio Marighella contaria...” (p. 202) ou em *Carlos, a face oculta de Marighella*, “a narrativa a partir daí é do próprio Marighella” (p. 123). Esse recurso pode ser classificado como sutura interrompida porque o ponto fechou-se, mas ficou restrito à narração de outra fonte, não sendo desenvolvido com outros elementos posteriores. Outro exemplo identificável que podemos registrar entre o trabalho de Emiliano José e a autobiografia escrita por Marighella relaciona-se à abordagem de um policial:

Trecho da autobiografia – “Na fileira em frente, como num sortilégio ou numa aparição de ilusionismo, um **policial nervoso**, espécie de “relações públicas” do DOPS, fazia as apresentações, exibindo uma **carteirinha**: — Aqui é o DOPS — falou com **a voz embargada de medo**” (p. 18). O trecho do livro correspondente é o seguinte: “Um terceiro, à sua frente, deixando trair muito nervosismo, apresentou-se, **identidade** nas mãos: - Aqui é o DOPS – a **voz visivelmente embargada** de medo” (JOSÉ, p. 203). Seguem ainda pelas obras reconstituições semelhantes à narração constante da autobiografia, o que poderia, em relação ao desenvolvimento, denotar uma combinação sutural **interrompida**.

Quadro 4 - Exemplo de sutura interrompida



A fidelidade aos escritos de Marighella esboça uma tentativa de garantir a versão do guerrilheiro, mas os trechos se encerram um a um no que já foi relatado, incluindo omissões ao que pôde ser constatado na autobiografia.

Após a ocorrência do tiro, a dramaticidade da ocasião propicia que a história ganhe novo desenvolvimento. O autor atribui um estado de ânimo para o guerrilheiro, em vista do momento que é ferido pelo tiro. Trata-se de um segundo momento de narratividade dentro do mesmo tema/capítulo. “Marighella, fera ferida, via tudo: os gritos de horror, a fumaça do tiro, o cheiro de pólvora queimada. E sentiu sangue” (JOSÉ, 2005, p. 204). A sequência da agressão e das reações do guerrilheiro à investida policial aumenta o detalhismo, sem entregar de uma vez o desfecho do suspense. A essa altura, o autor recupera o lugar de ação e do estado psicológico do personagem, como dá a entender o uso da expressão “fera-ferida”

Da posição de quase-participante do episódio, somos apresentados naquele momento a uma face de expectador/ouvinte que incrementa novas possibilidades de reunião das informações sobre os acontecimentos, incluindo a reorganização de um contato que Marighella teve com um médico que o atendeu nos ferimentos. A autobiografia usa discurso indireto para tratar sobre o ânimo de comício até no pronto-socorro, enquanto que no livro de Emiliano José, são encontrados outros elementos, incluindo ambientações e diálogos que se emendam em uma nova organização biográfica, típica das **suturas contínuas**, com acréscimos às informações autobiográficas.

De forma semelhante, o trabalho de Silva Junior, utiliza **suturas interrompidas** majoritariamente, quando se restringe ao relato de Marighella. No entanto, é necessário enumerar uma **sutura contínua** realizada pelo autor ao reunir ao depoimento do guerrilheiro, as impressões próprias da narrativa e uma entrevista que ele realizou com a esposa do guerrilheiro, Clara Charf, como no trecho:

“A resistência à ditadura no episódio ocorrido no cinema Esky-Tijuca, talvez seja o fato mais latente dessa impetuosidade, sem retirar o peso do momento político ali presente. A presença em Cuba, junto a OLAS, em meados de 1947, quando consuma seu rompimento com o Partido Comunista; e 1968 ainda alguns exemplos narrados de sua atuação dentro da ALN, onde se revela algo mais do que uma liderança institucionalizada. Por fim, a impetuosidade, em alguns momentos de sua trajetória na ALN, ilustra o quanto Marighella demonstra-se temerário. Não se quer, ao enumerar esses exemplos da impetuosidade, sugerir um juízo de valor sobre a trajetória política do

personagem, em seus vários momentos. Como afirma Clara Charf: “os mortos não fazem autocrítica” (SILVA JUNIOR, 2009, p. 126).

Aliás, as entrevistas que ele realiza com outros personagens testemunhos da história, como a própria Clara Charf (em duas ocasiões), Tereza Marighella (irmã), os amigos e militantes Ana Montenegro, Marcos Paraguassu, Manuel Cyrillo e Carlos Fayal, além de Carlos Augusto Marighella (o filho) são transcritas na íntegra na pesquisa, o que gera papel de veracidade, e estão dispostas entre as páginas 157 e 392, particularmente dividindo o espaço e a atenção com o conteúdo restante da biografia.

Nos filmes

No documentário dirigido por Isa Ferraz, é preciso compreender as suturas relacionadas ao processo de montagem das cenas que priorizaram, em relação a esse episódio, o depoimento de Clara Charf e as imagens produzidas pelo jornal *Correio da Manhã* são acionados para uma combinação que se enriquece com a mistura entre imagens e áudios de diferentes significados. Como a principal utilização de edição reúne as lembranças de viúva de Marighella, as suturas realizadas são entre as informações que ela narra.

As suturas feitas uma a uma, que são as **interrompidas**, podem ser categorizadas em relação à sequência de imagens da personagem em quadro único, com omissão de novas informações audiovisuais. De outra forma, a sutura contínua acrescenta novidades à trama. A variação entre enquadramentos, que equivale ao corte, funciona como a costura nesse caso. A sonora da personagem, nesse episódio, é emendada ao vídeo de tanques de guerra pelas ruas que marcaram historicamente uma das identificações imagéticas da tomada de poder pelos militares. Há, nesse caso, uma **sutura contínua** porque será o caminho definido no roteiro para desenvolver a trama.

Após as imagens dos tanques, as lembranças daquele período ganham imagens enumeradas pela viúva de Marighella na entrevista. A idosa de cabelos brancos, blusa rosa, brincos prateados e rugas pelos rostos e mãos torna a experiência crível. As marcas do tempo estão também no seu linguajar de um olhar voltado ao vazio. “Quando veio o golpe, parece que ele estava prevendo. Ele chegou em casa de noite (...) e disse ‘é melhor a gente ir embora. A gente pegou uma maleta e enfiamos umas roupas, pouca coisa. Não podia levar os livros. Teve que sair daquele jeito”, conforme rememorou.

Outro trecho na sequência pode exemplificar como a memória explorada executa papel determinante no tipo de sutura. “Não sei por que resolvemos sair de madrugada. Não sei por que descemos pela escada. Acontece que a gente desceu pela escada e a polícia entrou pelo elevador”. Na sequência, o documentário apresenta novas imagens do dia 1º de abril em policiamento no centro do Rio de Janeiro, e também de manifestações contra o que estava acontecendo. Essa sequência pode ser assinalada como uma **sutura contínua** porque vai levar ao acontecimento no cinema. Essa sequência, aliás, é marcada pela imprecisão, conforme já havíamos registrado em relação ao seu manuseio. É graças à fuga do casal, conforme se alude, que a continuidade da história do golpe militar tem esse capítulo importante para a narrativa 39 dias depois.

A busca de Marighella pelas roupas com a zeladora é uma sequência da narrativa que acompanha a lógica temporal. A respeito dessas relações de espaço e tempo no documentário, Nichols (2007) afirma que é possível supor que aquilo que os elementos de continuidade conseguem na ficção é obtido no documentário por intermédio da história. “As situações estão relacionadas no tempo e no espaço em virtude não da montagem, mas de suas ligações reais, históricas. A montagem no documentário com frequência procura demonstrar essas ligações” (NICHOLS, 2007, p. 56). No filme *Retrato falado de um guerrilheiro*, o episódio é marcado por uma outra **sutura contínua** com a utilização de acréscimo de informações (com imagens e áudio em off) com a simbologia do golpe seguida da trajetória de Gregório Bezerra, líder camponês que deixou suas *Memórias* (2013) escritas e que inspiraram obras sobre a época.

Figura 13 - Sequência de imagens antes do episódio do tiro no cinema



Na sequência, há a costura para viabilizar a narração sobre o episódio no cinema, com a “voz de Deus” do ator Othon Bastos, como o mesmo Nichols também define:

Um substituto típico é o narrador com voz de Deus, que ouvimos em voz-over, mas a quem não vemos. Essa voz anônima surgiu na década de 1930, como uma forma conveniente de descrever uma situação ou problema, apresentar um argumento, propor uma solução, às vezes, evocar um tom ou estado de ânimo poético” (IDEM, p. 40).

A voz de Deus, que é um elemento característico da montagem, e por isso está incluso na combinação sutural para se contar a história de alguém, está presente nos dois documentários biográficos observados nesta pesquisa.

Tabela 2 - Resumo do tipo de suturas em “Tiro no cinema”

Trabalho	Sutura contínua	Sutura interrompida
Biografia escrita por Mário Magalhães	Em oito oportunidades, houve acréscimos ao que foi relatado pela autobiografia	Em dois trechos, há omissões ou apagamentos dos registros originais
Biografia escrita por Emiliano José	Após a cena do tiro, o autor utiliza suturas contínuas com acréscimo de informações	Antes do tiro, o autor restringe-se especialmente a transcrever o que consta na autobiografia
Biografia escrita por Edson T. S. Junior	O trabalho adota elementos metafóricos, conhecimento histórico e parte de entrevista	Em relação ao episódio do tiro, o autor utiliza especialmente a narrativa da autobiografia
Documentário de Isa Ferraz	Quando costura imagens de arquivo com a lembrança de Clara Charf	Não identificado
Documentário de Silvio Tendler	Quando amarra a trajetória de Gregório Bezerra à agressão contra Marighella	Não identificado

2.2.1.3 - Corte 3 – As aparências da sutura es

Nos livros

Dentro do que ficou definido como método de observação, os olhares aqui se voltam para a obra especificamente e a análise também é feita por amostragem em busca de exemplificações do que seriam essas emendas por *aposição*, *inversão*, *eversão* e *sobreposição*.

O caso da aparência da sutura em *aposição*, em **Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo**, tem relação com o entrecruzamento de informações

relacionadas com o protagonista fundindo tempos e espaços diferentes, como pode ser ilustrado no seguinte trecho: “Na mesma hora, no subúrbio do Méier, Marighella reencontrava a vida clandestina. Não era novidade para ele. *Nas três décadas anteriores*, passara mais tempo fugindo da polícia do que mostrando a cara” (grifo nosso) (p.15).

Esse alinhar busca cruzamento com diferentes épocas, o que é uma constante no capítulo e na obra, por inteiro. Nessa discussão sobre o capítulo especificamente, a fuga de Marighella, que é o assunto principal, está entrelaçada por outros elementos que trazem a sensação de ir e vir da narrativa. A sequência que vem a seguir é outra ilustração dessa sutura.

Na continuação do assunto do episódio do cinema, em que o protagonista esperava ansioso as roupas trazidas pela zeladora, há uma *costura* para tratar da época em que ele era parlamentar, um assunto que só vai retornar à narrativa capítulos à frente. “De meias, não fazia questão. Abominava-as desde a juventude, na Bahia. Era deputado, no Rio de Janeiro ainda capital da República, e as canelas sem meias pareciam aos amigos mais uma das privações decorrentes dos modos franciscanos de quem possuía apenas três ternos, todos doados” (p.16). Três páginas depois, com mais recuos no espaço-tempo, há outra volta à cena que abre o capítulo. “A despeito do perigo, Marighella deu um jeito de combinar com a zeladora para o sábado. Não pegaria somente roupas. Ansiava pelas cartas, como previu na mosca o atinado João Macedo” (p.19).

No caso da *eversão* como aparência da sutura, ocorre quando as bordas vão para fora, para fatos além do cotidiano do biografado. Neste capítulo, há menções ao golpe ocorrido no dia anterior ao fato do atentado, por exemplo. Veja no trecho a seguir como o autor faz conexões externas para chegar a Marighella. A sentença, para localizar o biografado no tempo, tem a configuração abaixo:

O presidente João Goulart ainda hesitava no Palácio do Planalto sobre o que fazer diante do golpe militar deflagrado na véspera enquanto, no Rio, o Departamento de Ordem Política e Social (Dops) escalava uma turma tarimbada para farejar o velho freguês da sua carceragem. Antes de despachar seu pessoal à rua, o ex-arremessador de peso Cecil Borer, chefe do Dops, alertou: “Cuidado, que o Marighella é valente” (p.17).

O curioso da citação é, como vimos nas alegações de Candido (1998), que

existe uma tendência de levar o personagem a uma instância de protagonismo não só da própria história, mas de todas as circunstâncias que a rodeiam. É o que ocorre nesse caso. Com essa estratégia de sutura, o autor busca fatos passados sem esquecer de que o biografado está em cena. A tentativa de mantê-lo permanentemente no centro da ação é uma estratégia que também reúne aspectos de espaço, como no seguinte trecho: “Cecil Borer formou na equipe que em 1936 farejou o Rio até agarrar os comunistas Luiz Carlos Prestes e Olga Benario nos arredores do Méier, onde agora Marighella se escondia” (p. 18).

Outra aparência de sutura é a de **inversão**, que seria relacionada à forma como as narrativas e enredos secundários conseguem incluir o biografado. *Inversão* porque não é o fato relacionado ao biografado que busca os antagonistas ou figurantes, mas o contrário. Relacionar conflitos secundários ao principal é uma estratégia que mantém os outros seres em narrativa agindo naquele mundo. “*Velho camarada de Marighella*, compositor e ator demitido da Rádio Nacional, Mário Lago foi levado, para o Dops” (p.19), por exemplo. A inclusão da informação sobre o cenário cultural de tensão com a ilustração da detenção do artista apresenta ao leitor que as perseguições iam além dos políticos na história e ajuda a compor o enredo que misturava medo-destemor proposto pela obra.

Ainda nesse sentido, de sublinhar o período artístico. antes da trama voltar ao cenário do atentado, o texto indica: “Um cantor amigo (de Marighella), Jorge Goulart, interpretou o grande sucesso do último Carnaval sob a democracia: a marchinha ‘Cabeleira do Zezé’, de João Roberto Kelly e Roberto Faissal” (p.19). O capítulo confere uma pausa, inclusive no aspecto gráfico com espaço maior entre os parágrafos para preparar o que estaria por vir, o que significa uma combinação sutural entre contexto de outros personagens e o fato. A aparência de **inversão** (do uso de personagens secundários) torna-se saudável no colorido de um material que não pode se apresentar apenas em preto e branco da cena e de toda a composição. É com esse artifício que o autor resgata a trama inicial de que, dentro de poucos parágrafos, estaria marcado por um atentado. “Na tarde do sábado, a cabeça de Marighella não estava sintonizada em música. Ele pressentiu a encrenca quando Valdelice caminhava pela rua Conde de Bonfim trazendo o pacote e a campana” (p. 19). Tanto a música quanto a encrenca faziam parte da vida dele, o que se relaciona com a construção do personagem.

Nessa esteira de buscar elementos que indiquem representações na aparência das suturas, a última tipologia é a da *sobreposição* (de bordas). Conceituamos que seria uma forma de a autoria marcar uma agilidade na narrativa, mas que demandaria lacunas inexploradas já que a narrativa se mostra sobreposta, em prol da agilidade. No capítulo em observação, no momento em que o suspense chega ao final, a narrativa ganha nova velocidade, deixando detalhes e descrições para trás. “O tiro foi um, mas o sangue escorre por três perfurações. A bala entrou no tórax, saiu pela axila e se alojou no braço esquerdo. Marighella continua a lutar”. Não está informado o que ocorre com as crianças que assistem ao filme. A menção surge apenas três parágrafos abaixo com poucos detalhes porque essa descrição deixou de ganhar atenção na história. “Com a alteração, o público se vira, ouve o tiro e enxerga o clarão que ele acende. Em pânico, as crianças choram. Elisabeth, Celso e Kátia se abaixam e engatinham”. Esses figurantes não aparecem mais na narrativa nem esclarecem qualquer outro conteúdo relacionado ao atentado. Funciona como uma borda transposta por uma cena mais importante que é a direção das ações do protagonista, preso e atendido por profissionais de saúde após ser alvejado.

Em **Carlos, a face oculta de Marighella**, pode ser observada a priorização com a história do personagem principal no relato do episódio, com apelo principal à narrativa contada por ele. Nesse sentido, na tipologia trazida por aqui, a aparência seria de **aposição**, com as bordas na mesma altura. Por outro lado, na sequência das informações sobre o tiro no cinema, o autor reúne a informação sobre as discordâncias em relação ao PCB em trecho imediatamente posterior sem novas explorações sobre a prisão. Isso ocorre para o aproveitamento principalmente das marcas temporais. Há uma **sobreposição** nessa sutura em função do ritmo mais rápido de como a narração é disposta.

Em **Marighella, o inimigo número 1 da ditadura militar**, a biografia também opta, em primeiro plano, por uma priorização na narração da autobiografia, e isso conduz a uma aparência de **aposição**. No entanto, é necessário observar o panorama em que acontecem as inclusões de informações do episódio. A crise interna no PCB que envolveu Marighella, inconformado com a falta de reação da legenda diante do golpe militar, colabora para explicar o momento/contexto em que as ocorrências são descritas. Nesse sentido, podemos encontrar a aparência de **eversão** da sutura, já que a biografia necessita de atenção aos antecedentes aos fatos, a “efetuação numa

existência”, como ensina Mainguenu quando aborda o contexto na obra literária, como condição de que pode ser realizada e da forma que será entendida. Surge ainda na borda desse episódio um registro de **sobreposição** das informações se levarmos em conta a agilidade e lacunas, como consequência, sobre a libertação do revolucionário dois meses após a prisão. Não há informações sobre esse período em si. “Marighella foi libertado graças a um habeas corpus impetrado pelo advogado Sobral Pinto” (p. 210). Solto, o guerrilheiro, conforme a obra de Emiliano José, teve conhecimento que havia outra prisão preventiva autorizada e que, portanto, partiria para a clandestinidade mais uma vez. A ligeireza, como estilo da narrativa, promove suturas que, pelo avançar da enumeração de acontecimentos, as costuras ficam com aparência de **sobreposição**, e próprias das urgências de um momento que passaria a ser mais efervescente, de perseguições e fugas.

Nos filmes

Em **Marighella**, de Isa Ferraz, podemos constatar a aparência de **aposição** na sutura com informações ligadas ao guerrilheiro. Pelas próprias características do conteúdo audiovisual, existem cenas que remetem ao período, e ao contexto social em que ocorreram as violações de direitos humanos (a ditadura militar). Essa configuração temporal conduz a uma aparência de **eversão**.

Os tanques nas ruas, os protestos, tropas enfileiradas levam à compreensão que se estima para esse tipo de narrativa. Não é de enaltecer a ação do Estado, mas colocar em choque com a narrativa da individualidade, do contraste entre o momento histórico-político e as agruras de um personagem que vive em fuga ou em planejamento para a próxima ação. Para contar a história no cinema, a diretora evidencia que a reconstituição depende de imagens que conseguir encontrar sobre um tio que fazia questão de apagar rastros.

Em **Retrato falado de um guerrilheiro**, o episódio utiliza trilha sonora e arte também para encadear inicialmente a eversão na combinação sutural, que inclui o contexto de 1964 como elemento cênico fundamental para as cenas de violência que, conforme se compreende com o documentário, não abateram apenas Marighella. Embora o produto tenha essa característica de recuperar a história de uma vida, e dá-se a ilusão que todos os fatos girariam em torno do biografado, verifica-se nos filmes e no contraste entre o que se vê e o que se ouve, o plano local e geral para as

narrativas. Esse episódio detectado sobre os tiros do cinema é exemplar para refletir sobre a necessidade de compreensão de “onde saiu o tiro” ou “quem atirou”.

Os documentários biográficos e também as biografias literárias são produtos que procuram entender os antecedentes do momento da perseguição e tiro ou quais foram as forças que atuaram para aquela violência, além do episódio em si.

2.2.1.4 - Corte transversal – Segunda leitura dos dados

Neste assunto em observação, que encaminha a ideia de um *thriller* de suspense, visto que na prática configura-se um prenúncio da tragédia, uma característica que fica marcante nas cinco obras observadas é a produção de empatia em relação ao personagem principal, mas está acompanhada, nos três episódios, de elemento fundamental para produtos biográficos: a busca dos contextos até que a narrativa chegue àquele momento. Cada uma das obras escolhe um caminho para chegar a esse objetivo, a profundidade dos fatos antecedentes e relacionados ao episódio dos tiros no cinema.

Nesse sentido, há uma dupla jornada na escolha desse momento como digno de seleção para composição do personagem: há, por um lado, uma desconstrução do conceito da imagem de um terrorista e que ofereceria risco à população, para uma busca da humanidade em alguém que está preocupado com as crianças que fazem parte do cenário. Nas cinco obras, entretanto, elas executam o papel de coro/plateia, e não são utilizadas para ação de testemunho. Outro aspecto da jornada, não menos relevante, é a identificação do protagonista com atributos da coragem, desprendimento, valentia, heroico-sobrevivente, guerreiro, que se encaminha para a morte.

Nesse aspecto, ainda, devemos levar em conta um outro atributo de divulgador das injustiças contra si e outros. Um novo contraste impõe-se entre a necessidade da discríção de um fugitivo da polícia e as ações de imprensa que realiza logo após a violência sofrida. Era um “*cabra valente*” (expressão atribuída ao policial Cecil Borer, que funciona como um dos antagonistas da trama, ao alertar outros policiais sobre o guerrilheiro). Reuter (2014) nos lembra que as narrativas são heterogêneas e que não existem palavras neutras.

São as suturas textuais que religam e reconectam o público à promessa de verdade, nesse suspense em que os autores precisam buscar mais os caminhos do que o desfecho. As biografias e os documentários guardam, ao analisar esse episódio descrito, a função de realizar idas e retornos no tempo e no espaço, ainda mais quando a história não se encerra com um tiro. A violência ao corpo é só uma parte da trajetória. De uma situação presentificada, são esses cortes e amarrações que fazem com que a narrativa volte décadas ou vá à frente, (como ocorre com toda a narrativa, inclusive a literária), para um futuro em que não são conhecidos os detalhes que permeiam a vida de alguém. Wolfe (2004), ao comparar as grandes reportagens ou as biografias ao romance, explica que o autor de não ficção não pode ter a mesma voz arrastada de locutor. Não pode haver monotonia. Por isso, esse idílio de tensão e empatia corresponde a um tipo de narração que tem comportamento de ficção, nesse sentido.

Os trechos dos capítulos/partes aos quais esse episódio está conectado utilizam um acontecimento extraordinário (e por isso sempre deve se manter incomum), - a saber, primeiramente de tiros no cinema em plena matinê com crianças na plateia, e também a construção do herói que é alvejado por um tiro e não morre. As cenas relatadas nas obras, indiciam por que são características negativas aos agentes policiais, de uma perseguição despropositada e com ações inconsequentes. Esses relatos são de testemunhos de diferentes pontos de vista. Resende (2002) afirma que as informações e opiniões de quem viveu as cenas trazem memórias que são, em si mesmas, a própria intenção de narrar. Os testemunhos 'multifurcam' (para se usar uma expressão do autor) o pensamento ainda que cheguem ao mesmo lugar.

As suturas são necessárias em função da própria característica de um texto que se pretende de não-ficção, ainda que guarde semelhanças com a estrutura do romance. Documentos e arte não duelam entre si, mas coexistem. A combinação move a narrativa, como nesse trecho de ***Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo***: “Bastaria ganhar a sala de projeção e sumir, com as roupas lavadas e passadas sob o braço, por um caminho desprotegido. Como nas telas, uma fuga cinematográfica” (MAGALHÃES, 2012, p. 14). O movimento artístico da narrativa literária relaciona-se com a ação do protagonista e a partir dos olhos dele, inclusive o do pensamento. “Às seis horas do sábado, quando o dia clareou com o sol inibido

além das nuvens, a mulher saiu. Circulou pelo bairro, comprou na feira livre e voltou para casa sem reparar na onipresença de um gari” (Idem, p. 20). Essa construção, por exemplo, ocorre a partir de informações presentes em documento do DOPS em que o policial João Macedo (em uma intenção de trazer uma espécie de cruzamento de informações) relata como acompanhou a zeladora até ela sair para entregar as roupas para o protagonista procurado.

Ao mesmo tempo, a necessidade de corte para diferentes pontos de vista sobre a mesma cena garante a polifonia do conteúdo, uma característica de textos relacionados a esse gênero. Para o livro de Mário Magalhães, por exemplo, foram 66 notas assumidas pelo autor de origens da informação. Ao mesmo tempo, é possível referendar caminhos coincidentes com o narrador jornalístico. Não obstante, não existe material declaratório. É tratado como atual, ainda que disposto em tempo longínquo. Mas nesse tipo de produto e amostragem, a menor parte tem formato clássico de reportagem. Neste capítulo em questão, foram apenas duas citações entre aspas para manter a precisão da fala dos entrevistados. Mas esses personagens/depoentes surgem na narrativa também disfarçados, com informações em discursos indiretos que se somam um a um, apenas como uma ação sutural que liga os pontos entre os espaços formados na narrativa. Uma mesma frase pode ter informações de três pessoas, por exemplo.

No entanto, é necessário destacar que as três biografias e também os documentários utilizam informações, em relação ao ritmo do atentado, de um lado a autobiografia *Por que resisti à prisão* (no uso fundamental da memória de quem sofreu o tiro) e, por outro lado, dos documentos policiais. É dessa conjunção principal que tenta se estabelecer os principais parâmetros de narrativa. Como descrito pelas fontes, o personagem sofre tiro, mas não morre. Mais: sai andando e protestando. Preocupa-se com o que se passa a sua volta. São atribuídos os adjetivos de valente, idealista, guerreiro. Essas designações agem na (re)construção da imagem pública de alguém que foi considerado perverso e inimigo do país. Para provar o aspecto de ‘herói’, a autoria utiliza-se de documentação reunida por instituições públicas. Assim as usam com recorrência as biografias escritas por Emiliano José e Silva Junior. “Era o ‘depositado’ 523, conforme o jargão policial. Só então a bala foi extraída, no hospital da penitenciária, pelo Dr. Acioly Maia” (JOSÉ, 2004, p. 205). “A resistência à ditadura

no cinema Esky-Tijuca talvez seja o ato mais latente dessa impetuosidade” (SILVA JUNIOR, 2009, p. 141).

Para comprovar distanciamento, necessária funcionalidade aqui, os textos dos livros não optam pelo uso da narração em primeira pessoa. No entanto, o narrador age como uma autoconsciência do protagonista, como um conselheiro e até mesmo pensando alto. “Carlinhos passava os fins de semana no Catete. Que ele não pisasse em casa, pois o perigo rondava” (MAGALHÃES, 2012, p. 16). O autor busca até os sonhos e pressentimentos do protagonista. “Não era essa geografia que embalava os sonhos — ou pesadelos — de Marighella. Horas depois da internação, ele se levantou com a maca nas costas e discursou com paixão” (p. 25).

Essa é uma estratégia semelhante à que levou o escritor Fernando Morais a abrir *Chatô: o rei do Brasil* (1993), com um delírio do empresário da comunicação enquanto estava em coma. O recurso literário comum mostra-se como aliado à consciência do biografado e do narrador, e ainda produz, assim, o efeito desejado e necessário para prender o leitor à narrativa proposta. O pensar do biografado, que atravessa toda a obra, indicia também proximidades de literatura e jornalismo, mas também se apresenta como uma das fórmulas desse conjunto sutural que promove a resistência narrativa. Um sistema de encaixes que se mostram ora escancarados ou mesmo subliminares, mas que darão mesmo relevo a uma rede montanhosa de revelações, que não se aparentam como manchetes

Nos filmes, o episódio do tiro no cinema é reconstituído pela memória de uma personagem-chave da narrativa, a companheira de vida do protagonista, a militante Clara Charf. Em *Marighella*, no entanto, trata-se de uma narrativa em que as suturas são exercidas pelo uso da primeira pessoa, a diretora, que se apresenta como sobrinha do guerrilheiro. Não obstante, adiciona-se a essa reflexão a ideia de que mesmo sendo uma narrativa de alguém próximo, Isa Ferraz opta por realizar suturas pelos caminhos de reenquadramentos cênicos, da busca do contexto da violência e até da ironia ao extraordinário. O caminho foi semelhante ao exercido por Sílvio Tandler, que demonstra preocupação em enunciar que não era apenas Marighella a sofrer violência naquele momento. Os documentários, também nesse episódio do pânico em local público, são pródigos nos registros simbólicos. Tanto com as imagens dos tanques que simbolizam a ditadura como dos protestos nas ruas (imagens que buscam a relevância histórica, em uma macrovisão sobre o que se passava). Como

também nas fotografias feitas pelo jornalista do *Correio da Manhã*, logo depois que o revolucionário é preso, dos registros de outros jornalistas sobre a ocasião em que ele vai denunciar a agressão policial.

Os filmes trazem ainda trilhas e efeitos sonoros que acompanham a apresentação das imagens (e também os documentos disponibilizados à época pelo DOPS). Esses recursos integram a combinação sutural sobre a qual estamos tratando. É preciso refletir ainda sobre como os recursos de memória, elasticidade e tensão dos nós aglutinam-se para a concepção do sobrevivente.

Os trabalhos esgueiram-se para atrair a atenção pelo mágico e extraordinário, e pelas explicações convenientes que nem sempre são o objeto nas narrativas de ficção, por exemplo. Mesmo assim, nem tudo é entregue, vide como observamos na existência de sobreposição, tanto nas biografias como nos documentários. Há limitações não apenas de espaço, mas de registro e, por isso, as suturas surgem com aparências de lacunas administráveis, como se os fios fossem alargados em prol da agilidade da narrativa, e fossem superados eventos comuns que não são decisivos. O “tiro não matou” está longe de ser a única mensagem a ser organizada nesses trechos.

A resistência (física e emocional) pode ser o cerne de uma divagação simbólica, de unicidade literária recombinaada no conjunto. No livro de Mário Magalhães, trata-se do primeiro capítulo da história, o prólogo E isso revela a carga de contexto que o autor emprega à biografia. Nos outros quatro trabalhos do corpus, esse tema é considerado como relevante, mas não com a mesma simbologia empregada. Seria preciso mais do que um tiro para derrotar o guerrilheiro que sai desse episódio mais forte e decidido. Tanto que escreve o livro de caráter autobiográfico, também ganha atenção midiática e provoca uma série de explicações da polícia. Os produtos biográficos mostram que essa sessão de cinema era o primeiro sinal de guerra. Em relação à aproximação da morte, era uma matinê, um claro aviso diante do que viria a acontecer.

2.2.2 - Episódio – As origens

Os cinco trabalhos biográficos estudados revelam que as lutas da família de Carlos Marighella não começam com o guerrilheiro, e todos os produtos, de alguma forma, consideram necessário compreender o DNA do protagonista para explicar quem é o controverso revolucionário baiano. A ancestralidade desponta como uma informação, tanto para a função narrativa de traçar uma lógica causal para os feitos do personagem, como também para gerar vigor a aspectos da literariedade ao mergulhar na casualidade do encontro inusitado dos pais. Além disso, esse tema reveste-se também de criar a identificação cultural de Carlos Marighella, como um cidadão baiano, sendo Salvador o cenário dos princípios de cidadão. O primeiro mundo desse personagem controverso que viajou/incendiou o mundo.

O pai Augusto Marighella, operário ferreiro e mecânico, imigrante italiano, de quem carrega o sobrenome, e a mãe Maria Rita dos Santos, empregada doméstica, de família sudanesa, haussá, filha de casal escravizado. Abordar as origens familiares de um personagem em produtos biográficos não obedece apenas a uma regra indispensável de entender os primeiros passos de alguém, mas também determina o deslocamento da narrativa para muito antes do berço e do primeiro choro da criança, e entender as influências sociais que podem explicar o que há de mais humano.

A busca ao encontrar a família Marighella no século XIX assume um percurso de detalhar o código genético de um indivíduo, a partir do que os antecedentes trilham, dos caminhos históricos no qual estão inseridos, e nos dramas personificados. Essa é uma dupla investida característica dos produtos biográficos: a compreensão que os grandes fatos históricos são feitos também de participações individuais, das batalhas diárias, que só poderiam ser compreendidas com maior empatia se ilustradas pelas vidas contadas.

A respeito disso, Loriga (2011), pesquisadora da historiografia, esboça uma reflexão de que, a partir do fim do século XVII, os pesquisadores da área passaram a ‘menosprezar’ ações individuais e priorizar uma ‘visão única’ dos fatos e isso ocorreria em função da necessidade de transformar as versões plurais em uma narrativa organizada em prol da busca por levar às ciências humanas “bases científicas, estáveis e objetivas”. Mas, segundo a autora, há um preço ético e político desse

abandono analítico do passado. “Ao se desconsiderar as motivações pessoais dos homens, torna-se impossível admirar ou reprimir os atos dos indivíduos e determinaram e que determinam a história” (LORIGA, 2011, p. 11). A autora defende o papel dos pesquisadores do século XIX que priorizaram a salvaguarda da dimensão individual da história. Ela traz uma reflexão interessante sobre a expressão ‘pequeno x’, em que ‘A’ representaria tudo o que é uma pessoa, que seria formada de uma equação de ‘a’ + ‘x’, em que “a” significaria todas as condicionantes externas e sociais e ‘x’, a contribuição pessoal e livre vontade. Loriga explica que a expressão é de Johann Gustav Droysen, historiador alemão do século XIX.

Trazemos essa ideia também para tratar desse caminho hermenêutico relacionado à vontade de interpretar o passado para compreender o narrado (com olhares presentificados sobre o pretérito mais próximo). Se para a historiografia é necessário identificar as ações individuais, para a literatura, como já identificamos nos dizeres de Todorov (dos homens-narrativas) e outros autores em discussões específicas para o campo (e também para o jornalismo e cinema etc) trata-se da condição de existência do livro ou produto audiovisual.

Encaminhamos essa discussão porque avaliar as influências familiares, como fazem os produtos biográficos, tem sentido especial. Não são apenas as condicionantes sociais que explicam o indivíduo. Há sempre um ‘pequeno x’ autônomo e de livre arbítrio. Literalmente, é trazido pelos autores que para descobrir quem se tornou Marighella, sobrenome italiano de um mulato baiano, é necessário explorar essa ‘mistura’ das circunstâncias de vida, do que ouviu, leu e debruçou-se. Isso não é apresentado abarcado no determinismo da situação e sujeito, mas para passar a limpo a herança e o legado daqueles que o antecederam.

Em relação à produção, a revelação de pensamentos e o tratamento sobre as ações de anonimizados, pobres e explorados torna a reconstituição uma trajetória complexa, em épocas em que os registros eram escassos, manuais e seletivos. Mas todo esforço de recuperação dos detalhes torna-se fundamental porque pai e mãe do revolucionário baiano são também personificados com a aura guerreira. No entanto, antes da militância política, a formação familiar resulta em outro ponto que é destacado nas biografias, que é a paixão pelos estudos e, particularmente pela literatura, pela escrita e pela criatividade. São destacados, por exemplo que o jovem estudante Marighella chegou a escrever provas de física e química em versos, e

também protestos contra detratores, como textos em que ironizou o interventor da Bahia, Juracy Magalhães, e também outros políticos e agentes das ditaduras. E essa inventividade é atribuída não somente à personalidade dele, mas aos estímulos de casa. Um lar de oito irmãos, em que o primogênito era visto como aquele que tinha mais pendores para os estudos.

Em **Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo**, a origem familiar está entre as páginas 31 e 41. Em **O inimigo número 1 da ditadura militar**, o assunto é trazido entre as páginas 123 e 127, enquanto que em **Carlos, a face oculta de Marighella**, o tema é tratado entre a 27 e a 31. No filme **Marighella**, que é dirigido pela sobrinha, as relações familiares podem ser encontradas nos tempos: 3'40" a 6'50" e 23'40" a 24'30". Em **Retrato falado de um guerrilheiro**, o assunto é destaque no trecho entre 6'14 e 7'07".

2.2.2.1 - Corte 1 – sobre o manusear da sutura

Nos livros

Nessa primeira observação a respeito do manuseio da memória, elasticidade e tensão dos nós, é necessário trazer uma primeira consideração de que se trata de um tema com características diferentes daquelas encontradas sobre o episódio do tiro no cinema, em que parcela fundamental das informações vinha da autobiografia *Por que resisti à prisão*, em que Marighella detalha perseguição e violência sofridas. Como se trata de buscas dos rastros familiares, torna-se preponderante a utilização de registros e fontes familiares para prestar guarida às necessidades de religações com os episódios históricos e particulares que podem contar a história de um núcleo familiar. O cenário que predomina é a cidade de Salvador (BA), território que marca a história dos pais, dos irmãos, do filho e das militâncias iniciais. Da ideia de um personagem desterritorializado, esse tema tratado nas obras traz as cores, os cheiros, a cultura de caldeirão da capital baiana.

Desde que saiu de Salvador, Marighella transforma-se em um brasileiro em fuga permanente. Por isso, essas relações estabelecidas nas combinações suturais apresentam a alma mulata baiana do guerrilheiro. Ao discutir o espaço democrático, Rancière (1995) explica que as circunstâncias dos limites do território ser relacionado às lutas políticas é marca das narrativas.

Em *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo* (2012), um capítulo inteiro trata do tema: “Menino preso ao pé da mesa” (que se refere à providência da mãe, Maria Rita, diante das ausências do filho para jogar futebol e de um alerta supersticioso de uma vizinha, de que o castigo acabaria deixando Marighella preso de verdade). O texto aborda a origem do pai e da mãe, e os primeiros ensinamentos para as crianças. Outro capítulo, “Prova em Versos”, também ajuda a reconstruir a formação familiar e as primeiras influências ao garoto, que já se identificava como um ‘mulato baiano’. No entanto, ruma para a adolescência e vida estudantil. Nesse trecho seguinte, os principais recursos de memória vêm também de familiares, como são os irmãos, e da história recontada de Clara Charf, do que ela recorda ter sido trazido pelo marido.

Na busca pela polifonia nos trechos relacionados ao assunto, observamos a utilização de obras de referência, documentos e de testemunhos. Pela complexidade da reconstituição do passado, há uma série de integrações entre as informações de diferentes caracteres. As notas compartilhadas pelo autor em relação à produção deste capítulo apontam para a dificuldade desse mergulho.

Tomando por base essas notas dispostas nas páginas 627 a 629 da obra, o autor apontou que pelo menos 62 informações são atribuídas a 16 pessoas entrevistadas, sendo que a principal memória acionada é a de Tereza Marighella, irmã do guerrilheiro, e a de Carlos Augusto Marighella, o filho. A informação, por exemplo, da chegada de Augusto a São Paulo, e depois a saída para a Bahia, é atribuída aos familiares. Para as informações relacionadas à convivência na residência, bem como os costumes dos pais, frases memorizadas, Teresa é o principal testemunho dos episódios e tomados como de principal credibilidade. Outra fonte recorrente para essas histórias é Caetano Marighella, outro dos sete irmãos do guerrilheiro. Outro encaminhamento de memória trazido para a construção desse período é a utilização de documentação. São 13 livros, três pesquisas estatísticas e três jornais, o que colabora para garantir a **tensão dos nós**.

Graças às obras de referência, o autor coordena a organização da memória da narrativa, por exemplo, da Revolta dos Malês, em 25 de janeiro de 1835, uma manifestação de negros escravizados muçulmanos, incluindo os de origem haussá, vindos do Sudão. Mas o autor registra que não era o primeiro protesto dos nagôs e

haussás, que faziam a Bahia “arder desde o início do século”, como observou o autor. A menção aos negros não é incluída como um registro histórico de época.

Embora não explicita, essa relação que o autor faz de forma indireta relaciona-se imediatamente com a origem da mãe de Marighella, Maria Rita. Mário Magalhães cita pesquisa do escritor Afrânio Peixoto que argumentou que os angolenses eram mais dóceis do que os sudaneses, mais “rebeldes, bonitos e esbeltos (...) A Bahia preferiu estes” (p. 33). Magalhães cita que esses negros foram castigados com chibatadas e até com execução. Torna-se interessante aqui, como tensão dos nós da sutura, por ser indireta e sem citar Maria Rita, estabelece um ideário e uma construção prévia sem conhecermos a personagem que será apresentada apenas mais à frente na obra.

Ainda sem citar os pais, o autor opta por, na sequência da história da revolta dos malês e da enumeração das características dos haussás, destacar a vida de Augusto Marighella, recém-chegado a Bahia depois de passar um ano com a mãe em São Paulo. Segundo explica Magalhães, Augusto, que era ferreiro, veio com Edvige para tentar a vida do outro lado do Atlântico. “Aparentava mais um galã de cinema mudo e menos o operário que se iniciara no ofício ainda em Ferrara, cidade da Emília-Romanha, na Itália Setentrional” (p. 33). Essa informação atribuída à filha (nas notas da biografia) é suturada às referências sobre as dificuldades em arrumar emprego na terra nova em função da fama de indolentes dos italianos.

Essa ideia de ‘encenqueiro’ alinhava-se com uma pré-concepção de que a obra já apresentou o guerrilheiro que ‘incendiou o mundo’. A respeito dessas relações prévias, ajuda-nos a pensar sobre características que Paul Ricoeur (2007) enumera sobre o fazer biográfico e tratadas também por Dosse (2009), sobre a ipseidade (a característica identificada como extraordinária de um sujeito, diferente dos outros do seu tempo) e a mesmidade (o que caracteriza o ator como um sujeito social, pertencente a sua época). Colabora porque, ao situar esses personagens importantes, como são os pais do biografado, são elencadas características que se conectam com o imaginário do personagem. Como o pai que “não queria sombra” na quente Bahia, insinua mais uma postura do trabalhador. Outro elemento aglutinador da casualidade do encontro entre Augusto e Maria Rita (apresentada no texto quando vista pelo galanteador enquanto ela levava o lixo da casa onde era empregada doméstica)

Ao mesmo tempo em que agiliza a narrativa, da paquera ao casamento, pode-se identificar a **elasticidade da sutura**, com o acréscimo de elementos literários em meio aos dados postos. “Jamais revelaria se, por um instante, resistiu aos galanteios do italiano sedutor que interpretava músicas românticas em serenatas dedicadas a ela” (p. 35). Ao mesmo tempo, na sequência, o autor adianta o tempo para falar da paixão e dos oito filhos. “Do mal nostálgico, não padecia” (Idem). Os elementos literários integram-se não a um calhamaço de informações, mas a elementos textuais verificáveis, comprováveis. “Mudaram-se para uma casa na rua da Fonte das Pedras, onde ficava uma das vinte fontes inventariadas por um observador em 1829. A rua era uma ladeira nas proximidades do dique do Tororó” (Ibidem). O local, conforme apresenta o autor, é próximo ao espaço onde seria erguido o estádio de futebol da Fonte Nova, em Salvador.

Magalhães opta por trazer o cenário de nascimento de Marighella em meio aos conflitos locais, o cenário efervescente e uma *baianidade* no cotidiano, que contrasta com o ritmo de suspense que surgem e ressurgem outros momentos da obra. Nessa troca de luz e sombra da tensão, a biografia aponta que existiu viola, pandeiro e harmônica no dia seguinte do nascimento de Carlos Marighella (5 de dezembro de 1911). A seguir mais um exemplo de sutura entre elementos literários e os fatos históricos: “A azáfama para impedir o desembarque de militantes anarquistas no porto e os apitos das dezenas de praças do regimento para vigiar os estivadores em greve não roubavam o sono de ninguém. O barulho era outro” (p. 35). A palavra barulho cerca a narrativa em diferentes sentidos.

Observa-se aqui como o autor foi capaz de rearranjar (com elasticidade, pela ação literária), com a tensão dos nós (pela checagem de momentos históricos que marcavam o início da segunda década do século XX, a ação de anarquistas, como era simpatizante o próprio pai do guerrilheiro, embora não tenha sido militante) e pela memória (utilizada dos familiares e das obras utilizadas). Esse outro barulho (de 10 de janeiro de 1912) citado pelo autor marca o histórico bombardeio em Salvador, que marcou disputa política local e nacional à época. A partir do Forte de São Marcelo, havia ordem do presidente Hermes da Fonseca para atirar contra o Palácio da Câmara Municipal. O acréscimo da informação funciona para trazer a atmosfera belicosa do primeiro ano de vida do biografado.

Conforme a história desenrola-se, Magalhães explica que o pai, Augusto, reuniu umas economias para ter sua própria oficina mecânica. No objetivo de garantir os contrastes do que é demasiado humano, a obra encarrega-se de atribuir essas nuances. Nem por estar na condição de 'empreendedor', posturas mais conservadoras (como a ideia de que os estudos, principalmente das quatro filhas, deveriam ser em casa) foram abandonadas. Por outro lado, há por parte do pai os ideais libertários repassados aos filhos, e o inconformismo com os abismos sociais. É da própria autobiografia de Marighella que vem a **memória** de uma frase do pai: "Por que o pobre trabalha toda a vida e nunca tem nada?" (MARIGHELLA, 1965, p. 47). Uma frase que é lembrada em todas as obras estudadas. A lembrança ajuda na concepção dos contrastes desse personagem também controverso.

A respeito de Maria Rita, o autor coloca em dúvida a afirmação de Marighella em sua autobiografia, de que ele seria neto de africanos. Magalhães entende que o tráfico negreiro para a Bahia minguou na década de 1850. "Se a mãe de Maria Rita fosse africana, como escreveria Marighella, teria chegado quase bebê e tido a filha na idade avançada de quarenta anos" (p. 36). O escritor defende que não era comum o tráfico de crianças e mulheres haussás. "É razoável supor que a mãe de Maria Rita tenha nascido no Brasil em meio a uma comunidade haussá" (Idem). A mãe, apontada como discreta com o próprio passado, também é reconstituída como um personagem complexo, que participava de missas e levava a criança Carlos Marighella a tiracolo. Era devota de santos e reconhecia oxossi. Pedia as bênçãos àquele garoto que dava trabalho, pontua a biografia. Um elemento interessante que encerra o capítulo relaciona-se a uma lembrança de que Maria Rita, para não perder o filho de vista, amarrava o tornozelo dele à ponta da mesa. Uma vizinha teria alertado que não fizesse isso (por superstição) porque o garoto poderia ser preso durante a vida.

Como já foi apresentado na biografia e é de conhecimento geral de que Marighella foi preso por causa da militância, requerer essa informação para encerrar frase ou parte, estimula-se o pensamento até em uma situação de ironia de destino, ou podemos identificar como uma sutura com o que virá a seguir, já que prisão não seria tema a ser trazido sobre episódios relacionados à infância. Trata-se de uma tentativa de redivisão do tempo que passa a surgir de forma mais acelerada com o garoto na escola, não menos provocador com o que o cerca ou inventivo diante de adversidades.

Em *O inimigo número 1 da ditadura militar (2004)*, a recomposição ocorre de forma mais ligeira, com a abertura da história de Augusto Marighella, apontado aqui como um “mecânico revolucionário, sobretudo na tecnologia” (p. 123) por ter introduzido na Bahia o martelo de borracha para serviço em lataria de carros. Uma informação atribuída à família é que dos quatro filhos, três seguiram a profissão do pai: Caetano, Agostinho e Humberto. Só Carlos que “interessou-se pelas letras”. Por intermédio da **memória** da filha Teresa, as informações são de que o pai era ‘simpático’ ao socialismo, mas em virtude das atribuições de pai, não conseguiu abraçar militância. “A filha Teresa lembra como Augusto era brincalhão. Ele tinha um velho automóvel Buick e os filhos às vezes gritavam: “Papai Buick!” Era a senha para ele enrolar a toalha e correr atrás deles numa brincadeira que se repetia sempre” (JOSÉ, 2004, p. 124).

A memória age no trecho para demarcar personalidade carinhosa e expansiva do pai, mecânico que comprava os livros para o filho Carlos, em um contraste com os registros que se faz da mãe discreta, preocupada com os princípios morais dos oito filhos. Outro registro de memória é de Cid Teixeira, “menino travesso” da época que virou professor e registra-se, por ele, a inventividade de Augusto. Neste produto, a informação é que a Maria Rita foi conquistada por “todos os dotes de sedutor que possuía e sobretudo não economizou serenatas” (p. 123).

Nesta obra, há também a construção do cenário histórico em relação à chegada de Augusto ao Brasil e à Bahia, um momento de pré-história da industrialização e também no momento do bombardeio sobre Salvador, em 1912. Um exemplo da tensão dos nós está justamente nessa amarração do período: “Antes de enveredar pela tempestuosa vida de Carlos Marighella, cabe recordar como era o Brasil na época em que o pai chegou” (p. 124). As lembranças sobre o estímulo dado ao garoto para estudar são acrescidas das características do pai, sob um olhar literário, garantindo **elasticidade** à combinação sutural “Não era amigo dos livros. Dizia que seus livros eram os motores, as ferramentas, as descobertas do mundo da mecânica (...)”. (p. 124).

A organização da vida de Augusto atinge o objetivo de explicar pelo passado o adjetivo ‘tempestuosa’. Trata-se também de um rearranjo para a concepção do pensamento da identidade cultural e social de Marighella. Era o menino Carlos que se encantava com o Carnaval e também “revoltado quando via negros carregando

brancos nas costas para evitar que os sapatos e as calças dos ‘cavalheiros’ se sujassem nas ruas enlameadas’ (p. 127). A revolta da infância pode ser elemento para demarcar uma preocupação crescente com a posição da mãe na comunidade e o próprio espírito rebelde de Carlos.

Em **Carlos, a face oculta de Marighella**, Silva Junior (2009) escolhe abrir o capítulo “Carlos em família” com os versos da poesia Po-li-te-a-ma, escritos do próprio revolucionário. O texto homenageia a cidade natal, Salvador. “O Elevador Lacerda com sua torre gigante/ como um H monumental enfeitando a Bahia”. O autor, assim como Magalhães, utiliza obras de referência para consolidar dados mesclados com elementos de memória. Também podemos identificar a **elasticidade** dos elementos em trechos como “A saudosa Bahia de Todos os Santos convivia com a Bahia de todos os coronéis”. A narrativa volta à transição entre os séculos XIX e XX e o bombardeio da capital baiana de 1912. É desse cenário de conflito que o autor apresenta a casa da família Marighella, na Rua do Desterro, número 9, no bairro da Baixa dos Sapateiros.

Para recobrar características da mãe, Maria Rita, que é identificada como descendente de negros haussás sudaneses e que nasceu no mês da abolição da escravatura. Interessa-nos observar que se os dados objetivos do período são recrutados da biografia escrita por Emiliano José (2004), Silva Junior assume a informação que as lembranças sobre a matriarca são originados de uma entrevista que ele faz com Tereza Marighella, filha de Maria Rita, e irmã do biografado. “Ela era uma pessoa muito doce, muito compreensiva, muito caridosa e humana. Ele teve a quem sair, ela ajudava muito as pessoas necessitadas” (SILVA JUNIOR, 2009, p. 27). Reparamos que o uso do advérbio muito, além de qualificar a própria mãe, funciona para adiantar características que serão atribuídas ao biografado.

Ficava para a mãe a missão de ficar mais próxima dos garotos porque o pai tinha que cuidar mais da oficina. Antes, porém, há relato por parte da irmã de uma situação curiosa: Carlos, aos quatro anos, já sabia ler e deixava a mãe impaciente enquanto o garoto estava interessado em ler os letreiros. “Maria Rita nunca se esqueceu quando com quatro anos, ele dizia: Po-li-te-a-ma” (p. 29), que era local de bailes de Carnaval e também de um cinema. Aqui há um elemento de coesão interna em função da abertura do capítulo com a paixão por Salvador, um exemplo da **tensão dos nós** no texto. O lugar foi demolido em 1933, conforme informa a biografia.

Outro caminho da **memória** na sutura é a utilização de entrevista com o filho, Carlos Augusto Marighella. A informação atribuída a ele é que foi o avô Augusto (que ele não conheceu) que inseriu o martelo de borracha nos consertos de carros na Bahia. Também à Tereza é indicada a informação de que o pai Augusto bancava os livros do filho Carlos. Outro exemplo da **tensão dos nós** está na utilização de um exemplar do *Jornal da Tarde* que aponta Augusto Marighella como “agitador”. Outro exemplo é a história conhecida do alerta de uma vizinha sobre prender o pé do garoto na mesa. “Quando as prisões ocorreram, Maria Rita se arrependeu de ter amarrado o filho” (p. 29). Esse é um exemplo de como a narrativa tem elementos de retornos permanentes para manter as partes conectadas no interior do tecido.

Nos filmes

O documentário *Marighella* (2012), que tem como foco principal a relação genealógica do revolucionário, parte, em primeiro plano, da memória da própria sobrinha, de outros familiares e também de recursos audiovisuais para abordar as origens familiares de Carlos Marighella. Com uma imagem da Baía de Todos os Santos, o filme abre a temática com um samba de roda, *Seu guarda civil não quer* (“meu Deus, onde eu vou quarar? Quarar a minha roupa?”), coberta por imagens do centro de Salvador. A cena seguinte é a mesma panorâmica do centro de Salvador, mas com uma imagem em preto e branco, antiga. O cenário é coberto, na cena seguinte, pela música *Sugar cane fields forever*, de Caetano Veloso, (“Sou um mulato nato no sentido lato mulato democrático do litoral”), e uma locução autobiográfica de Marighella narrada pelo ator Lázaro Ramos: “Vou lhe falar um pouco de minha vida...”. O texto na tela indica “Carta de Carlos Marighella – 1946”. O trecho consta também no livro *Por que resisti à prisão* (1965).

O texto apresenta os pais e é acompanhado de imagens fotográficas de Augusto e Maria Rita. “(...)Com ela teve oito filhos. Minha ascendência por linha materna procede de negros haussás, escravos africanos trazidos do Sudão e afamados nas sublevações baianas contra os escravistas”, interpreta o ator. É importante observar como são acionados pela direção em conjunto as trilhas sonoras, as imagens e a narração.

Figura 14 -Uso de imagens de arquivo e produzidas com atores



Fernão Ramos (2013), como estudamos, explica o quanto podem ser mesclados em produtos documentários, elementos assim, em estratégias semelhantes à da ficção. A interpretação de um ator, a partir de um texto tido como documento ativa elementos que geram **tensão dos nós** (com a carta de Marighella em caracteres) e também a **elasticidade** como propriedade da sutura biográfica (sabemos tratar-se de um ator e que incorpora a identidade do personagem, como ocorre na ficção), em um efeito parecido com as estratégias de filmes/romances que citam haver inspiração em fatos reais (seriam como realidade ou ficção). A **memória** está na voz também do ator, no compromisso de narrar “por” e “sobre” Marighella. A polifonia é contemplada por diferentes caminhos.

Inclusive, a própria identificação no vídeo de que há uma “carta de 1946” ou autobiografia de 1965 eleva as informações a um outro patamar: a de autorização de representação do ser vivo, o biografado em “carne, osso e voz”. Emendada à narração do ator que incorpora o personagem, apresenta-se uma sonora citada em quadro anterior do pesquisador Antônio Rizério, que trata primeiramente sobre a aproximação do casal e também do que caldeirão cultural que se constituiu aquele núcleo familiar. Um destaque é a utilização de atores, com imagem em preto e branco, para ilustrar os olhares entre o casal. “É do casamento do Augusto e de Maria Rita que nasce Carlos Marighella, criado em uma casa onde você tinha ao mesmo tempo espaguete e caruru, onde tinha ao mesmo tempo anarquismo e Revoltado dos Malês. Esse menino Carlos ia deixar por menos?”, pergunta o pesquisador.

A pergunta é retórica para ser alinhavada com a confirmação na voz do ator. “Desde criança, Habituei-me a meditar sobre um problema do qual meu pai falava diariamente a pensar diariamente: “Por que um pobre trabalha a vida inteira e nunca tem nada?”. O tema continua no documentário, agora pela voz do filho Carlos Augusto

Marighella de algo contemplado também nas biografias, de que o único filho com “pendores para os estudos” era Carlos. “Meu avô queria que meu pai estudasse. Ele guardava jornal para que meu pai lesse. Ele guardava a vela para que meu pai lesse”.

Fundamental nesse caso ratificar como as suturas realizadas no filme documentário têm características também múltiplas, assim como na biografia, ao reunir, como combinação polifônica, a utilização de atores e trilhas ao mesmo tempo dos cenários que mudam a todo o tempo. Tem estratégia semelhante o filme **Retrato falado de um guerrilheiro** (2001), ao utilizar interpretação do ator Othon Bastos na locução de texto memorial de Carlos Marighella. Ele enuncia que o guerrilheiro “forjou-se rebelde na Rua do Desterro, número 9, onde nasceu”. Essa é, no manuseio da sutura, uma ação pela **tensão dos nós**, na conexão do passado-presente, que explica o valor daquela informação, e de que aderiu ao Partido Comunista, em 1932 (21 anos de idade). Na sequência, o mesmo artista declama a poesia *Canto para atabaque*. “Ei Brasil africano/ Minha avó era nega haussá/ Ela veio da África, no navio negreiro/ Meu pai veio foi da Itália/ operário imigrante/O Brasil é mestiço/mistura de índio, de negro, de branco”. O texto é coberto por uma série de imagens dos pais com a identificação deles, o que garante a polifonia embasada a **memória** e também a **elasticidade**, com os elementos narrativos da poesia sob a interpretação do ator. Os versos funcionam como uma forma de garantir o desenvolvimento do tema no tempo disponível, diante do desafio de resumir os tempos de uma vida. Por isso, entendemos que a elasticidade aqui arregimenta a velocidade, fazendo com que o tecido retorne à posição original.

Tabela 3- Resumo do manuseio das suturas de “As origens”

Trabalho	Memória	Elasticidade	Tensão dos nós
Biografia escrita por Mário Magalhães	62 informações são atribuídas a 16 pessoas entrevistadas, sendo que a principal memória acionada é a de Tereza Marighella, irmã do guerrilheiro	Elementos literários na narração da aproximação dos pais de Marighella	São 13 livros, três pesquisas estatísticas e três jornais alicerçados por pesquisas e depoimentos.
Biografia escrita por Emiliano José	Informações estão relacionadas principalmente à irmã de Marighella e ao filho.	Compromisso literário ao descrever o ofício do pai	Obras de referência sobre história de Salvador e de documentos apoiadas por depoimentos
Biografia escrita por Edson T. S.Junior	Entrevista com o filho, Carlos, e da irmã, Tereza	Uso da poesia Po-li-te-a-ma com descrição da cidade de Salvador	Obras de referência sobre história de Salvador e de documentos apoiadas

			por depoimentos
Documentário de Isa Ferraz	Usa entrevistas de antropólogo e do filho Carlos, além de carta. Fotos e vídeos produzidos compõem a memória	Uso de trilhas sonoras (duas músicas), imagem produzida com atores. Narração da carta traz ênfase à história	Utilização de trecho autobiográfico trata tanto do caminho dos pais e também qual a principal influência no pensamento do guerrilheiro
Documentário de Silvio Tendler	A memória principal utilizada é a poesia “Canto de atabaque”	Uso de arte e trilha sonora e poesia entremeados por sequência de imagens da família	Informação de que se forjou “rebelde na Rua do Desterro” liga o revolucionário adulto à família

2.2.2.2 - Corte 2 – Classificações de sutura, em relação à continuidade

Nos livros

É possível observar como ocorrem os mecanismos de desenvolvimento dos trechos que tratam da formação e estrutura familiar de Marighella, em que pesem os mecanismos de encaixes entre as partes selecionadas pelas autorias. No texto ***Marighella, o guerrilheiro que incendiou o mundo***, as ferramentas de memória contêm suas próprias limitações e levam a aporias no resultado da produção biográfica. Podemos identificar, por intermédio das classificações anteriormente apresentadas, que o autor utiliza amarrações e sequenciamentos de diferentes modalidades ao longo do capítulo, e essas estratégias influenciam a compreensão e os sentidos da história.

Em primeiro plano, é necessário compreender que são feitas suturas contínuas nas recolocações dos ancestrais na trama. A abertura do capítulo com a revolta dos malês não se configura como um ponto que acaba em si mesmo porque a personagem, a quem quer se referir está implícita, e contando com o saber prévio do leitor de que a rebeldia haussá pode estar no sangue de Maria Rita, mãe do guerrilheiro sobre quem se quer discorrer. “Desde o início do século, os haussás tinham feito arder a Bahia” (p. 34).

Por conexão, pois, fazer arder a Bahia tem conexão com a ideia de geral de “incendiar” o mundo. “Planejaram envenenar os brancos, em 1807, e um líder fora castigado com mil açoites em praça pública. Dois anos mais tarde, o ferro em brasa marcara com o f de fujão os corpos dos cativos recapturados” (Idem). A biografia ainda utiliza a sutura contínua para o desenvolvimento da história ao elencar as lembranças da família e reconstituir o pai, Augusto Marighella, como personagem. Mas as

informações relacionadas a ele estão conectadas com histórias de imigrantes italianos no Brasil. “Os italianos eram velhos conhecidos da *“baia di tutti i santi”*, na letra do florentino Américo Vespúcio. O navegador a tinha avistado em 1º de novembro de 1501, Dia de Todos os Santos” (p.37). Encerra-se nesse ponto uma sutura **interrompida**.

Outro exemplo é sobre a falta de informações sobre o flerte e sedução de Augusto e Maria Rita, pais de Marighella (que tanto Magalhães como Isa Ferraz, no documentário, tratam como uma situação que não tem como saber). O assunto é citado, mas se encerra em si mesmo, sem informações a respeito de como se deu a aproximação, eventuais preconceitos de parte a parte e sustento do primeiro momento. Outra informação que é interrompida relaciona-se com os oito filhos. Não se pode exigir que a narração tenha a mesma atenção que é dada para o biografado, mas como se trata de um capítulo relacionado ao lar, é possível que o leitor sinta necessidade de maior desenvolvimento sobre eles, em que pese o fato de Carlos Marighella ser o primogênito.

Ainda no capítulo, é possível identificar a sutura contínua com relação à religiosidade da mãe, os apelos sensoriais ao fato de Salvador ter “uma igreja para cada dia do ano” e, ao mesmo tempo, Maria Rita estar conectada também ao culto dos orixás. Superstições encerram essa parte, como é o caso de ter prendido o pé do garoto Marighella com uma corda fina, mas ter ouvido alerta de uma vizinha. “Maria Rita Marighella bambeou. Nunca mais amarrou o filho. Se um dia Carlinhos fosse preso, ela não se perdoaria” (p. 41). Aqui se tem episódio de busca de reconexão das partes, e geração de expectativas ao leitor. Todo esse desenvolvimento narrativo, percebe-se, começa no trecho sobre a revolta dos malês, o sentido da exploração e precarização das condições de trabalho, como no trecho em que, mesmo “discreta”, Maria Rita dizer que escapou da escravidão para virar escrava dos filhos.

Um outro exemplo de **sutura contínua** está em um dos aspectos da infância do garoto, sobre sua identificação de raça. Entendemos importante realizar esse acréscimo em função de que se tratou de um tema debatido no ano do cinquentenário da morte do revolucionário. Um motivo até de polêmica mais de 100 anos depois no lançamento do filme de ficção *Marighella* (2019), de que teria havido uma imprecisão sobre a pele do guerrilheiro, de forma a, segundo esses críticos, a garantir uma discussão racial em relação ao personagem. A esse respeito, antes de mais nada, é

importante considerar que os textos autobiográficos referendam que o revolucionário se identificaria como “mulato baiano”, expressão que também é utilizada nessa obra. Em mais uma observação contida no capítulo “Prova em versos” do livro de Magalhães, há um registro de vacinação contra varíola aos sete anos de idade.

O autor da biografia explica ter conseguido o registro da carteira da imunização, em que o garoto é apontado como “mulato”. O autor conseguiu resgatar o documento. Eis, assim, uma combinação sutural que pode ser identificada como “contínua”: “As linguarudas da vizinhança davam conta de tudo, inclusive do tom da pele da prole do casal Marighella. Augusto era branquelo; Maria Rita, negra; os filhos, mulatos” (p. 43). As informações que seguem no trecho colaboram com o conhecimento do preconceito à época em uma cidade que já era majoritariamente formada por pessoas de pele negra.

A seguir, uma organização que poderíamos descrever como sutura contínua com a organização em sequenciamento.

Quadro 5 - Exemplo de sutura contínua

"Por não terem nascido brancos, “dona Rita” tinha “barriga suja”, cochichavam as comadres. A futrica chegou ao ouvido das crianças, que lhe deram as costas" (MAGALHÃES, 2012, p. 44). - **elemento literário**

"Contrastando com capitais ao sul, negros e mestiços compunham a maioria em Salvador. O censo de 1940 estimou os não brancos em 64,9" (Idem)- **elemento documental**

Em ***O inimigo número 1 da ditadura militar***, de Emiliano José, e em ***Carlos, a face oculta de Marighella***, de Edson Teixeira da Silva Junior, há também construções em comum sobre a utilização de documentos para apoiar o desenvolvimento da narrativa, objeto principal da análise nesse item do tipo dessa combinação. Como tratam de documentos, conforme verificado no manuseio da sutura, é possível verificar, na preocupação dos contextos, de que a construção contínua tende a ser priorizada nos encaixes dos trechos.

Não obstante, suturas interrompidas, que são aquelas em que pontos são fechados um a um, também aparecem em função de que não são em todas as informações, particularmente aquelas que dependeriam de registro e memória dos

ancestrais de Marighella, que é possível estabelecer maior desenvolvimento ou mais complexo desenvolvimento narrativo. Um exemplo dessa natural dificuldade está na reconstituição feita por José (2004) a respeito dos livros para o filho, seguida da informação de morte do casal. Não há uma relação de causa e consequência, mas são informações que ocupam o mesmo parágrafo com vistas a completar lacunas (que continuam existindo diante da complexidade dessas informações. “(Augusto) não era amigo dos livros. Dizia que seus livros eram motores (...) mas sempre atendeu Carlos quando pedia que lhe comprasse livros. Morreu no início da década de 1950, poucos anos depois da morte de Maria Rita, em 1947” (JOSÉ, 2004, p. 124).

Silva Junior trata a mesma informação de forma contínua. É uma distinção identificada na estratégia de condução da narrativa. “O interesse de Carlos Marighella pelos livros era incentivado pelo pai, que comprava livro à prestação. A leitura será um hábito do qual Marighella não se afastou durante toda a vida” (SILVA JUNIOR, 2009, p. 30). A continuidade no desenvolvimento da história dá conta de que Tereza era impressionada com o conhecimento (e cultura) do irmão. O trecho seguinte encaminha informação sobre o gosto dele pelo Carnaval, que, na história, está circunscrito ao grupo de saberes do biografado.

Porém, trata de outra forma uma informação de que Marighella era fascinado, quando criança, pela farda e costumes militares. Pela entrevista de Tereza, o irmão acompanhava os desfiles das tropas passo a passo. “‘Ele ia atrás, sumia, ia marchando também’. Ironia do destino: ele, bem mais tarde, seria caçado em todo o país pela ditadura militar” (SILVA JUNIOR, 2009, p.28). Já Emiliano José, em um momento mais à frente da trajetória do guerrilheiro, utiliza sutura contínua para tratar dos pensamentos do jovem Marighella, que ajudou a alfabetizar a mãe. Essa informação está ligada ao ideário do filho e que teria relação com as posições manifestadas do pai, como pode ser conferido nos trechos separados abaixo:

Quadro 6 - Sutura contínua une as partes

Simpatia por socialismo de Augusto: "mas a paixão por mecânica e a necessidade de sustentar os filhos o afastaram da política" (JOSÉ, 2004, p. 124)

sutura contínua unindo as partes

"Orgulhava-se, no entanto, de ver o filho assumir ideias de justiça, liberdade e democracia" (Idem)

Nos filmes

Nos trechos relativos à formação familiar, os documentários tratam, em geral, a temática com desenvolvimento elaborado, utilização de cenas produzidas/testemunhos e imagens de arquivo. Como são partes relevantes do filme, há, nas duas obras, a preferência pelo movimento da fotografia, com preto e branco original e narração feita por atores. Como são caminhos que se amarram à identificação dos ideais do guerrilheiro, funcionam como uma espécie de ponte para conhecer de onde vieram seus pensamentos.

Em **Marighella**, de Isa Ferraz, o uso de uma carta com caráter memorialístico, cujas informações estão também em *Por que resisti à prisão* conduzem esse retorno ao tempo passado. A busca arquivística por características nos ancestrais que podem ser identificadas com o pensamento do biografado são exemplos de suturas contínuas, interligadas ainda por recursos estilísticos e de linguagem de cenários.

Em **Retrato falado de um guerrilheiro**, de Sílvio Tandler, o trecho relacionado ao período, ao utilizar voz de Othon Bastos, principalmente com declamação de poesia de Marighella e outras informações, também compreende o desenvolvimento dos caminhos passados com imagens que trazem novas significações sobre a presença dos pais.

Quadro 7 - Exemplo de sutura contínua em Marighella (2012)



"Meu avô queria que meu pai estudasse", diz o filho



"Esse menino Carlos ia deixar por menos?", diz antropólogo

Há enquadramentos semelhantes, trilhas também contínuas e testemunhos que se complementam na história. O exemplo acima, no filme de Isa Ferraz, reúne e

demonstra tratamento que se assemelha ao romance. Ainda com essa estrutura, em elementos literários, Sílvio Tendler apresenta os pais, sobre a mistura de trajetórias, mas que se fundem na diversidade de linguagens.

Quadro 8 - Exemplo de sutura contínua em Retrato falado de um guerrilheiro (2001)



Sutura de imagens e textos

"Ei Brasil-africano!
Minha avó era nega haussá,
ela veio foi da África,
num navio negreiro"



Conto de atabaques religa as informações

Meu pai veio foi da Itália,
operário imigrante.
O Brasil é mestiço,
mistura de índio, de negro, de branco.

As informações de documentos e o poema de Marighella estão dispostas em planos e tratamentos estéticos semelhantes. Nesse documentário, foi utilizada a mesma voz de narração.

Tabela 4 – Resumo do tipo sutura de em "As origens"

Trabalho	Sutura contínua	Sutura interrompida
Biografia escrita por Mário Magalhães	Atreloadas às identificações raciais e culturais do biografado, e sobre Salvador sob tensão	Não identificado
Biografia escrita por Emiliano José	Discussões sobre o racismo em Salvador que avançam na narrativa	Sobre incentivo do pai à leitura do filho. Não há novas informações sobre isso.
Biografia escrita por Edson T. S.Junior	Sobre incentivo do pai à leitura do filho, há discussão sobre os efeitos no futuro de Marighella	Informações sobre o fascínio de Marighella sobre a vida militar é esgotada no testemunho da irmã
Documentário de Isa Ferraz	Uso da narração de Lázaro Ramos com informações retiradas de conteúdo produzido por Marighella, e imagens de arquivo	Não identificado
Documentário de Sílvio Tendler	Uso de narração e interpretação de Othon Bastos com poema escrito por Marighella	Não identificado

2.2.2.3 - Corte 3 - As aparências da suturas

Nos livros

Neste item, tratamos de observar pontualmente quais as estratégias de encaixe nesse corpo em movimento e identificar características que revelam, em nosso corpus, aparências diferentes nas suturas realizadas. No livro de Mário Magalhães, a

utilização de fatos históricos como a Revolta dos Malês, em 1835, a imigração em massa dos italianos no final do século XIX, início dos anos 1900 e o bombardeio sobre Salvador, em 1912, trazem contextualizações sobre as origens da família e a atmosfera daquele tempo. Funcionam para tratar sobre a cultura e os pensamentos daqueles que vão criar oito filhos, incluindo o biografado.

Nesse sentido, conforme definimos na metodologia, essa ação traria a aparência prioritariamente de **eversão**, em trechos como o seguinte: “Durante quatro horas, os estrondos foram ouvidos em toda a cidade, e a rua da Fonte das Pedras não foi exceção. Cinco dias antes, o bebê Marighella completara um mês” (p. 35) ou em “(...) Dias depois do bombardeio, policiais militares se atracaram com populares na Baixa dos Sapateiros, onde uma pessoa foi morta. Caso a refrega ocorresse poucos anos mais tarde, os Marighella a teriam testemunhado”. Esse alinhamento entre o **histórico macro** e a **realidade micro**, além de encontrarem abrigo nesse tipo de texto, demonstra um estilo de, mais do que mescla, combinação entre as partes, como pode ser exemplificada nos trechos abaixo, que estão dispostos em sequência na obra:

Quadro 9 - Tensão dos nós e memória

"Naquele ano, os jornais informavam sobre um passatempo de brancos racistas: laçar velhos africanos nas ruas, como se fossem animais" (p. 36)

"Maria Rita não era uma mulher triste, mas contida"

Trata-se de uma estratégia que enlaça **fontes referenciais** com a **memória**. A **eversão** também pode ser incluída por essa possibilidade de compreender estados de ânimo dessa personagem, que é protagonista do momento narrado. As aparências relacionadas ao foco narrativo no contexto ocorrem com conexões como essas que redesignam o cenário, que não é de águas calmas nem na infância baiana e territorializada, com identificação cultural e social do protagonista. Outra funcionalidade da investida nesses eventos históricos é a de manutenção de uma atmosfera belicosa, seja para o biografado, seja para a família. Isso mantém o leitor também relacionado a um ritmo de história de tensão. Podemos identificar um elemento de **sobreposição**, do encontro ao casamento dos pais do protagonista, tanto na biografia como no documentário, em vista da imprecisão de informações.

Quadro 10 - Considerações sobre aparência de sutura

Na biografia: "Jamais revelaria se, por um instante, resistiu aos galanteios do italiano sedutor que interpretava músicas românticas em serenatas dedicadas a ela"

(MACALHÃES 2012, p. 40)

A *sobreposição* na biografia serve também para trazer agilidade para a narrativa diante das dificuldades de confirmação dos dados e imprecisão das informações.

No documentário: "Esse anarquista da Sicília, Antonio Marighella, é seduzido ou seduz, a gente nunca sabe, uma mulher linda do recôncavo, a Maria Rita" (sonora do antropólogo Antônio Rizério, no filme de Isa Ferraz, aos 5' 54)

No filme, essa história está representada na entrevista de um pesquisador da vida de Marighella, que é, em parte, coberta por imagens em preto e branco

Entendemos que o período devotado à história dos pais pode ser classificado com a aparência de **inversão na sutura** mesmo que Marighella não fosse nascido, ou era criança sem história para ser contada. Em uma outra ponta, o texto busca as referências para reconstruir a herança do homem que viria a ser.

A aparência das suturas nos demais produtos que prevalece também é de **eversão** por ser um trecho que depende fundamentalmente da competência da apuração histórica que se faz dos episódios relacionados à revolta dos malês (para tratar dos ancestrais de Maria Rita dos Santos, mãe de Marighella), à imigração italiana (o que inclui considerações sobre ideais anarquistas do pai, Augusto) e ao bombardeio na Bahia (a fim de evocar o clima belicoso da vida do biografado desde os primeiros dias de vida).

Por outro lado, encontramos a aparência de **aposição** em trechos que se remetem ao desenvolvimento da relação de confiança familiar, em que a funcionalidade dos episódios está conectada ao benefício de contar a vida do biografado, como a disposição para os livros estimulada pelo pai, ou, pelos cuidados da mãe, somos chamados à atenção a um detalhismo curioso sobre os temores de Maria Rita, que prendia o pé do filho mais velho para não sair à rua e jogar bola. Os produtos biográficos chamam a atenção que uma vizinha arriscou a superstição de que, no futuro, poderia ser preso. Uma espécie de gracejo que não se encerra em si mesmo porque temos à frente uma narrativa de alguém que foi encarcerado por quatro vezes ao longo da militância.

Há sobreposições em histórias que não são precisas, como a respeito da união entre os pais de Marighella. As bordas (a informação do primeiro encontro ao casamento com oito filhos) não são desenvolvidas e, por isso, as relações entre os

irmãos não se configuram como prioridade na narrativa. Não foram identificadas inversões na aparência das suturas. Ou seja, personagens secundários não ganham a primazia da cena, principalmente porque a presença dos pais nesse conteúdo age em função dos encaminhamentos para o biografado.

2.2.2.4 - Corte transversal - Segunda leitura dos dados

Os episódios reconstituídos relacionados aos ancestrais do biografado apresentam organização desafiadora com uma combinação sutural entre uso de informações testemunhais, documentação e interconexões com obras de história do Brasil. São acrescidos de escritos de Carlos Marighella, utilizados como elementos de memória. O agrupamento das ideias lida também com a falta de confirmações, que é dividida com público, imprecisões que são referendadas por um aceite natural de indefinições, aporias da presença da ausência. São, ao mesmo tempo, estratégias desse caminho de preparação para identificação dos personagens.

Quadro 11 - Aporias da presença da ausência

"O passado de Maria Rita, nascida com a Abolição, era um mistério"
(MAGALHÃES, 2012)

"Mais que discreta, ela dava mostras de que as **lembranças a incomodavam**. Quando as evocava, murmurava fragmentos. Dizia, ao se abespinhar com a bagunça das crias: "Escapei da escravidão, mas virei escrava de vocês." (Idem)

De Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo (2012)

As indefinições a respeito da trajetória de Maria Rita, a mãe do biografado, são, a exemplo, características desse tipo de obras literárias, que ao invés de diminuir o impacto, entrançam a narrativa pela (in)conquista, pela pedra, pela falha, pela fenda no terreno das certezas. Por isso, a polifonia é a condição desse escrito, uma ação de resgate da mãe, do filho, e das condições do heroísmo anônimo.

Assemelha-se, sob um ponto de vista, ao episódio citado, sobre o tiro no cinema, em que a viúva Clara Charf assume não recordar por que fugiram de madrugada, ou por que desceram pela escada, no recurso da memória do esquecimento. Mas aqui, além da virada da memória, existe outra característica que

pode ser discutida, a inacessibilidade ao todo. Diante da expressão que o passado era misterioso ou que ela havia escapado da escravidão para se tornar “escrava dos filhos”, gerados no interior na narrativa mais do que mistérios, mas também (in)certezas concretas por pistas que são dispostas pelo caminho. Dosse (2005) afirma que os escritos podem ser traços que lembrem a atividade profissional de algum indivíduo, mas também pequenas cartas, bilhetes em que apareçam informações mais íntimas, como são as relações familiares e as lembranças desses acontecimentos. O filme da sobrinha é o que mais coloca a primeira pessoa como ação narrativa, que também carrega as lembranças da vida familiar, mesclando tempo e espaço em prol da fruição narrativa. Lejeune clareia sua própria definição de pacto autobiográfico levando em conta que não se pode de antemão definir o gênero a partir do uso do “eu” em vista de que um sem-número de publicações ganhou espaço nesse tipo de literatura e que não pode ser vista como realidade precisa.

Ele ensina que, antes, é necessário se ater ao corpus e mergulhar na organização que são feitas dessas gavetas da autoria. No filme de Isa Ferraz, as lembranças de jovem sobrinha mais atestam a intenção de contar do que o contado em suma, ou mais falam de si do que do outro. O filme mescla o eu e o(s) outro(s) como estratégia, uma combinação sutural das próprias memórias a partir da escolha que se faz. Torna-se um ato de resistência autoral proibindo que lhe assaltem contra as doçuras do tio ou de tudo o que ela não conseguia explicar.

Ainda a observar os episódios relacionados à família, outra (in)definição sobre o anarquismo, ainda que “bem comportado” do pai “empreendedor”, aponta para um mesmo caminho: estimar uma influência pródiga sobre o biografado que, em 1939, escreveu em *Rondó da Liberdade*: “Há os que têm vocação para escravo, mas há os escravos que se revoltam contra a escravidão”. A imprecisão também fortalece, ao tratar do demasiado humano, e é resgatada pelos recursos de investigações de época. As obras que os autores das biografias recorrem relacionam possibilidades identificáveis que vão do bombardeio à casa de um anônimo. A anonimia, inclusive, é resolvida nos produtos com as suturas constantes, com sublevações textuais do indivíduo contra o aparato indistinto do poder do Estado que oprime. O indivíduo é a Bahia/mundo e não o governo encastelado. A esse respeito, se nas biografias as imagens são acessórios fundamentais, nos documentários são as molduras que viabilizam os produtos e a manutenção da linguagem referente. A casa, além dessa

perspectiva, identifica o espaço da segurança em um enredo de perseguição, exclusão, ameaça, e, mesmo assim, destemor. A valentia surge, nesse episódio que observamos, a partir da guarida de uma casa simples, tomada na narrativa como a fortaleza do guerreiro. Se as aporias sobre os detalhes são assimiláveis, as certezas de obstinação configuram o paiol de ideias, de cuidado, de leituras. Sobre esses, as suturas feitas destinam-se a mais uma composição de resistência narrativa.

2.2.3 - Episódio – A morte de Carlos Marighella

Os caminhos de perseguição, tocaia e assassinato do biografado (em 4 de novembro de 1969) são revestidos de especial complexidade nas narrativas dos produtos biográficos que fazem parte do corpus da pesquisa. Trata-se, aliás, da mais complexa sequenciação de acontecimentos porque é resultado de um processo que precisou ser reconstituído em que pesem as narrativas díspares pelos meios de divulgação à época e também por parte dos investigadores policiais. Os registros daquele dia por parte do Estado forneceram elementos para, depois de longa apuração, mostrarem-se como uma farsa montada por agentes do DOPS. O episódio constitui-se e se mostra ainda mais difícil de coleta do que o dos tiros do cinema, em 1964, que foi contestado imediatamente pelo próprio Marighella e por testemunhas da ocasião.

As imagens que ficaram sobre a morte de Carlos Marighella foram feitas por fotógrafos que assistiram à montagem de uma farsa, a colocação do homem primeiro na calçada e depois reposicionado dentro de um fusca (placa 256928 – SP) para garantir a versão inicial de que a morte teria ocorrido após um tiroteio com resistência do guerrilheiro. Os produtos biográficos, apoiados nas evidências, investigações posteriores, que se transformaram em reconhecimento por parte do Estado, deram conta que houve crime por parte dos agentes policiais. Isso foi possível apenas depois das instalações de comissões estadual e nacional da Verdade, que foram formadas mais de duas décadas após a redemocratização do país.

Os produtos biográficos buscam as pistas e depoimentos de um assunto que ainda gera controvérsias, em vista da ação dos policiais e das torturas, e um sem-número de atrocidades a que foram submetidos militantes, incluindo frades dominicanos que também integravam a Ação Libertadora Nacional (ALN). O tema, nos trabalhos observados, em vista do que já foi descoberto, é tratado em um ritmo de suspense em que os agentes policiais ocupam o papel de vilania com características de despreparo.

A persistência de Carlos Marighella em se manter no Brasil e não se exilar naquele momento de recrudescimento da violência estatal, o eventual descuido nos contatos entre os militantes e a obstinação em matar o guerrilheiro por parte do investigador Sérgio Paranhos Fleury são temas que perpassam a narrativa. O detalhamento das atrocidades cometidas pelos policiais também é enfoque que colabora para a definição e identificação dos papéis na história. Cada produto optou por uma estrutura e um nível de concepção sobre esse episódio.

Além da documentação e dos testemunhos que elevam os caminhos a uma visão de um *thriller* trágico e alucinante, outro cuidado que pode ser constatado nos materiais é a preocupação com as emoções causadas por essa história. Por isso, a poética da prosa, as características literárias e artísticas, de uma forma geral, ganham tratamento de anúncio em diferentes olhares. Por um ponto de vista, que se tratava de algo que ocorreria a qualquer momento. Por outro, busca-se entender o que poderia ser feito para que não houvesse o assassinato.

As narrativas esgueiram-se sobre o inusitado drama ocorrido no segundo regime ditatorial brasileiro, em plena cidade de São Paulo, a maior cidade brasileira, na Alameda Casa Branca, no início da noite de uma terça-feira. Havia, naquele dia, um jogo entre Santos e Corinthians. A notícia da morte de Marighella pelo sistema de alto-falantes foi comemorada pelas duas torcidas no Pacaembu, a cerca de três quilômetros do local do assassinato do guerrilheiro.

Essa reconstituição ainda leva em conta que o crime cometido pela polícia precedeu uma operação carregada de falhas que provocou a morte de um passante inocente pelo local, uma jovem policial que participava da manobra e de um outro agente que foi ferido por um tiro e morreria depois. O crime foi acobertado pelo regime, e os testemunhos que fazem parte dessa revisão denotam a indignação em relação à violência que não era amparada nem mesmo pela legislação vigente naquele Estado

de exceção. O assassinato de Carlos Marighella havia sido tratado pela primeira vez com maior profundidade por um produto cultural em 1987, dois anos depois do final do regime. O livro com caráter autobiográfico *Batismo de Sangue*, do escritor Frei Betto, religioso que testemunhou parte dos episódios, é uma das referências principais para os produtos observados nesta pesquisa. Não se trata de uma biografia sobre Marighella porque o enfoque principal está nos religiosos. Um filme de natureza ficcional, com título homônimo, foi dirigido por Helvelcio Ratton, em 2007 (20 anos após o livro). Inclusive, frades colaboram com testemunhos dessa revisão de acontecimentos nos produtos biográficos.

Nas biografias e documentários estudados, existem combinações suturais que proporcionam a dinâmica investigativa desses materiais. O material mais aprofundado é ***Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo***, de Mário Magalhães, que separa três capítulos para tratar especificamente sobre os eventos que diretamente reconstituem, esclarecem e abordam as repercussões do assassinato de Carlos Marighella. São eles: “Os frades voltam com Fleury” (entre as páginas 530 e 544, que tratam os últimos episódios relacionados à perseguição), “Tocaia” (entre as páginas 545 e 555) e “Post-mortem: anatomia de uma farsa” (página 556). A biografia ***Carlos Marighella: o inimigo número um da ditadura militar***, de Emiliano José, trata nos capítulos “Em 1969, a morte” (a partir da página 232) e “Um triste outono (página 244). No filme documentário ***Marighella***, de Isa Ferraz, o assunto começa a ser tratado a partir de uma narração da sobrinha em 1’21”46” (capítulo – “A sétima pista: a caça mais cobiçada”) até 1’28”18”, perfazendo seis minutos e 32 segundos de duração. Em ***Retrato falado de um guerrilheiro***, de Sílvio Tandler, o tema é objeto de atenção a partir do tempo 39’43” (com o capítulo “Ou ficar a pátria livre ou”) até 49’01”, somando um total de nove minutos e 18 segundos de duração.

Os trabalhos resgatam depoimentos de quem viveu os episódios sobre um prisma particular. Nas biografias, há, por exemplo, utilização de citações entre aspas que não foram encontradas com a recorrência em nenhum dos outros episódios. A estratégia narrativa garante o caráter testemunhal desses eventos, os mais dramáticos das obras em função do caráter de desfecho, do ineditismo da investigação com essa profundidade e pela dureza das informações, em trabalhos em que o clímax é aguardado. Nos documentários, a dramaticidade também se aplica com diferentes estratégias que são mais detalhadas a seguir, com enquadramentos

ainda mais fechados e depoimentos difíceis de serem prestados. O uso de silêncios, característico da linguagem do documentário, também colabora para essa compreensão sobre o momento mais delicado da história.

2.2.3.1 - Corte 1 – sobre o manusear da sutura

Nos livros

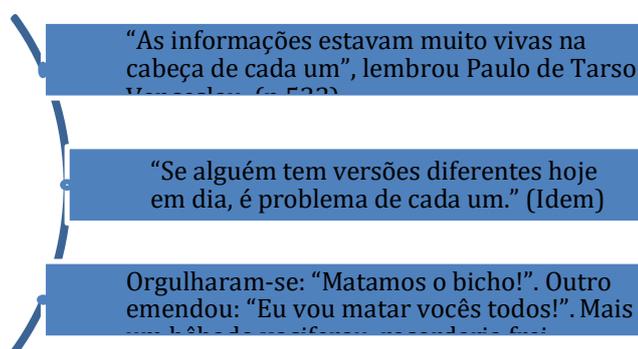
Em um romance policial, a reconstituição de um assassinato requer demorada ação detetivesca por parte dos personagens que indicam os caminhos, alguns que apontam para falsas pistas, e outras que vão ser peça de um quebra-cabeças para que o mistério seja desvendado. Todorov (1979) explicava que o romance do enigma tem a dualidade de tratar de duas histórias: a do crime e a do inquérito. Na biografia, há um pacto pela reconstituição com detalhismo. O falseamento não tem espaço como pista real, mas no seu lugar próprio de revelação de trucagem, e a montagem das peças deve ser esmiuçada. No livro de Mário Magalhães, o complexo caminho de Carlos Marighella até a morte é preparado e adiantado, com uma estratégia de revelações por trechos que se alinhavam.

O autor revela, em notas referentes aos capítulos que remontam a esse processo, que entrevistou mais de uma centena de pessoas que puderam testemunhar a versão que se apresenta. Ao mesmo tempo, costurados a elas, existem os documentos da investigação e as estratégias de falseamento oficiais. A polifonia garantida nesse estratagema é o principal elemento de **memória** no manuseio da sutura. Antes de compreender os caminhos dos capítulos relacionados especificamente às últimas ações de perseguição, a última pedra do quebra-cabeça foi um telefone no talão de cheque de um militante (Paulo de Tarso Venceslau). Um elo a que Mário Magalhães recorre é o texto do próprio Marighella, *Minimanual do Guerrilheiro Urbano*: “Anotações nas margens dos jornais, documentos esquecidos, cartões de visitas, cartas e bilhetes, tudo isso são pistas que a polícia não desprezará”. Outro recurso textual na biografia é o avanço no tempo para que o testemunho ocorra na perspectiva do tempo de quem escreve, como em: “Passadas quatro décadas, Venceslau memorou: ‘o telefone era do Oswaldo, que era o meu interlocutor’” (p. 532). Isso acontece em outros trechos na obra e revelam mais do que uma submissão ao tempo presente, mas uma revisita com olhares para garantir a veracidade das

versões ou a maturidade distante da quentura dos acontecimentos. Mais à frente no texto, um elemento do passo a passo da investigação é de que “a ficha tardara, mas caíra”. Essa **tensão dos nós** também anuncia que os policiais se aproximavam do guerrilheiro, o que gera tensão na narrativa.

Além de esmiuçar a memória do ontem/hoje, esse recurso das memórias abertas garante o duelo dos pontos de vista. Mais do que isso, o desembarque da memória citando fato tão passado garante a força daquela informação a ponto de ser lembrada, como em outros exemplos dispostos no quadro a seguir:

Quadro 12 - Exemplos de lembranças assumidas no texto



Outro recurso de memória, que tem relação com eventual descuido da ALN, está na recordação propalada pelos freis. “‘Começou uma bagunça’, criticou Oswaldo: Depois que fui embora, não havia o mesmo sistema de segurança”. Para Fernando, já antes ‘estava muito aberto, muito bagunçado. Tinha contato com todo mundo’ (p. 531).

No bojo dessa recuperação das lembranças, o autor eleva a tensão da perseguição ao demonstrar que a polícia estava chegando perto com as pistas que havia conseguido. Para levar ao próximo capítulo, o texto recorre a um manuseio da **elasticidade** ao reposicionar a trama nos últimos capítulos do suspense e comparar a trajetória do guerrilheiro a uma epopeia, como ocorre no trecho: “Era tarde demais,

a polícia o escutara. Começava a chegar ao fim a **epopeia** de Carlos Marighella” (p. 529). O autor evoca que, se fugisse, “Marighella não seria Marighella”.

Outro momento de elasticidade relaciona-se ao papel dos frades dominicanos para a ALN: “Na origem, eles cuidariam da logística rural em torno do convento de Conceição do Araguaia. Passaram a carregar pianos de diversos tamanhos e pesos na cidade” (p. 530) e mais à frente com continuação do significado: “as costas dos frades se alargaram ainda mais quando Marighella incumbiu Frei Betto de ajudar foragidos. A respeito da **tensão dos nós**, um exemplo está na recorrência ao uso, como referência documental, do livro *Batismo de sangue*: “A ALN e, com efeito, o grupo de dominicanos degringolaram a partir do sequestro do diplomata estadunidense” (Idem). Com referência a esse episódio, Marighella, segundo versões trazidas em outros momentos das obras, teria discordado da ação que trocou o embaixador Charles Elbrick, em setembro de 1969.

Nesses dois capítulos decisivos que reconstituem a morte de Carlos Marighella, foram contabilizadas 28 informações atribuídas a pessoas entrevistadas para a biografia, mas se ressalta que a grande parte delas foi confirmada por mais de uma fonte, como ocorre no trecho relativo às conversas que ele teve no domingo (dois dias antes da morte). Há informações das 10 pessoas com quem Marighella falou naquela data. Isso garante o cruzamento e confirmação de informações. Na mesma lógica, o autor da biografia disponibiliza em notas (páginas 706 a 708) as 51 informações em que explica ter utilizado documentos.

Destacam-se os arquivos do DOPS (17 vezes), dos livros *Batismo de sangue* (cinco vezes) e *Autópsia do medo* (três vezes, biografia sobre o delegado Sérgio Fleury, de autoria de Percival de Souza). Outra fonte importante é o uso da cobertura da imprensa, incluindo *Jornal da Tarde*, *O Estado de S. Paulo* e *Revista Manchete*. A respeito de Sérgio Fleury, uma informação vai ser usada mais à frente na descrição do vilão: ele mancava porque se injetava drogas nas pernas. “Chegava sempre drogado” (p. 533). Na cena da morte de Marighella, há uma descrição de que o policial andou mancando para dar um dos quatro tiros no guerrilheiro.

O autor traz um ponto de vista de que a ditadura tinha instrumentos para ter chegado a Marighella havia mais tempo. “Talvez se devesse perguntar por que a ditadura demorou tanto” (p. 534). A narrativa desenvolve-se a partir dos encontros dos frades que eram para serem secretos. Presos, são torturados. O texto detalha os

xingamentos e as dores que não são apenas do corpo. A partir dos depoimentos de outrora, relembra ter murmurado “meu Deus, meu Deus”, mas as dores seriam tantas que nem com Deus conseguia falar. Da mesma forma, frei Fernando, nas biografias, assume ter sofrido e a lembrança de uma premonição, de que sofreria mais aos 33 anos, idade de Cristo.

Outra tensão de nós repetida nas abordagens policiais é o chamamento “Cadê o Marighella!”. A repetição do questionamento antes, durante e depois das sevícias e de tantas violências reafirma na narrativa a obstinação em encontrar o guerrilheiro, mantendo a imagem, mesmo na ausência, em posição central do texto. A respeito do detalhamento das torturas, trata-se de encaminhamento fundamental para identificação dos personagens.

O uso de uma personagem que se repete em outros trabalhos é o depoimento de Rose Nogueira, que é levada por agentes, mesmo tendo um bebê de colo. No livro de Mário Magalhães, o diálogo é transcrito: “Fleury - Vocês estão presos. E o bebê vai para o juizado de menores. Rose – O bebê não vai. E eu só vou com vocês se puder deixá-lo com minha família. Fleury – Terrorista não tem família” (p. 541). Frei Fernando também traz a memória das dores: “No repertório infindo de crueldades, enfiam com capricho um fio na uretra e rodam a manivela. O ser humano urra” (p. 540). Ao passo que identifica a vilania, também retira dos frades papéis santificados.

Outro elemento de tensão dos nós (no manuseio) e (no tipo) da sutura contínua é a recorrência do aviso dos últimos momentos do biografado. O uso de informações do Centro de Inteligência da Marinha garante, por exemplo, a ordem dos depoimentos. Em sutura, o autor enuncia: “faltavam poucos minutos para um telefonema de vida ou morte para decidir em São Paulo a sorte de Marighella” (p. 542). Ora, já havíamos sido avisados que a epopeia estava chegando ao fim. A biografia apresenta os caminhos em detalhes, incluindo a transcrição dos telefonemas dos frades, e a presença do personagem nos Jardins, em São Paulo, para uma reunião. “Fleury foi acompanhado de, no mínimo, 28 policiais. Colocaram Fernando e Ivo no fusca azul dos dominicanos”.

A história enreda o que vai ser utilizado mais a seguir, como elemento do romance. “Pouco depois das oito horas, um mulato baiano despontou na calçada para se **despedir da vida**” (com grifos nossos, p. 544). Assim, o autor anuncia também que partiremos para o próximo capítulo, “Tocaia”. Aqui, interrompe-se a sequência de

cenar, para levar a um salto no tempo, já em cenário que mescla a escuridão da noite/mistério com a revelação sob os holofotes da memória aliada aos documentos que enlaçam a precisão das informações, como a altura da Alameda Casa Branca. O leitor sente-se no caminhar narrativo diante da iminência da morte do guerrilheiro, que ocorrerá na próxima cena em que Marighella aproxima-se do fusca azul. “Mal senta, e os tiros abrem as portas aos berros” (p. 552). Diante de episódio controverso, o detalhamento de cena a cena aprimora-se diante da memória dos freis Ivo e Fernando. Eles assistirão ao assassinato. Mas o local dos tiros é apresentado pelo laudo que seria confirmado depois: quando Marighella busca a pasta (onde há caderneta, cápsula de cianureto e uma arma) porque “não se rende” (essa é uma alegação que está conectada a Marighella durante toda a obra, e faz parte da organização do protagonista). São quatro tiros. “Uma bala perfura as nádegas e provoca quatro ferimentos. Outra, aloja-se no púbis. A terceira penetra e sai pelo queixo. Até que, de uma janela do fusca, acertam-no no tórax, lesionam a aorta e ele não mexe mais” (p. 552). A partir de então, a biografia organiza os caminhos da farsa que foi montada, com a mesma lógica de cena a cena. Também há as mortes do protético alemão Friedrich Rohmann que ultrapassou a barreira do Dops na Alameda Casa Branca (que foi relatado como da segurança de Marighella) e mais dois policiais são feridos e acabam morrendo.

No livro de Emiliano José, o detalhamento é menor. O autor também manuseia a **tensão dos nós** a partir de dois tipos de documentação: dos escritos de Marighella (particularmente o Manual do Guerrilheiro Urbano e do Dops. As entrevistas com dirigentes, como Gilney Viana, (também entrevistado para o livro de Mário Magalhães) e Manoel Cyrillo tratam sobre quais eram os planos do guerrilheiro para o resto do ano, o que incluía seguir para as regiões central e norte do Brasil, não necessariamente pelo interior, e avaliam os riscos das ações naquele momento. Esse assunto, segundo aponta o manuseio da **memória** na sutura biográfica, seria tratado em outros encontros.

Outro militante, entrevistado para a biografia, crê que (também com os olhos presentificados) a ALN gastou muito tempo com áreas urbanas. Sob o mesmo prisma após quatro décadas, a **memória** está organizada a partir de elementos definidores que realocam os componentes estruturadores da narrativa, tais como verossimilhança e o juro da verdade (como trato biográfico e autobiográfico, quando acionadas as

confissões e lembranças de personagens relacionados ao convívio e militância de Marighella).

Outro elemento que aparece no manuseio da memória é a interpretação advinda de outro lugar no tempo: “Ele acreditava ter de ir a São Paulo para resolver vários problemas” (citação de Gilney Viana) (JOSÉ, 241). Como se sabe, o assassinato ocorreria na maior cidade brasileira. Outra memória acionada é da militante Ana Montenegro, que se recorda como foi informada da morte do guerrilheiro. Diferente do livro de Mário Magalhães, as cenas da morte não têm destaque aqui. A preocupação principal é a de assinalar os contextos políticos de 1969. Para a **tensão dos nós**, José utiliza o texto de Marighella “O papel revolucionário na organização”, no qual o comunista vai lembrar que as manifestações de 1968 viabilizaram a luta armada, a guerrilha urbana e a guerra psicológica. Os episódios da morte não são destacados em ***Carlos, a face oculta de Marighella***. No livro de Emiliano José, há uma priorização da linguagem jornalística com menos manuseios da **elasticidade**, mas podemos encontrar outras interpretações a partir da narração do autor em uma estrutura de expressões para tratar da situação política e econômica como resumo das impressões do guerrilheiro: “Ele acreditava que a ditadura se encontrava numa encruzilhada. Que a situação política no Brasil se transformara numa situação militar. Que os salários eram miseráveis. Que o país estava mergulhado em uma crise crônica” (p. 236). As argumentações evocam os ideais da ALN e as motivações preliminares da guerrilha urbana, com um suporte histórico e estilo literário.

Nos filmes

Os dois documentários tratam com detalhismo dos episódios relacionados ao assassinato, com utilização da **memória** de testemunhas, a maioria militantes, dos eventos antecedentes. Em ***Marighella*** (2012), Isa Ferraz, antes de tratar especificamente do assunto, são usadas lembranças do integrante Itobi Correia Júnior que lembra uma advertência do guerrilheiro aos companheiros de luta armada, de que não poderia prometer nada e que tivessem preparados para “prisão, tortura e morte”, e que a perspectiva não era boa. Para anunciar o trecho em que se reveste de maior temor, há imagens de arquivo da cavalaria no centro de São Paulo e abordagens de policiais.

O tema da morte tem inserção a partir de uma narração em primeira pessoa da diretora, que recorre às próprias memórias: “Eu ficava intrigada com uma espécie de

bolsa, que se chamava capanga, que o tio Carlos carregava sempre. Ele entrava em casa e imediatamente colocava no alto da estante para ninguém mexer”. A capanga que significava um mistério nas lembranças da sobrinha é, além de apelo da memória, uma ação para a **tensão dos nós** porque é a mesma capanga que está na cena da morte dele, contendo cianureto, barbeador elétrico, uma arma e um bloco de anotações.

As lembranças estão apoiadas em imagem produzida com trilha sonora que resgata a melancolia que também faz parte da obra. O trabalho artístico no documentário, segundo pontua Fernão Ramos, deve levar em conta (como tratamos na relação da cicatriz da tomada) que a presença da direção é um estar fenomenológico que também compõe a cena. Os sentimentos são chamados à narrativa com a inclusão, na sequência, de uma entrevista/sonora de Clara Charf, que rememora uma orientação dele para não rir e disfarçar a pele branca, em vista de eles serem procurados. A entrevistada sorri diante dessa retomada. No entanto, aqui ocorre também o choro.

O pesquisador sobre documentários salienta ser necessário relevar uma distância tênue entre a ficção e esse gênero, já que ambos se direcionam para a composição da emoção de quem é entrevistado ou quem assiste e de alguma forma interage. Os aspectos reflexivos da obra, que cercam o filme, (a sobrinha que trata das relações e as memórias de si para com familiares e o tio guerrilheiro) configuram um tipo de trabalho artístico que tem a representação como suposição de partida. Nichols (2007) trata sobre o fato de lembrar os espectadores da construção da realidade a que assistimos, e isso aponta para o tempo presente do documentário e ‘o tratamento criativo da realidade’, o que pode ser relacionado (ou não) com a pretensão à verdade e à autenticidade.

A elaboração do roteiro, em que pese o imponderável que pode haver na não-ficção, está dividido em temas, assuntos, capítulos, dos quais se esperam determinadas reações. Nesse sentido, o documentário da sobrinha é bem-sucedido em sua montagem porque direciona-nos para as lembranças do que está por vir, em uma semelhança com o que ocorre na biografia de Mário Magalhães, também repleto de cenas de tensão.

Figura 15- Emoções de Clara antes de episódios sobre morte



No filme Marighella, manutenção do enquadramento mesmo com variação de conteúdo

A manutenção dos enquadramentos, das cores e do som (sem trilha), mesmo com a variação das emoções da personagem, determina uma linguagem que envolve ética e respeito mesmo com o imponderável e o apelo que cenas assim ocasionam. As lembranças já são fortes o suficiente. O corte ocorre logo em seguida. O entrevistado seguinte, o ex-dirigente da ALN, Carlos Fayal (dentista quando entrevistado para o documentário) recupera que o momento era de tensão e que o pior se anunciava. Novo corte. O jornalista e ex-militante José Luiz Del Royo pondera (com indignação) que Marighella não poderia mais estar em São Paulo porque o cerco estava se fechando. Assim como os entrevistados são reagrupados, o filme também encaminha o desfecho trágico.

A esse respeito, Barry Hampe (1997), pesquisador de filmes documentários, entende que o conflito dramático se caracteriza pela tensão estrutural que deixa dúvidas sobre como será o desfecho do filme. Não tem relação, no caso, se haverá a morte, mas como será, o que mantém o público interessado nos próximos desenlaces. Nesse sentido, pensamos que, do ponto de vista do manuseio das suturas, ocorre a **tensão dos nós**. “Ele não podia estar em São Paulo. Isso foi um erro grave”.

Os eventuais erros do guerrilheiro também são destacados nos documentários e nas biografias, advindo do inconformismo de quem relata. “Ele foi um solidário”, afirma Del Royo. Na sequência, Takao Amano, outro militante, defende a coerência do guerrilheiro por se manter próximo aos militantes, nem que isso custasse a vida. Manoel Cyrillo e frei Oswaldo Rezende explicam sobre a função dos grupos táticos armados (GTA) e acrescentam o componente da necessária vigilância sobre os frades que acabam sendo descobertos por causa das anotações imprudentes do telefone de outro militante no talão de cheques de Pedro Venceslau.

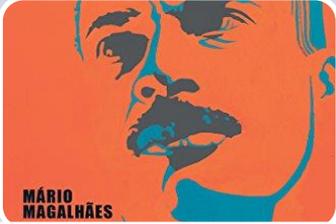
Como a biografia, o filme apresenta o testemunho impressionante de Rose Nogueira a respeito da incursão do delegado Sérgio Fleury de madrugada na casa

dela e ameaçando levar o casal e o bebê. Acabaram deixando o filho (chamado Carlos em homenagem a Marighella) com um familiar. Rose é uma personagem fundamental nessa reconstituição.

A partir de seus depoimentos para o filme e para as biografias, é possível identificar os diferentes usos da memória. Enquanto a biografia utiliza-se da descrição e narração, o documentário mantém a imagem da ex-militante na maior parte do tempo com acréscimo de um documento constante do inquérito da morte de Marighella. Trata-se de um uso que provoca o avanço na narrativa do espaço-tempo, mas que não precisa seguir a obviedade.

No próximo quadro, trazemos uma comparação de como a linguagem oral e outros elementos como entonação, uso de pronomes demonstrativos, olhares e figuras de linguagem próprias de cada uma das linguagens aponta para um tipo de manuseio da memória, tensão dos nós e elasticidade.

Quadro 13 - Comparativo entre trecho e biografia e documentário

	
<p>"Os presos superlotavam as celas e engarrafavam os corredores. Um deles era o paraibano Eunício Precílio Cavalcante, 2º sargento do Corpo dos Fuzeiros navais, expulso da Marinha em 1964. (...) Fleury provocou o militante da ALN: "- Cadê o Marighella?". "Você não é macho? Vá buscar!", desafiou o revolucionário. Rose Nogueira testemunhou os socos e pontapés que o delegado desferiu no homem indefeso, gritando: "Pois eu vou mesmo! Hoje é o último</p>	<p>A hora que eu abri a porta jogaram Frei Fernando em cima de mim. O Frei Fernando estava com o rosto deste tamanho, todo vermelho, os olhos vermelhos, algemado e as mãos muito inchadas. Ele me mostrou assim, tipo assim.. não aguentei. Chegamos ao DOPS e tinham muitas pessoas presas. Tinha um que era o Marinheiro e o Fleury disse: "- Cadê o Marighella..." Marinheiro disse: "- Você não é macho... Vai buscar." Pois eu vou mesmo e o Fleury espancou ele na nossa frente e disse: Hoje é o último dia de</p>

O manuseio da elasticidade para organização do conteúdo tem como exemplo o uso de trilha sonora, a narração reflexiva e o uso do nome do capítulo "Sétima pista: a caça mais cobiçada". A biografia de Magalhães utiliza também a expressão "caça

cobiçada” na página 547. Outro exemplo de amarração é que após a narração de Rose Nogueira, há efeitos sonoros de grades batendo e as imagens do inquérito. Outro trato de memória relevante é o depoimento do filho, Carlos Augusto, do momento em que foi informado da morte do pai por um jornal. As imagens do pai baleado dentro do fusca cobrem essa sonora dramática. “Fui com um mau pressentimento. No telex, vi a imagem se formando do meu pai. Pude ver que era realmente ele”.

No filme *Retrato falado de um guerrilheiro*, Sílvio Tendler aderiu a uma estrutura semelhante com recortes de depoimentos. As novidades são as sonoras de Antonio Flávio Médici, que buscava Marighella na tipografia após a reunião (que nunca ocorreria) e sobre a informação que recebeu a respeito da morte, e também a entrevista de Frei Fernando, que foi torturado no DOPS e prestou informação. São utilizadas imagens do inquérito que investigou a morte do guerrilheiro (tomada aqui como a **tensão dos nós** na narrativa). A cena é composta com uma imagem de um crucifixo no cenário. “Tenho certeza de que não fui o primeiro (a falar sobre a posição dos aparelhos da guerrilha)”. As imagens de Marighella morto não são cobertas por uma sombra escura, como no filme de Isa Ferraz. Há também aqui a trilha sonora enquanto a imagem do corpo ensanguentado é movimentada pelo quadro cênico. Nesse momento, há um manuseio de elasticidade com a narração da poesia *Rondó da Liberdade*, pelo ator Othon Bastos.

Tabela 5 – Resumo sobre o manuseio das suturas sobre a morte de Marighella

Trabalho	Memória	Elasticidade	Tensão dos nós
Biografia escrita por Mário Magalhães	28 informações são atribuídas a mais de uma centena de entrevistados. O cruzamento dos dados é fundamental para a viabilização do texto	Elementos literários na narração tratam os trechos antecedentes ao assassinato como uma epopeia	São 51 trechos apresentados que são ligados a livros, pesquisas estatísticas e veículos de comunicação da época. Destaque para o uso de <i>Batismo de sangue</i> , de Frei Betto.
Biografia escrita por Emiliano José	Informações estão relacionadas principalmente à Rose Nogueira e Gilney Viana.	Utiliza elementos literários para interpretar a situação política do Brasil.	Documentos do DOPS e escritos de Marighella são utilizados para suturas dos elementos
Documentário de Isa Ferraz	Entrevistas de sete militantes recompõem os episódios da morte de Marighella, com avaliações e lembranças	Uso de trilhas sonoras, passagem de capítulo, e narração em primeira pessoa da sobrinha-diretora.	Utilização de trecho autobiográfico trata tanto do caminho dos pais e também qual a principal influência no pensamento do guerrilheiro

Documentário de Silvio Tendler	Entrevistas de oito militantes, esposa e do filho que reconstituem momentos finais	Uso de arte e trilha sonora e poesia Rondó da Liberdade cobertos pela imagem do personagem morto.	Imagens e informações sobre as investigações do DOPS são usadas no filme.
--------------------------------	--	---	---

2.2.3.2 - Tipos de suturas (continuidade e desenvolvimento da trama)

Nos livros

A avaliação do tipo de sutura envolve identificar mecanismos de desenvolvimento dessa narrativa com articulações para o futuro, não para o conhecimento sobre o desfecho, mas para o entendimento do caminho. Não é a morte o cerne, mas os seguidos procedimentos da reconstituição da perseguição sem qualquer devido processo legal.

Nas biografias, as suturas contínuas prevalecem sobre as interrompidas. No livro de Mário Magalhães, existem estratégias que mantêm a expectativa do futuro, que é condição do romance, tal como havia explicado Maurois, em 1928. E essas ações revelam-se nos detalhes para espelhar o todo

Entre as observações que o autor atenta, estão as condições da ALN e o cerco que todos já reconheciam. Trata-se de uma tônica que vai percorrer boa parte da trama. Como elas geram acréscimos às informações dos livros, mostram-se com potencial de desenvolvimento. Nesses capítulos em avaliação, predominam testemunhos entrecruzados repartidos com o autor, e dados documentais suturados, em grande parte a partir de conteúdo memorialístico. Nenhum deles é aqui da autobiografia. Mas tem o livro *Batismo de sangue*, de Frei Betto, como uma das principais fontes.

Comparando-se elementos do texto com a biografia, porém, pode-se constatar a presença de **suturas interrompidas**, no registro de eventuais quebras de desenvolvimento de forma a agilizar a narrativa. Sobre o episódio da prisão dos frades no ônibus, há mais informações no trabalho de Frei Betto, sobre uma falsa acusação de policiais de que eles haviam praticado um assalto. O livro de Magalhães detém-se posteriormente a reconstituir a série de agressões as quais os religiosos são submetidos.

Quadro 14 - Migração de informação de livro para biografia

Os três policiais traziam à mão suas armas. — Por que estão nos prendendo? — indagaram assustados. — Uma senhora foi assaltada no ônibus e apontou vocês como ladrões. Levados para o Cenimar, no quinto andar do Arsenal de Marinha, Fernando e Ivo tinham os braços presos por algemas. Ao chegarem, foram separados em salas diferentes. (BETTO, 1987, p. 124)

Percorreram menos de cinco quilômetros até o Ministério da Marinha, no centro. Separaram-nos no quinto andar, sede do Cenimar (MAGALHÃES, 2012, p. 539)

Sobre esse tema, há uma recodificação a partir das informações do trabalho memorial de Frei Betto. Outro exemplo dessa organização pode ser conferido em: “Como Marighella entra em contato com vocês? — insistiam os algozes, enquanto lanhavam a vítima com um cano de borracha. Ivo lembrou-se da cena evangélica de Jesus sendo espancado sob a indagação dos soldados: “Adivinhe quem bateu em você?!” (Lucas 22, 64)” (BETTO, 1987, p. 129). A dor aguda é trazida no livro de Mário Magalhães com o mesmo horror: “O que mais o machuca são os açoites com um tubo preto de borracha. A cena o fará lembrar a pergunta de um soldado para Jesus Cristo no processo da Paixão: ‘Adivinha quem foi que te bateu?’” (MAGALHÃES, 2012, p. 539). A violência que é recordada em detalhamento na biografia, com os golpes no estômago e nos órgãos genitais, suspendeu a respiração de Ivo (personagem também é entrevistado nos documentários).

Outros caminhos para a realização de **suturas contínuas** estão na informação das pessoas que cruzaram o caminho de Marighella nos seus últimos três dias de vida. Todas foram ouvidas. As mudanças de assunto dentro do mesmo capítulo compreendem pausas para alterações de ponto de vista. Isso quer dizer que o desenrolar de determinado tema pode aparecer mais à frente no enredo, o que caracterizaria também a sutura contínua, em vista de que houve acréscimo de informações. A separação das partes especialmente nesses capítulos dá-se ainda por asteriscos. Eles serviram para trazer pausa ao texto e mudar o ponto de vista de quem transmite e o foco narrativo. A sensação aparente é de que tudo acontece ao mesmo tempo ainda que o autor se preocupe com a ordem cronológica que avança e retroage não só gerando novos suspenses, mas também juntando as peças daquele quebra-cabeça complexo.

Tratamos aqui de um enredo de não-ficção e, por isso, as garantias e a reunião de dados comprováveis transformam-se em um outro espaço narrativo. Essa diferenciação de pontos de vista (o que apontaria para um tipo de sutura contínua) pode ser exemplificada nos fatos relativos à prisão de Rose Nogueira e esposo, quando o casal teve que deixar o bebê Carlos com um familiar. Na cadeia do DOPS, há um ponto de vista que só vai ser compreendido com o avançar da história, em que os policiais ouvem a chamada de Marighella. Essa é uma cena que será reprisada por outro olhar, o dos próprios policiais, que está, na biografia, amparado pelos registros policiais, com a transcrição. Por isso, a certeza contida na frase de efeito está nos materiais biográficos: “Hoje é o último dia do chefe”. No livro de Emiliano José, de caráter mais jornalístico tradicional nesse trecho, a utilização de fontes documentais e a de textos de Carlos Marighella, apontam para **suturas interrompidas** ligadas ao reaproveitamento de conteúdos ligados a esses escritos: “O papel revolucionário da organização” e “As perspectivas da Revolução Brasileira”, escrito em setembro de 1969, a dois meses do assassinato. Em relação a esses materiais, José reinterpreta os textos e transcreve pontuações do guerrilheiro. A estrutura do texto está, na prática, dividida por épocas, o que se assemelha a uma amarração dos nós, um a um.

Nos filmes

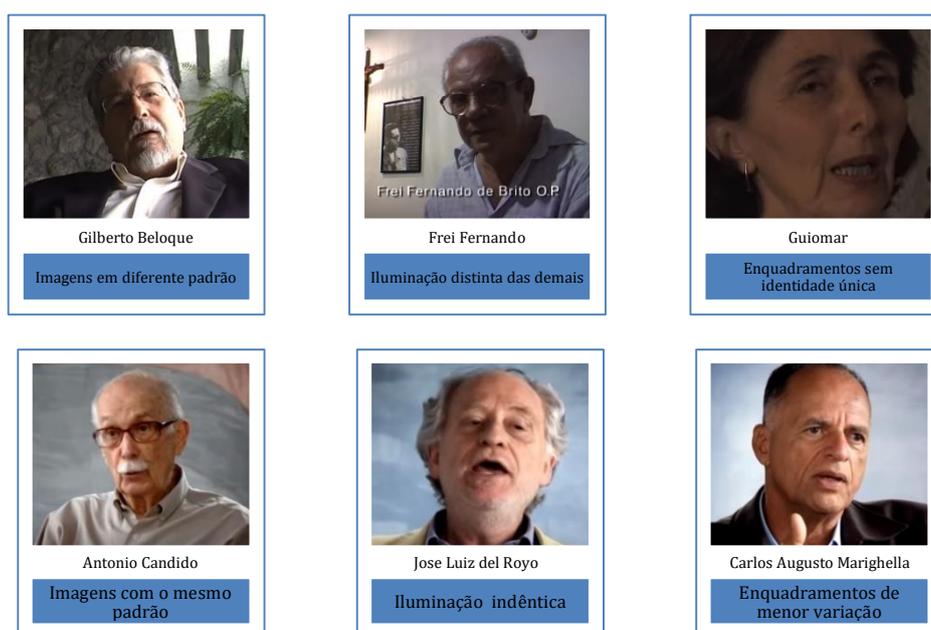
Como observamos nos elementos do manuseio das suturas, percebe-se a organização dos testemunhos em que, em ambas as estruturas, uma sonora complementa a outra, tratando, no filme de Isa Grispum, em parte das cenas, da tensão que passam a ter os integrantes. Há de se considerar que o documentário adianta de diferentes formas o perigo. Os fios da sutura avançam a partir do primeiro depoimento sobre o tema, que é o de Clara Charf, sobre a necessidade de tomar cuidado com sorrisos. São priorizados desenvolvimentos a partir dessa lógica, o que configura as suturas contínuas.

Antes, porém, há a narração em primeira pessoa da sobrinha sobre a capanga do tio, onde ele guardava o cianureto, a arma, o barbeador e bloco de anotações, vai aparecer o mesmo fio de sutura na cena da morte, onde ele teria buscado a bolsa, e isso teria sido um motivador para os quatro tiros. Outros militantes discorrem sobre os riscos da ocasião (e, por isso, estão alinhavados numa estrutura de complementação, que incluem as discordâncias). São enlaces que podem ser considerados contínuos na obra. No entanto, uma cena em que o filho Augusto descobre, em uma redação de

jornal, que a imagem que “vai sendo impressa” é mesmo a do pai, esgota-se em si mesma, inclusive de dramaticidade. Isso seria exemplo de uma sutura interrompida. A informação calcifica, em outro plano, a indiferença e a frieza com familiares de Marighella. No filme de Sílvio Tandler, a estrutura de depoimentos sobre os fatos prévios à morte assemelha-se ao trabalho de Isa Ferraz.

No entanto, o trabalho traz as novidades de depoimentos de frei Fernando e Antonio Médici, cujas informações abordam o sequenciamento dos fatos até a morte: número de telefone do convento encontrado pela polícia em canhoto de cheque, vigilância telefônica sobre os frades (grampos), prisão dos religiosos militantes e conhecimento da polícia sobre rotina de encontros, tortura aos religiosos e militantes, seguidos da morte de Marighella. As suturas são sequenciadas de forma **contínua**. Os personagens agem aqui para trazer substâncias nesse recontar dessa sequência da história. Uma diferença técnica que se pode anotar entre os filmes é que há usos diferentes de iluminação e cenário para cada um dos entrevistados. Nessa modalidade artística, todos os elementos audiovisuais são estruturas importantes para as suturas biográficas. A distinção entre esses elementos revela dificuldade com a entrevista e ruídos que podem comprometer o alinhavar dos conteúdos. Na primeira linha abaixo, há *frames* do filme *Retrato falado de um guerrilheiro* (2001). Na segunda linha, estão imagens do filme *Marighella* (2012).

Figura 16 - Comparativo de imagens entre os filmes com influência na sutura



A par de não ser o objetivo principal desta pesquisa, a avaliação de imagens, não se pode desprezar o fato que a organização dos sentidos passa pelos frames escolhidas, pelo apuro técnico de pós-produção, pela trilha e efeitos que fazem um filme ser uma obra artística e não uma coleção de entrevistas. Os filmes buscaram atores, poesias e definiram que deveriam chamar a atenção por uma série de decisões que não poderiam comprometer os fatos, mas fazer arregalar os olhos de quem buscou assistir à história de uma vida.

Tabela 6 – Resumo do tipo de sutura em "A morte de Marighella"

Trabalho	Sutura contínua	Sutura interrompida
Biografia escrita por Mário Magalhães	Ligada aos depoimentos de militantes ouvidos para o livro	Informações a respeito da obra de Frei Betto são menos desenvolvidas
Biografia escrita por Emiliano José	Utilização de entrevistas em sequência.	Migração de conteúdos documentais amarrados um a um.
Documentário de Isa Ferraz	Rememoração da morte por intermédio de mecanismo de voz over da narradora e de depoimentos de militantes	Em uma cena, o filho Augusto lembra que foi avisado da morte do pai em uma redação de jornal. A cena é isolada
Documentário de Silvio Tendler	Sequência de depoimentos	Não identificado

2.2.3.3 - Corte 3 - A aparência da sutura

Tratamos aqui dos caminhos que levam Marighella à morte e o biografado somente adentra à cena no instante do tiro. Por isso, em relação à aparência das suturas empreendidas, ocorre uma particularidade no que tange a esse tema em vista de que as questões relativas a personagens secundários ganham mais destaque. Serão casos que chamamos de **inversão**, nas ocorrências em que as bordas se voltam para o interior.

No livro de Mário Magalhães, os papéis dos frades e dos delegados recebem especial protagonismo. Ainda que Sérgio Fleury passe os capítulos com a pergunta: “Cadê o Marighella?!” e que os frades, perseguidos e torturados, não apareçam na narrativa com essa informação, o guerrilheiro fica “sem voz” nessas cenas referentes aos episódios. Devemos lembrar que Marighella estava em fuga e, por isso mesmo, apagou pistas o quanto pôde para proteger a si mesmo, familiares e companheiros de militância. No trabalho de Emiliano José, o autor, para tratar do guerrilheiro, recorre a pensamentos sobre a guerrilha relacionados a seus escritos. Por esse motivo, mesmo suturas interrompidas, como são as construídas, podem ser analisadas com a aparência de aposição (as bordas encostam-se no mesmo plano, mesmo com informações de diferentes matizes).

Mário Magalhães percorre caminho diferente e busca as particularidades desses sujeitos reexaminados biograficamente também com complexidade. Para encontrar a fuga e a dor dos frades, o autor busca os depoimentos e os testemunhos à época, e, por si só, recebem, como personagens, a dianteira da narrativa. São eletrocutados, espancados e submetidos a violências seguidas, mas têm lugar e voz nos trechos, tanto nos relacionados ao passado como naqueles em que são ressimbolizados e reidentificados a partir do olhar do presente em que concederam entrevistas para os biógrafos.

Outro personagem central do trabalho é o “vilão”, o delegado Sérgio Paranhos Fleury. Colocamos a palavra entre aspas porque na biografia não há lugar para olhares binários, nem mesmo quando o personagem está apresentado como torturador e assassino. A pesquisa de Mário Magalhães, por exemplo, recorda que uma biografia sobre o homem Fleury revela alguém apegado à família e que se apaixonou. Como no trabalho sobre Filinto Müller, esses personagens que cometem

barbaridades são recontextualizados para afastar a possibilidade ingênua de que são pessoas que não estão relacionadas ao todo. À época, Fleury que foi tratado como herói, ovacionado pelas duas torcidas de Santos e Corinthians, quando informadas sobre a morte de Marighella. Cabe à biografia o resgate da humanidade de torturadores ou mesmo os erros de um revolucionário. Por isso, a **inversão** é uma aparência de sutura que demonstra valores atribuídos ao biografado também.

Os amigos e inimigos garantem a resistência e a sobrevivência das narrativas. Como esclareceu Gonzaga Motta, esses são personagens de papel, com funcionalidades diante de episódio. Eles ingressam ou são ingressados nas histórias e sacados das gavetas da referencialidade para atender às lacunas, gerar novos conflitos e soluções.

2.2.3.4 - Corte transversal - Segunda leitura dos dados

Os eventos relativos à morte de Carlos Marighella nos produtos biográficos compõem-se da garantia da polifonia por intermédio de depoimentos que reconstituem, sob o olhar de familiares, de testemunhos da militância, de trabalhos biográficos, registros e documentos oficiais a respeito de um acontecimento rumoroso. Entre os personagens principais desses eventos, surgem pessoas e sua condição essencialmente humana, primeiro em relação às dores do corpo. Os indivíduos personificados nos livros e filmes são sujeitos a olhar o passado. Agora, são anônimos: a médica, o advogado, o dentista... mas que dão conta de eventos em que, não menos anônimos, exigiam-se tarefas incomuns no seio social.

Dosse (2015) entende que a pluralidade das identidades que são apresentadas nessas circunstâncias dos produtos valoriza o narrado. “De diversas maneiras, os anônimos da história mostram que é possível superar as falhas das fontes para descobrir qual tenha sido seu mundo” (DOSSE, 2015, p. 297). O autor, ao desenvolver essa temática, explica que os pequenos traços de identidade correspondem ao que ele chama de “biopoder que procura identificar as pessoas, recuperar suas pegadas no estado civil” (Idem, p. 301). Nessa combinação sutural, que trata da reorganização do thriller, a ordem de apresentação dos eventos, condição arbitrária do responsável pela obra, acumula estratégias em que os temas atacam e fogem, e voltam a atacar, e de forma que deixe visível o fio da sutura, e as lembranças vivas.

A sobrevivência de se contar uma história relaciona-se com as inscrições esboçadas no passado, o aproveitamento dos estados de atenção e de produção intelectual. Os materiais com características autobiográficas podem ser reconicionados nas migrações que percebemos entre um livro e outro, entre um escrito e um documentário. Michel de Certeau, em *A invenção do cotidiano* (1980), estima que os escritos buscam tornar histórias identificáveis e legíveis numa língua social. Ainda mais diante de fatos em que não há um consenso. No plano do policial e do suspense, seja como se apresentem, funcionam como um presente-perpétuo no dizer de Todorov, entre os dramas que se relacionam à investigação, tanto quanto na elucidação.

Nas obras em questão, o “quem matou” adquire novo sentido porque o grupo relacionado ao Estado deveria defender a sociedade. A chocante reconstituição ao ignorar processos legais transfere o “mistério” do assassinato de Marighella a um outro plano de abandono, e a um alerta de reflexões sobre o papel da polícia em nossa sociedade. Mesmo passados mais de 50 anos, crimes policiais não são transparentemente anunciados ou são encobertos em democracias frágeis, como é a brasileira.

Por outro lado, o drama familiar e dos amigos necessita também de escritos que deixem as histórias sobreviventes, como havia escrito Arlette Farge, sobre o uso dos arquivos para recontar algo: “a aventura, o perdão, a separação dividem o espaço do afeto, o desejo de transparência e a preocupação com os que pertencem à esfera mais próxima daquele que acaba de desaparecer” (FARGE, 2009, p. 89). A autora contextualiza que é como se de um mundo desaparecido, retornassem vestígios “materiais dos instantes mais íntimos e menos revelados de uma população às voltas com o assombro, a dor ou o fingimento” (Idem, p. 18). Qualquer que seja a modalidade desses escritos, há uma reinserção de sentidos nas tentativas de reaparecimento ou resistência diante das mortes, por exemplo.

Os trabalhos jornalísticos também são figuras nessa modalidade de buscas de reconstituição, na constituição das fontes e informações de caráter detetivesco, já longe do tempo em que ocorrem os fatos. A biografia escrita por Emiliano José segue uma tessitura tradicional, nesse sentido. Mas a obra de Mário Magalhães também articula, como vimos no tipo de sutura, e reproduz com outra aparência diálogos.

Lejeune (2014) chama essa ação de montagem, a que está fundamentalmente associada à ação estratégica de transformar um diálogo em monólogo. Ocorre isso, por exemplo, nos testemunhos da ex-militante Rose Nogueira, e que apresentamos em quadro sobre as diferenças nessas modalidades. As partes e capítulos sobre as mortes formam uma espécie de epílogo, mas nenhuma das obras se encerra com esses eventos. Elas são sucedidas por informações e conteúdos que apontam para evidências da sobrevivência do legado do guerrilheiro abatido.

CONCLUSÕES: CONDIÇÕES PÓS-OPERATÓRIAS

Os sons dos tiros nem sempre são audíveis. Silenciadores estão nas armas, mas também nas almas, nas omissões, na violência discreta e concreta contra a escrita. Na mentira da ficção, ou na exclamação da promessa de verdade, há uma mala de primeiro-segundo-terceiro... socorros com torniquetes, gazes, esparadrapo, materiais para desinfecção, agulhas e fios para suturas. As feridas são muitas, de diferentes tamanhos, e que se abrem com o tempo. Sangram ainda mais.

A literatura e a arte de uma forma geral são capazes também de diagnosticar o tamanho da dor, mesmo que já tenha passado muito tempo e com reconhecível perda de sangue e tecido. São mais do que cinco litros de sangue o que é bombeado. Não é como um exame preciso, mas necessita de qualquer detalhe. Nas suturas biográficas, que estudamos aqui, é possível perceber que o fio que amarra os trechos dos tecidos do texto ou da imagem não tem como finalidade ser realidade, mas garantir que existiu. Não é um ser morto, mas vivo e cheio de nós, os atados. A biografia de um é cheia de nós, os leitores.

Os pedaços da pele regridam, mas podem se desfazer. A pele que tratamos nesta tese é negra, de Carlos Marighella. Compõe os braços arrojados que faziam exercício no quintal de casa. Cabelos que foram rareando e que precisaram ser cobertos por uma peruca pelo disfarce. A peruca que está no banco de trás do fusca em que ele foi assassinado. As lembranças misturadas ao inquérito. A revolução atada ao documento da prisão. A paixão da intimidade costurada à correria pela escada, à tortura avisada, à gritaria sobre o que ninguém mais viu. Tem que suturar os elementos para entender por que um país comemora mais o grito de um gol do que chora a devassidão da violência contra Marighellas, Marielles, Marias, Josés, jovens, crianças mortas no meio da rua, nas ruelas de favelas, na entrada da escola. Biografia ou autobiografia não é gênero de relato. É o da resistência contra a morte. Está certo Lejeune quando explica que “quem decidirá qual é a intenção do autor, se ela for secreta? Claro que é o leitor” (p. 62). Claro.

O fio dessa combinação sutural não ressuscita o morto, mas o faz se mover, faz nos atarmos. A ficção não é menos responsável. Mas o gênero biográfico,

reconhecido como o do hibridismo e o da complexidade (como argumentam Dosse, Maurois, Damasceno, Pena, Vilas-Boas etc) motiva a crença de uma forma especial. As suturas, quaisquer que sejam os seus tipos e estruturas, permitem mais do que a história de uma vida. Vão ao encontro de uma reinterpretação sobre um alguém, um lugar, um tempo... Dosse indica que o biografado não precisa ser célebre de antemão, mas se busca o extraordinário no comum e o comum no absurdo. Encontrar essas suturas não é tarefa precisa como matemática, mas existem elementos que permitem fazer as contas. É tão científico quanto humano.

Avaliamos então sobre o objetivo desta tese, que foi o de “compreender como as estruturas de produtos biográficos (biografias e documentários) ‘alinham’ e ‘suturam’ documentação, memórias e elementos típicos das obras de ficção para superar as lacunas e fazer uma obra viver”. Dessa forma, foram observados processos nesse sentido em cinco obras assinadas por escritores e também cineastas, tomadas como corpus da pesquisa, com o recorte amostral de três momentos contemplados nas obras. Nesse sentido, é preciso alertar que não são em todos os trechos que é possível aferir do que é feita a combinação sutural. O trabalho é mais facilitado quando autores explicitam ou trazem pistas da origem daquelas informações.

As tipologias trazidas da medicina também colaboraram, no processo de análise, na tentativa de um processo teórico de compreender as minúcias da narrativa, o núcleo do texto, os detalhes das estratégias. São metáforas possíveis, mas que adaptadas nos conceitos e nos contextos da narrativa puderam servir como ação sistemática de análise. Como todo processo metodológico, é necessário advertir que não fecha todas as pontas e tem parcela de indefinição e de limitações naturais.

Uma delas está no seu próprio esboço conceitual de analisar por amostra e tentar observar se suturas são contínuas ou interrompidas. A análise de uma obra por inteiro poderia trazer nova perspectiva de exatidão quanto a isso, em vista de que o contínuo no desenvolvimento das temáticas escolhidas pode não estar no parágrafo seguinte, nem no capítulo seguinte, podendo gerar uma percepção falha de que uma informação foi interrompida e jamais retomada. Tentamos afastar essa possibilidade ao trazer conteúdo de outros momentos do texto ou do filme que não estavam na amostra. O alerta pode ser importante para atenção em futuras pesquisas.

Funcionaram com maior grau de definição, em nosso entender, o manuseio das suturas (que prevê a observação da memória em polifonia, a tensão dos nós na

documentação, e a elasticidade dos elementos literários) e a aparência da sutura (a aposição, das informações alinhadas do protagonista na mesma borda; a eversão, com as observações dos acontecimentos sociais como fundamentos para a ação do biografado; a inversão, sobre as bordas de personagens secundários sendo levados à frente da narrativa; e a sobreposição, com a nitidez dos caminhos estratégicos de aceleração da narrativa e deixando eventuais lacunas). Podemos perceber a existência de cada um deles dentro desses conceitos com a tentativa de empregar alguma rigidez, conforme estipulam Bardin e Gil.

A respeito do tipo de sutura em relação à continuidade e desenvolvimento das narrativas, as definições entre contínuas e interrompidas têm suas próprias limitações, mas foram úteis no encaminhamento da organização textual. Observar essa tipologia pode trazer alguma relação com o entendimento da aparência, por exemplo. Antes dessa tentativa desse esboço teórico, é necessário compreender que a passagem do nó seria o equivalente ao desenvolvimento de um tema (e não relacioná-lo ao todo), o que gera lacunas.

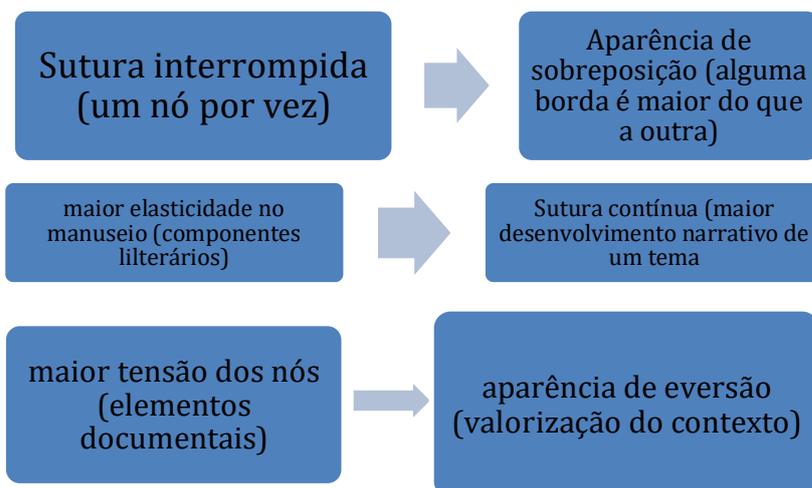
Nesse sentido, a sutura contínua funciona ao contrário: a passagem do fio contempla várias instâncias de saber sobre aquele tema, e a ele estão relacionados diferentes elementos narrativos. Uma sutura interrompida, com nós feitos um a um, pode ser identificada quando há falta de informação a respeito daquele fato que foi fechado por um laço. O nó solitário pode significar lacuna da memória ou da documentação (em relação ao manuseio) e aparentar sobreposição de informações. Não é uma regra absoluta, mas esse é um diagnóstico que poderia ser trazido em algumas das análises. Como as outras, não é regra matemática.

No entanto, observamos que quanto maior a elasticidade do manuseio (uso de elementos literários), a sutura tende a ser contínua. Outra observação a partir dessa curta amostragem é que a tensão dos nós no manuseio (utilização de documentos) também pode ter relação com a aparência da eversão (maior conexão com os acontecimentos sociais).

Em resumo, a seguir, as eventuais conexões entre as tipologias das suturas, com a advertência de que é uma tendência ou possibilidade e não uma regra. Tanto é que não foi possível estabelecer uma condição pré-estipulada de que o manuseio da sutura será responsável diretamente pela correspondente aparência. Nenhuma

outra é tomada, de antemão, como condição entre as tipologias trazidas nesta pesquisa.

Quadro 15 - Possíveis correspondências nas classificações das suturas



Essa organização serviu ainda para buscar o cumprimento dos objetivos da tese, o que incluiu:

(a) *investigar como estão suturados os elementos literários aos de documentação (das características típicas do romance, por exemplo, aos trechos identificados como “provas”, e vice-versa):* A respeito dessa temática, entendemos que o exame do manuseio das suturas serve para entender a elasticidade necessária para que uma biografia exceda o relato ou a vida individual. Desde o princípio, mantivemos o entendimento de autores utilizados de que biografia é romance e tem, por consequência, teor artístico. Torna-se necessário buscar o literário em cada vão de aparente realidade.

(b) *identificar possíveis lesões e perfurações no tecido textual em vista de ausência de informações documentais ou das dificuldades e idiossincrasias da memória:* a respeito dessa temática, é necessário separar dois entendimentos. O primeiro é que as perfurações são causadas pela falta de informações e de apagamentos, como é o caso da biografia sobre um guerrilheiro. O segundo é o das falhas da memória, em que causam mais compreensão da humanidade do relato do que dificuldades para compreensão da temática. O afastamento do tempo e as falhas de arquivo explicam parte da história em que leitores/expectadores não buscam dados absolutos, mas o detalhe como foco narrativo

(c) *discutir as eventuais cicatrizes biográficas fruto das suturas realizadas no tecido textual*: além das reflexões, a análise permite a visualização dessas ocorrências, visto que toda sutura provoca uma cicatriz de maior ou menor porte, tanto que pode ser observada se for essa a finalidade do analista

(d) *analisar as representações conferidas ao “herói” vivo e morto*: tratamos especificamente em capítulos anteriores sobre a corporificação do mito e do herói no romance biográfico. Na análise, foi possível verificar que essas características são também próprias do gênero, uma vez que os escritos e as imagens buscam o ser extraordinário;

(e) *compreender como os escritos deixados pelo biografado são utilizados nos produtos*: essa é uma providência fundamental para toda e qualquer análise desse tipo de produto. O fato da origem dos livros e documentários estar conectada a uma escrita memorialística, de confissões e trabalhos autobiográficos traz relevo a respeito dos princípios ideológicos e o registro do lugar de fala da criatura; e

(f) *refletir sobre o papel de outros personagens e do contexto social na costura da obra em prol das revelações que precisam ser apresentadas para construção identitária do protagonista em seu referente e nas estruturas textuais que garantem uma espécie de poética da resistência e sobrevivência*: a esse objetivo específico, algumas contribuições que podem ser manuseadas fundam os princípios do gênero biográfico. O personagem principal não está sozinho em uma ilha. E ainda se fosse, haveria uma circunstância para isso. O biografado tem espaço e tempo na narrativa, já que se jura real. Tem território, ancestrais, personalidade cultural etc. A Bahia é o mundo de Marighella, e que se tornou mundo de uma mãe doméstica, descendente de sudaneses, e pai operário italiano. Os atributos de cada um deles são desenvolvidos em partes específicas, mas que retornam nas obras corporificados no biografado. A construção social do indivíduo faz, inclusive, com que ele se movimente. Sobram incertezas, mas o gênero recolhe rastros, poeira do passado, como se fossem os restos mortais e as cinzas representassem o vivo. A reunião dessas condicionantes torna possível a presença hologramática, os cheiros, os sabores e os sons de época. No documentário, uma característica é que se faz viável pelo jogo aceito, uma espécie de remontagem da vida em curto espaço. Um álbum de fotografias com mais recursos.

Aliás, a mistura das características da biografia com as do documentário demonstrou, em nosso entender, que há mais pontos de intersecção do que

diferenças entre esses gêneros artísticos. Ambos precisam, com as estruturas e plataformas que têm, reconstruir essa presença, fingi-la participante, caminhar ao encontro, e confirmar sua existência. A construção por parte da autoria faz com que haja mais descrição em um gênero, e entonações e efeitos em outro. Ambos são produzidos, como se fossem desenhos de areia. Quanto mais fundo for o material, menos será impactado pela ventania.

O jornalismo é um primo que se quer próximo da literatura e do audiovisual. Não são poucos os estudos e recompensas de quem busca nos códigos de DNA os incontestáveis traços de familiaridade, demonstrados por raiz histórica secular, a descoberta do romance-reportagem brasileiro, das tentativas de compreender esse jornalismo literário, e as influências ocidentais do novo jornalismo. Vendo-se com o mesmo sangue e do *fast food* da pós-modernidade para a comunicação, não à toa escritores migram para a literatura, tal como observamos ter ocorrido em dias de mais opressão.

Os estudos sobre produtos biográficos a respeito de Marighella seriam em tese para serventia e colaboração com outros conteúdos. As prateleiras das biografias avizinham histórias de grandes empresários às de revolucionários, às daqueles tomados como santos misturados a títulos sobre os que foram julgados como bandidos. Famosos em suas batalhas, reis, prostitutas, religiosos, medo, paixão, exclusão, violência e luxo.

Como é necessário provar-se imune aos estereótipos, as páginas e os vídeos são espaços para reconstruir o humano. Nesse amálgama de ouro ou à beira do lixo, essas reconstituições são pródigas para um número ilimitado de estudos no campo da literatura e das artes, como seriam possíveis, ao exemplo aleatório, descortinar suturas biográficas na ficção. Outra possibilidade seria ouvir os produtores desses tipos de trabalhos para entender, em profundidade, como lidam com os tiros, as feridas e as lacunas, e com quais fios preferem suturar suas obras.

Outra ação importante é manter as pesquisas sobre revolucionários como Marighella como corpus, posto que tiveram que apagar suas presenças para se manterem vivos, ou tiveram seus registros apagados para mantê-los mortos. Os estudos, no campo das humanidades, ajudam a compreender que a missão de quem escreve as histórias de vidas, no seio social, pode ser a do idealismo, a da utopia, a da revolução de todos os dias. Para resistir e não deixar morrer, os nós nos tecidos

são feitos de percursos do biografado, de quem escreve e de quem lê. São materiais orgânicos na experiência e não apenas em letras nas páginas ou nas cenas de filmes. Juntar as partes tem arte porque zela pelo eterno. Os materiais biográficos desapagam as pegadas, esmiúçam as digitais, e reconfiguram as impressões de alguém. Escritos e outros produtos são feitos de suturas para manter a vida, de mais do que metáforas para compreender a morte, e de um fio que dê sentido a tudo isso.

REFERÊNCIAS

Corpus da pesquisa

Biografias:

JOSÉ, Emiliano. **Marighella: o inimigo número 1 da ditadura militar**. São Paulo: Casa Amarela, 2004.

MAGALHÃES, Mário. **Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo**. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

SILVA JUNIOR, Edson Teixeira. **Carlos, a face oculta de Marighella**. Rio de Janeiro, Expressão Popular, 2009.

Filmes:

Marighella. Direção de Isa Grispum Ferraz. São Paulo, 2012. 1 DVD.

Retrato falado de um guerrilheiro. Direção de Sílvio Tendler. São Paulo, 2001.1 DVD.

Obras consultadas

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Introdução à análise da narrativa**. São Paulo: Scipione, 1995.

ACHARD, Pierre. **Memória e produção discursiva do sentido**. Tradução José Horta Nunes Campinas: Pontes, 1999, p.11-17.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

_____. **Estado de Exceção**. Tradução Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução Roberto Raposo. 11. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2010.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro, EDUERJ, 2010.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Os pensadores).

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução Paulo Bezerra, São Paulo: Hucitec Editora, 2010.

_____ **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Tradução Luis Antero Reto. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARROS, Mônica. *et al.* **Princípios básicos em cirurgia**. São Paulo: Acta Med. 2011.

BARTHES, Roland *et al.* **Análise estrutural da narrativa**. Tradução Maria Zélia Barbosa. Pinto. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

_____ **Introdução à Análise estrutural da narrativa**. Tradução Maria Zélia Barbosa. Pinto. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____ **Literatura e realidade**. Tradução Maria Zélia Barbosa. Pinto. Petrópolis: Vozes, 1985.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Editora: Relógio d'água, 1991.

_____ **A troca impossível**. Tradução Maria João da Costa Pereira. Rio de Janeiro: Editora: Nova Fronteira, 2002.

BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade e ambivalência**. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BELTRÃO, Luiz. **Jornalismo interpretativo**. Porto Alegre: Sulina, 1976.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume 1. Tradução Paulo Rouanet, 3. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____ **O marxismo da melancolia**. Tradução Leandro Konder. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

_____ **Obras escolhidas**. Tradução Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BESSA-LUÍS, Agustina. **Adivinhas de Pedro e Inês**. Lisboa: Guimarães, 1983.

BETTO, Frei. **Batismo de Sangue**: os Dominicanos e a morte de Carlos Marighella. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____ **Cartas da prisão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____ **Das catacumbas: cartas da prisão**. 1969 - 1971. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BEZERRA, Gregório. **Memórias**. São Paulo: Boitempo, 2013.

BIROLI, Flávia e MIGUEL, Luis Felipe. **Notícias em disputa**. São Paulo: Contexto, 2016.

BOSWELL, James. **A vida de Samuel Johnson**. Vol I. Tradução José Filardo. São Paulo: Independently, 2019.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Contexto, 2017.

BREMOND, Claude. A lógica dos possíveis narrativos. In: BARTHES, Roland *et al.* **Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas**. Tradução de Maria Zélia Barbosa. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 109-135.

BURKE, Peter. **A invenção da biografia e o individualismo renascentista**. Tradução José Augusto Drummond. Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, v.10, nº 19, p.83-97, 1997. Estudos Históricos.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs.). **Usos & abusos da história oral**. Tradução de Sérgio Miceli. Rio de Janeiro, Fundação Getulio Vargas, 1996. p. 184.

_____ **Esboço de auto-análise**. Tradução de Sérgio Miceli São Paulo: Companhia das Letras, 2005

BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade**. Mortos e desaparecidos. Brasília: CNV, 2014.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**: promulgada em 5 de outubro de 1988. Brasília: Senado Federal, 1988.

BRASIL. **Dossiê Marighella**. Brasília: CNV, 2014.

BUCCI, Eugênio. **Sobre ética e imprensa**. 2. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

BRUM, Eliane. **O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real**. São Paulo: Globo, 2008.

BULHÕES, Marcelo. **Jornalismo e literatura em convergência**. 1. ed. São Paulo: Ática, 2007.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo, Cultrix, 1949.

CARRIÈRE, Jean Claude. **Práctica del guión cinematográfico**. Tradução Pascal Bonitzer. Barcelona: Paidós, 1991

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Nacional, 1980.

_____ **Literatura e subdesenvolvimento**. In **América Latina em sua Literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____ **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Tradução Maria de Lourdes Menezes. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2015.

CHAPARRO, Manuel Carlos. **Pragmática do jornalismo** – buscas práticas para uma teoria da ação jornalística. São Paulo: Summus, 1994.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. Tradução Ângela Corrêa. São Paulo: Contexto, 2006.

CHINEM, Rivaldo. **Jornalismo de guerrilha**. São Paulo: Disal, 2004.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro: teoria e técnica**. São Paulo: Summus, 2009.

COSSON, Rildo. **O livro e o gênero: a recepção crítica de *In cold blood* e do *nonfiction novel***. Pelotas: Grupo de Pesquisa Sistema Literário Regional, 2002.

_____ **Romance-reportagem: o gênero**. São Paulo: Ática, 2001.

_____ **Romance-reportagem: o império contaminado**. Castro, Gustavo e Galeno, Alex (orgs). **Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra**. 2ª. ed. São Paulo: Escrituras. p. 57-70

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

COSTA, Lígia Militz. **A Poética de Aristóteles**. São Paulo: Ática: 2003.

COSTA LIMA, Luiz. **Estruturalismo e Teoria da Literatura**. Petrópolis: Vozes, 1973.

_____ **Mímesis e modernidade: formas das sombras**. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

COTTA, Pery. **Calandra: o sufoco da imprensa nos anos de chumbo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

COOK, Timothy. O jornalismo político. Tradução Plínio Dentzien. **Revista Brasileira de Ciência Política**, no 6, 2011, p. 203- 247.

DAMASCENO, Diana. **Biografia jornalística: o texto da complexidade**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002.

DERRIDA, Jacques. Fé e Saber: as duas fontes da “religião” nos limites da simples razão. Tradução Miguel Serras Pereira. In: DERRIDA, Jacques e VATTIMO, Gianni (dir.). **A Religião: seminário de Capri**. Lisboa: Relógio D’Água, 1997.

_____. **Força da Lei**. Tradução Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DOSSE, François. **O desafio biográfico: escrever uma vida**. Tradução Gilson Cesar Cardoso. São Paulo: EDUSP, 2015.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. Tradução Attilio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

ELSHTAIN, Jean. **Women and war**. Chicago: UC, 1995.

FERNANDES, Florestan. **A contestação necessária: retratos intelectuais de inconformistas e revolucionários**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

FERREIRA, Luiz Claudio. Personagens de uma tragédia na narrativa de Veja. In: Célia Ladeira Mota; Luiz Gonzaga Motta; Maria Jandyra Cunha. (Org.). **Narrativas midiáticas**. Florianópolis: Insular, 2013.

FIELD, Syd. **El manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso**. Tradução Álvaro Ramos. Madri: Plot, 1995.

FOUCAULT, Michel. **O nascimento da biopolítica**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

GERGEN, Kenneth. **Realidades e relações**. Tradução Gabriel Fairman. Barcelona: Paidós, 1996.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 2008.

GUAZINA, Liziane Soares. **Jornalismo em busca da credibilidade: a cobertura**

adversária do Jornal Nacional no escândalo do mensalão. Tese (Doutorado em Comunicação)—Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

GUEIROS, José Alberto. **O último tenente**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

HAMPE, Barry. **Escrevendo documentário**. Tradução de Roberto Braga. Rio Claro: UNESP, 1997.

ISER, Wolfgang. **Teoria da Ficção**. Tradução Bruna Villar. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

_____. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Tradução Bruna Villar. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

JESPERS, Jean-Jacques. **Jornalismo Televisivo**. Coimbra: Minerva, 1998.

KENDALL, Paul. **The Art of Biography**. London: George Allen & Unwin, 1965.

KOVACH, Bill; ROSENSTIEL, Tom; **Os elementos do jornalismo: o que os jornalistas devem saber e o público exigir**. Tradução Wladir Dupont. 2. ed. São Paulo: Geração, 2004.

KUBITSCHKE, Juscelino. **Por que construí Brasília**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.

LACOUTURE, Jean. A história imediata. Tradução Denise Bottmann. In: LE GOFF, Jacques (org.). **A história. nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LAGE, Nilson. **A reportagem**. Rio de Janeiro: Record, 2001

_____. **A Linguagem Jornalística**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2006.

LE GOFF, Jacques. História. In: **História e Memória**. Tradução Bernardo Leitão. 5. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

_____. **A criação do texto literário**. In: Flores da escrivinha: ensaios. Jovita Maria Gerheim Noronha São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 100 a 110.

LEVINAS, Emmanuel. **Entre Nós - Ensaios sobre a Alteridade**. Tradução Pergentino Stefano Pivatto. Petrópolis: Vozes, 1997.

LIMA FILHO, Andrade. **Literatura e jornalismo**. Recife: Imprensa Oficial, 1956.

LIMA, Luiz Costa. **Mimesis e modernidade**. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LIMA, Alceu Amoroso. **O jornalismo como gênero literário**. Rio de Janeiro: Agir, 1958

LIMA, Edvaldo Pereira de. **Páginas Ampliadas** – O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. 3.ed. Barueri: Manole, 2004.

_____ **O que é livro-reportagem**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

LINS, Consuelo. **O cinema de Eduardo Coutinho**: cinema, televisão e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LORIGA, Sabina. **O pequeno X**: da biografia à história. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

LUCAS, Fábio. **Literatura e Comunicação na era eletrônica**. São Paulo. Ed. Cortez. 2001

LUZ, Rogério. **Filme e Subjetividade**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.

MACIEL, Wilma Antunes. **O capitão Lamarca e a VPR: repressão judicial no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2006.

MAGALHÃES, Juraci. **Minhas Memórias Provisórias**: depoimento prestado ao CPDOC. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. Tradução Ilana Heinberg. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O capital da notícia**: o jornalismo como produção social da segunda natureza. São Paulo: Ática, 1989.

_____ **Comunicação e jornalismo**: a saga dos cães perdidos. São Paulo, Hacker, 2001

MARIGHELLA, Carlos. **Minimanual do guerrilheiro urbano**. São Paulo, 1969;

_____ **Por que resisti à prisão**. 4. ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994.

_____ **Poemas** – Rondó da Liberdade. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994.

MARQUEZ, Gabriel Garcia. **Viver para contar**. Tradução Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MARTÍN BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1997.

MARTINEZ, Mônica. **Jornada do herói**: a estrutura narrativa mítica na construção de

histórias de vida em jornalismo. Tese de doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2002.

MAUROIS, André. **Aspects of biography**. New York: DAppleton & Company, 1929.

MEDINA, Cremilda de Araújo e LEANDRO, Paulo Roberto. **A arte de tecer o presente**: jornalismo interpretativo. São Paulo: Edição dos Autores, 1973.

MEDINA, Cremilda. **Notícia: um produto a venda**. 2 ed. São Paulo: Summus, 1987

MELO, José Marques. **Jornalismo brasileiro**: compreensão e reinvenção. São Paulo: Saraiva, 2009.

MESQUITA, Mário. **A personagem jornalística**. As Ciências da Comunicação na Viragem do Século, Comunicação e Linguagens, Lisboa: Veja, 2012.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: prosa II. 17. Ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

MORAIS, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand**. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX –Neurose**. v.1 . Tradução Maura Ribeiro Sardinha. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Narratologia** – teoria e análise da narrativa. Brasília: Casa das Musas, 2005

MOTTA, L. G. e GUAZINA, L. **O conflito como metacategoria estruturante da narrativa política**. BRAZILIAN JOURNALISM RESEARCH, Volume 6, Número1, 2010

NASCIMENTO, Patrícia Ceolin. **Técnicas de redação em jornalismo**. Saraiva, 2009.

NETO, Lira. **Getúlio**: do governo provisório à ditadura do Estado Novo. São Paulo: Cia das Letras, 2013.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Tradução Mônica Saddy Martins. São Paulo: Papyrus, 2007.

NOVA, Cristiane. O cinema como fonte da história *in* **NÓVOA**, Jorge *et al.* (Org.), **Cinematógrafo**: Um olhar sobre a História. Salvador: EDUFBA, São Paulo: EDUNESP, p. 133- 145, 2009.

PANIAGO, Paulo. **Um retrato interior**: o gênero perfil nas revistas *The New Yorker* e *Realidade*. Tese de doutorado. Brasília, UnB, 2008.

PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias**: ficção e política nos anos 70. São Carlos: Mercado das Letras, 1996.

PENA, Felipe. **A teoria da biografia sem fim**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

_____ **Teoria do jornalismo**. São Paulo: Contexto, 2005.

_____ **Jornalismo literário**. São Paulo: Contexto, 2008.

PENAFRIA, Manoela. **O filme documentário em suporte digital**. Beira Interior: Universitária, 1999.

_____ **Algumas questões sobre documentários e outros tantos equívocos**. Beira Interior: Universitária, 2018.

PENNA, João Camilo. Sobre viver no lugar de quem falamos (Giorgio Agamben e Primo Levi). Em: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Palavra e imagem, memória e escrita**. Chapecó: Argos, 2006.

PEREIRA, Helena Bonito Couto. Ficção brasileira censurada nos anos 70. **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo** – Dossiê nº 10, p. 96-110. Santa Maria: UFSM, 2012. Disponível em:
[ttp://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie10/RevLitAut_art07.pdf](http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie10/RevLitAut_art07.pdf).

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

PIGLIA, Ricardo. **O laboratório do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PIRES, Orlando. **Manual de teoria e técnica literária**. 2. ed, Rio de Janeiro: Presença; 1985

POTTER, Patrícia. **Fundamentos de enfermagem**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2013.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 2006.

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. São Paulo: Ática, 1986.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução Jasna Paravich. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

PUCCHINI, Sérgio. **Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção**. Campinas: Papirus, 2007.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal...O que é mesmo documentário?**. São Paulo: SENAC, 2013.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. 40ªed. Rio de Janeiro: Record, v. I e II, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Tradução Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

RESENDE, Fernando Antonio. **Textuações**: ficção e fato no novo jornalismo de Tom Wolfe. Fapesp, 2002..

REUTER, Yves. **A análise da narrativa**: o texto, a ficção e a narração. Tradução Mário Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Tradução Luci Moreira Cesar. Campinas: Papyrus, 1991.

_____ **A Memória, a História, o Esquecimento**. Tradução Luci Moreira Cesar. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

_____ A vida: uma narrativa em busca de narrador. Tradução Luci Moreira Cesar. In **Escritos e conferências I**: em torno da psicanálise. São Paulo: Loyola, 2010.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1987.

_____ **O momento literário**. Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 1994.

ROSE, R.S. **O homem mais perigoso do país**: biografia de Filinto Müller. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação e pesquisa**: projetos para mestrado e doutorado. São Paulo: Hacker, 2006.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In **Nas malhas da letra**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

SARLO, Beatriz, **Tiempo pasado**. Cultura de la memória e giro subjetivo. una discusión. Buenos Aires: Siglo Veintiun, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a Literatura?**. Tradução Julia da Rosa Simões. São Paulo: Ática, 1989.

_____ *Prefácio*. In: **O idiota da família**. Gustave Flaubert de 1821 a 1857. Tradução de Julia da Rosa Simões. 1. ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013.

SCALERCIO, Márcio. **Heráclito Fontoura Sobral Pinto**: toda liberdade é íngreme. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2014

SCALZO, Marília. **Jornalismo de Revista**. São Paulo: Contexto, 2011.

SCHWARCZ, Lilia. **Lima Barreto**: triste visionário. São Paulo: Cia das Letras, 2017.

SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloísa. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Cia das Letras, 2015

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Imagens precárias**: inscrições tênues da violência ditatorial no Brasil. Campinas: Ed. Unicamp, 2017.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** Tradução Milton Camargo Mota. São Paulo: Loyola, 2002.

SIZÍLIO, Ricardo. **A Autobiografia de Carlos Marighella**. Recife: Revista de Pesquisa Histórica, 2019.

SCHWOB, Marcel. **Vidas imaginárias**. Tradução Ricardo Baeza. Lisboa: Assírio e Alvim, 1986.

SOARES, Wagner dos Santos. **Marighella**: de inimigo público a herói nacional. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

SOUZA, Raquel. As malhas da ficção no entrelaçamento da História: Memórias do cárcere na constituição do gênero autobiográfico. In **Faces do Narrador**. Organizado por Luiz G. Marchezan. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2003.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Ática, 1986.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários & retratos. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução Leyla Perrone-Moises. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo**: porque as notícias são como são. 2. ed. Florianópolis: Insular, 2005.

_____ **Teorias do jornalismo**: a tribo jornalística, uma comunidade interpretativa transnacional. Florianópolis: Insular, 2005.

VIANA FILHO, Luiz. **A verdade na biografia**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1945.

VIANA, Gilney e XAVIER, Iara. **Carlos Marighella**: comunista e poeta de todas as horas. Formosa: Xapuri Socioambiental, 2019.

VILAS-BOAS, Sérgio. **Biografismo**: reflexões sobre escrita da vida. São Paulo: EDUNESP, 2014.

VILAS- BOAS, Sérgio. **O estilo magazine**: o texto em revista. São Paulo: Summus, 2008.

WACQUANT, Loïc. **Durkheim e Bourdieu**: a base comum e suas fissuras. Tradução André Telles. *Novos Estudos*, CEBRAP, n. 48, 1997.

WEINBERG, Steve. **Contando a história não contada**: como os repórteres investigativos estão mudando o ofício da biografia. Columbia: Ed. Universidade de Missouri, 1992

WOLFE, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo**. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Tradução Denise Bottmann São Paulo: Ed. SESC, 2017.

WOOLF, Virgínia. A arte da biografia. In: **O valor do riso**. Tradução Norida Teotônio de Castro. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p.389-402.

_____ **The art of biography**. *Atlantic Monthly*, abr. 1939. Republicado em CLIFFORD, James L. *Biography as an art*, p. 128-134

ZILBERMAN, Regina. **Do mito ao romance**: tipologia na ficção contemporânea. Universidade de Caxias do Sul, Porto Alegre, 1977.