
A METÁFORA DO CORPO: A DEGRADAÇÃO POLÍTICA EM “ALGUMA COISA URGENTEMENTE”, DE JOÃO GILBERTO NOLL

THE BODY METAPHOR: THE POLITICS DEGRADATION IN JOÃO GILBERTO NOLL’S “SOMETHING URGENTLY”

Ernani Hermes¹

Silvia Niederauer²

Resumo: A Literatura Brasileira contemporânea é, visivelmente, atravessada pela História recente do país. Isto é, a produção literária da segunda metade do século XX até nossos dias tem como um dos seus temas mais recorrentes a ditadura militar. Ao partir de tal pressuposto, interessa-nos a investigação das formas pelas quais a História é convertida em matéria literária. Desse modo, elegemos como objeto de investigação o conto “Alguma coisa urgentemente”, do escritor João Gilberto Noll, publicado em 1980 no livro *O cego e a dançarina*. Nosso olhar sobre o texto literário busca explorar a imagística corporal como uma metáfora do momento histórico-político ditatorial: pela degradação do corpo físico, visualiza-se a degradação do corpo político da nação. Tal análise é fundamentada por uma base teórica estabelecida no eixo que imbrica História e ficção, trazendo teóricos como Paul Ricoeur (2010), Walter Benjamin (2012) e Jeanne Marie Gagnebin (2013). Ainda, outras vozes teóricas são trazidas ao estudo à medida que o exercício analítico demandar.

Palavras-chave: Literatura Brasileira Contemporânea; História e ficção; Conto; João Gilberto Noll.

Abstract: Brazilian Contemporary Literature is traversed by the recent history of the country. That means the literary production from the second part of the Twenty Century until these days has the military dictatorship as one of the most common themes. Starting from this premise, what interests us is how History is converted into literary material. Then, we chose as investigative object the short story “Something urgently”, by João Gilberto Noll, published in 1980 in the book *The blind man and the dancer*. Our view on the literary text focuses on bodily imagery as a metaphor of the dictatorial historical-political period: by body degradation, we can see the degradation of the national political body. Such analysis is settled in a theoretical framework based on the axis that joint History and fiction, considering authors such as Paul Ricoeur (2010), Walter Benjamin (2012), and Jeanne Marie Gagnebin (2013). Besides, other theoretical voices are introduced to this study and the analytical practice demands.

Keywords: Brazilian Contemporary Literature; History and fiction; Short story; João Gilberto Noll.

¹ Professor de Língua Inglesa e Língua Portuguesa na Sec. Mun. de Educação e Cultura de Cerro Grande/RS. E-mail: ernani.hermes@gmail.com

² Doutora em Letras - Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. E-mail: silvia.niederauer@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

A História do Brasil é marcada pelo autoritarismo. Desde os desmandos coloniais, passando pelo Estado Novo, os anos de terror que seguiram ao golpe de 1964 até as novas configurações de autoritarismos no cenário atual. Nesse sentido, a produção literária não ignora esse indelével aspecto do nosso percurso histórico. De maneira mais específica, do período da ditadura militar emergiu uma profícua vertente literária que se caracteriza pela ressignificação da matéria histórica por meio do fazer literário. Este que evoca as memórias daquele período e, com efeito, alcança novas circunstâncias poéticas.

Diante desse contexto, elegemos como objeto de estudo o conto “Alguma coisa urgentemente”, do escritor João Gilberto Noll, publicado originalmente no livro *O cego e a dançarina* (1980) e, mais tarde, compilado na antologia *Nos idos de março* (2014), organizada por Luiz Ruffato. A trama gira em torno da sina de um pai e de um filho às sobras da ditadura. Nas idas e vindas do enredo, o pai é torturado pelos agentes de Estado e, assim, o filho fica sem o amparo paterno. Logo, temas como violência, tortura e repressão vêm à tona na narrativa por meio das vivências dos personagens durante os anos de chumbo.

Desse modo, objetivamos, neste artigo, estabelecer um diálogo entre o texto literário e o contexto histórico e político. Diante desse propósito, analisamos a representação dos corpos no discurso literário e traçamos um paralelo entre a degradação física dos corpos dos personagens e o corpo político da nação. Ainda, observamos essa interpretação pela lente da metáfora enquanto recurso de figuração da linguagem.

Para dar cabo dessa proposta de leitura, inicialmente recorreremos a uma breve reflexão sobre as relações entre Literatura e História enquanto duas formas de narração a partir de Paul Ricoeur (2010), Walter Benjamin (2012) e Jeanne Marie Gagnebin (2013). Em seguida, relacionamos o momento da ditadura militar com a Literatura Brasileira contemporânea com base em Karl Erik Schøllhammer (2009) e Eurídice Figueiredo (2017), principalmente. Para o exercício crítico, propomos uma interlocução entre a análise literária do conto e estudos historiográficos (CASSOL, 2007; SILVA, 2014; SOARES, 2016) que colaboram com as interpretações feitas. Ainda, buscamos em Jaime Ginzburg (2013) e Fernando Silva (2007) referencial para pensar violência e corpo e em Paul Ricoeur (2000) para refletir sobre a metáfora.

A DITADURA MILITAR À LUZ DA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Jeanne Marie Gagnebin, em *História e narração em Walter Benjamin* (2013), pensa as relações entre Literatura e História em uma perspectiva benjaminiana. Esse imbricamento, segundo a autora, reflete a convergência de duas problematizações centrais à teoria de Benjamin. A primeira diz respeito a questionar-se sobre quem conta uma história e, a segunda, sobre quem conta a História. Isto é, Benjamin se ocupa em entender que são as figuras que empreendem o processo de narração, seja de uma história, a Literatura, seja da própria História.

Além de serem duas formas de apreensão da experiência, Literatura e História apresentam-se como dois discursos atravessados pela memória. Sobre isso, Gagnebin entende que

Hoje ainda, literatura e história enraízam-se no cuidado com o lembrar, seja para tentar reconstruir um passado que nos escapa, seja para ‘resguardar alguma coisa da morte’ [...] dentro da nossa frágil existência humana. Se podemos assim ler as histórias que a humanidade se conta a si mesma como fluxo constitutivo da memória e, portanto, de sua identidade, nem por isso o próprio movimento da narração deixa de ser atravessado, de maneira geralmente mais subterrânea, pelo fluxo do esquecimento; esquecimento que não seria só uma falha, um ‘branco’ de memória, mas também uma atividade que apaga, renuncia, recorta, opõe ao infinito da memória a finitude necessária da morte e a inscreve no âmago da narração (GAGNEBIN, 2013, p. 03).

Assim, tanto a História, quanto a Literatura fundamentam-se na tarefa de manutenção da memória, salvaguardando-a do esquecimento. Nessa mesma linha de pensamento, Paul Ricoeur, em *Tempo e Narrativa III: o tempo narrado* (2010), considera que

talvez haja crimes que não devam ser esquecidos, vítimas cujo sofrimento grite menos por vingança do que por narrativa. Somente a vontade de não esquecer pode fazer com que esses crimes não ocorram nunca mais (RICOEUR, 2010, v. 3, p. 323).

Desse modo, os crimes dirigidos à humanidade por meio da violência, da censura, da repressão, enfim, pelo autoritarismo institucionalizado, precisam ser narrados em benefício da manutenção da memória. Ricoeur reporta-se, aqui, ao cenário da catástrofe do século XX, de duas guerras mundiais e regimes totalitários, que precisam ser ressignificados por meio da sua elaboração em matéria narrativa. Cenário este que é expandido para a América Latina do século passado, onde surgiram regimes ditatoriais em diversos países.

Essa operação é alcançada por meio da própria refiguração da experiência no âmbito da narrativa. Uma vez que

O mundo exposto por toda obra narrativa é sempre um mundo temporal. [...] o tempo se torna humano na medida em que está articulado de maneira narrativa; em contraposição, a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal (RICOEUR, 2010, v. 1, p. 09).

Assim, a narrativa torna-se o espaço em que a experiência ganha sentido, pois esta atinge plena significação por meio da sua articulação narrativa. Isto porque a memória, ligada diretamente à experiência, é uma categoria temporal que só é significativa quando projetada em forma narrativa. Desse modo, para que a experiência da dor, as memórias da barbáries, não caiam no limbo do esquecimento e sejam silenciadas ao logo da História, é necessário que sejam trabalhadas pela narração.

Assim, Ricoeur, na parte que trata dos entrecruzamentos entre História e ficção, aponta que

o *entrecruzamento* entre história e ficção na refiguração do tempo repousa, em última análise, nessa sobreposição recíproca, com o momento quase histórico da ficção trocando de lugar com o momento quase fictício da história. Desse entrecruzamento, dessa sobreposição recíproca, dessa troca de lugares, procede o que se convencionou chamar o *tempo humano*, onde se conjugam a representação do passado pela história e as variações imaginativas da ficção, tendo como pano de fundo as aporias da fenomenologia do tempo (RICOEUR, 2010, v. 3, p. 328).

Dois caminhos são apontados pelo filósofo francês: a historização da ficção e a ficcionalização da história. A primeira compreende a apreensão que a criação literária faz da matéria histórica; a segunda, por seu turno, compete **às técnicas discursivas da Literatura que a História encontra para constituir-se. Desse modo, observa-se uma relação baseada na solidariedade e na diferença: ao passo que** uma empresta-se a outra, também estabelecem notáveis distinções.

Literatura e História, portanto, erigem-se como duas formas de narrar e, assim, apreender a experiência humana intrincada de temporalidade e historicidade: como dois campos de narração que, por excelência, operam no cuidado com a memória, afastando-a do esquecimento.

Por esses imbricamentos entre a História e a ficção literária, observa-se, no Brasil, um estreito diálogo entre essas duas formas de narrativa a partir dos desdobramentos históricos da ditadura militar. Nesse cenário, este período de cerceamento da liberdade é apreendido pela criação literária, que o explora das mais variadas formas.

Sobre esse momento da História nacional, o historiador e jornalista Juremir Machado da Silva, em seu livro *1964 – Golpe midiático-civil-militar*, entende que o período de 1964 e 1985 teve sua gênese ainda antes do suicídio de Getúlio Vargas, em 1954, com as tramas políticas das elites. Tal movimento, ainda nos bastidores, fora fortemente apoiado pelo governo dos Estados Unidos, tendo, mais tarde, sua expressão máxima na operação *Brother Sam*. Diante desse contexto, o estopim é o discurso inflamado de João Goulart que, dentre outras coisas, determinou a reforma agrária. Com essa gota d'água, a queda de João Goulart é alcançada com um golpe deflagrado em 31 de março de 1964, que se concretizou pela conjura de forças entre setores da sociedade civil – as elites conservadoras e parte da igreja –, os militares e, ainda, destaca o autor, segmentos da imprensa que compactuaram com o golpe. Este que inaugurou um dos momentos de autoritarismo mais acentuado da História do Brasil e que se estendeu por 21 anos.

Essa relação de informações levantadas pela Historiografia deixa claro o assento antidemocrático e, por conseguinte, autoritário da ditadura, que se valia da violência como linguagem política. Sendo que durante esse momento de trevas, “o Brasil e a sua Ditadura Militar, [...] em vinte e um anos torturou aproximadamente dois mil de seus cidadãos, e matou e desapareceu com quase quatrocentos” (CASSOL, 2007, p. 03). A tortura, nesse sentido, foi o mecanismo de repressão utilizado pelo Estado no intento de extrair informações dos grupos de resistência, bem como silenciar seus opositores.

Esse quadro de barbárie deixou profundas marcas em todos os âmbitos da cultura brasileira. Nos termos de Regina Zilberman (2015, p. 16), “ao golpe militar de 1964 seguiu-se intensa produção cultural de contestação ao sistema vigente”. Ou seja, foram ricas as obras que desvelaram o sistema autoritário em que o Brasil se encontrava. Desse modo, construindo um imaginário a respeito desse período histórico.

Contudo, “porque almejam não serem reconhecidos, os regimes ditatoriais não querem se deixar representar em obras de arte, sejam literárias, dramáticas, cinematográficas ou musicais” (ZILBERMAN, 2015, p. 13). Esse anseio pela ‘não-representação’ é o que impulsiona uma das marcas indelévels de tais regimes: a censura. Sob o rótulo de ‘imorais’, ‘subversivos’, ‘perigosos’, autores como Ignácio de Loyola Brandão, Erico Verissimo e Chico Buarque, por exemplo, foram censurados, tirados de circulação por estarem na contramão dos propósitos do regime ditatorial.

Karl Erik Schøllhammer (2009), em *Ficção brasileira contemporânea*, aponta que, no século XX, surgem duas vertentes realistas na Literatura Brasileira, relacionadas às formulações políticas da época “realizadas tanto no romance regional da década de 1930 quanto na literatura urbana da década de 1970, que se colocava claramente contra o regime político da ditadura militar” (2009, p. 54). A primeira projeta as implicações políticas do desvelamento das mazelas sociais no Brasil vocalizadas por nomes como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Erico Verissimo e Rachel de Queiróz. A segunda vertente centra-se na representação das tramas políticas do regime e no trabalho de ressignificação da memória desse período, como Antônio Callado, Fernando Gabeira e Ivan Ângelo, dentre outros.

Em *A literatura como arquivo da ditadura*, Eurídice Figueiredo (2017), empreende um estudo da produção literária brasileira no horizonte da ideia de arquivo, da memória e da escrita da história. A autora divide seu trabalho em três momentos: a ficção de 1964 a 1979, a de 1980 até 2000 e, a terceira, de 2000 até os nossos dias. A primeira fase é demarcada por duas perspectivas, ora utópica, ora distópica, diante dos movimentos revolucionários de combate ao regime. A segunda é balizada pela reelaboração da memória pessoal e familiar de exilados e vítimas diretas da repressão. E, por fim, a terceira é composta pela analítica retrospectiva da História.

A pesquisadora aponta que a Literatura em relação ao momento histórico da ditadura é um “elemento ativo na transmissão da memória para que não se apague aquilo que afetou a vida das pessoas” (FIGUEIREDO, 2017, p. 46). Isto é, ao projetar o regime ditatorial na matéria literária, a memória é ressignificada e transmitida, não deixando que a violência e a repressão e, principalmente, a memória de suas vítimas sejam esquecidas.

Assim, as dobras do passado violento e traumático são ponto de partida para a criação de diversos autores da nossa Literatura atual. A título de exemplo, Julián Fuks, em *A resistência* (2015), percorre o enredo familiar e, dessa forma, revisita a História da ditadura, tanto brasileira, quanto argentina. O que também acontece nos contos, por exemplo, de André Sant’Anna, no livro *Sexo e amizade* (2007), que não foge da temática da ditadura.

Figueiredo aponta que

Aqueles que tentam hoje escrever sobre o passado da ditadura se apoiam, de um lado, nas lembranças pessoais e familiares, de outro lado, em informações levan-

tadas e já compiladas nos diferentes arquivos. Muitos familiares de desaparecidos e mortos fizeram suas buscas, contribuindo para esclarecer os fatos e desmontar as farsas. O trabalho de escavação não terminou, e a quantidade de livros publicados, sobretudo desde 2010, comprova que o trabalho de elaboração do trauma da ditadura continua (FIGUEIREDO, 2017, p. 30).

Pelo exposto, a temática da ditadura militar permeia a ficção contemporânea seja pela mimetização das memórias pessoais ou familiares, ou pela busca em outras fontes. Independentemente do modo, é indelével a marca deixada pelos anos de chumbo em todos os âmbitos da produção cultural brasileira.

É pertinente, nesse sentido, pensar a Literatura Brasileira contemporânea a partir de uma definição de contemporâneo, uma vez que, por tratar-se de um período em aberto, torna-se um recorte difícil de ser feito, e uma conceituação um tanto delicada. O filósofo italiano Giorgio Agamben, em *O que é o contemporâneo?* (2009), retoma Friedrich Nietzsche e Roland Barthes para teorizar sobre este conceito. A partir do primeiro, Agamben traz a ideia de contemporâneo como o que não coincide com o seu tempo; já do segundo, o autor recupera a ideia do contemporâneo como o intempestivo.

Desse modo, o contemporâneo configura-se por uma relação com o tempo, que compreende um movimento de distanciamento e proximidade. Isto é, o sujeito contemporâneo reconhece a sua época, mas necessita tomar distância, voltar no curso da História, para entender os problemas de seu tempo e, desse modo, lançar a eles uma mirada crítica. Na explanação do autor,

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Por essa perspectiva, as compreensões de Nietzsche e Barthes têm ressonância. Esse desajuste temporal remete ao entendimento nietzschiano do não coincidir com o tempo, bem como a adjetivação de intempestivo utilizada pelo crítico francês.

Ainda, o autor lança mão de uma metáfora de luz e sombra para refletir sobre o conceito de contemporâneo como um ponto de ruptura que, em uma via de mão dupla, lança olhares a este e àquele tempo. Nos termos do autor,

isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de 'citá-la' segundo uma necessidade que não provém do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não

pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora” (AGAMBEN, 2009, p.72).

Desse modo, a Literatura Brasileira contemporânea, ainda que de forma controversa, pode ser entendida como a produção literária da década de 1970 até os dias de hoje, ou seja, dos últimos 50 anos. Um dos fios condutores desta produção volta-se ao passado histórico da ditadura militar como forma de reinventar-se poeticamente e, ainda, como meio de refletir sobre o presente a partir da reinterpretação do passado. Isto é, por meio das projeções de luz sobre o presente também ilumina-se o passado e o afasta da escuridão do esquecimento. Estabelecendo-se, portanto, nessa zona de desajuste temporal, que se distancia do presente para melhor se aproximar dele.

“ALGUMA COISA URGENTEMENTE”, DE JOÃO GILBERTO NOLL: CORPO, METÁFORA E POLÍTICA

João Gilberto Noll (1946 – 2017) foi um escritor gaúcho que se dedicou aos gêneros narrativos, romance e conto. De sua obra, destacam-se os títulos *A fúria do corpo* (1981), *Rastos do verão* (1986), *Harmada* (1993), *A solidão continental* (2012), além das coletâneas *O cego e a dançarina* (1980) e *A máquina de ser* (2006). Sua produção é reconhecida nacionalmente, sendo galardoado com o Prêmio Jabuti nas edições de 1981, 1994, 1997, 2004 e 2005; além do Prêmio ABL de ficção, romance, teatro e conto de 2004 e do Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte de 2006, dentre outras premiações.³

Seu primeiro livro é a coletânea de contos *O cego e a dançarina*, publicado em 1980, pouco antes do final do regime militar. Um dos contos de maior destaque é “Alguma coisa urgentemente”, que foi adaptado para o cinema em 1984, com o título *Nunca fomos tão felizes*, com direção de Murilo Salles e, no elenco, Cláudio Marzo, Roberto Bataglin, Susana Vieira e Antônio Pompêo. Em 2014, ano quem que o golpe completou 50 anos, a narrativa de Noll integrou a antologia *Nos idos de março*, organizada por Luiz Ruffato, que empreendeu um projeto de reunir 18 contos que tratassem da ditadura militar.

A trama do conto gira em torno das relações entre o filho, narrador, e seu pai, ambos anônimos na narrativa. A história dos dois é marcada por idas e vindas. No início do conto, em Porto Alegre, o pai é presente: “morávamos então no alto da rua Ramiro Barcelos, em Porto Alegre, meu pai me levava a passear todas as manhãs na praça Júlio de Castilhos” (NOLL, 2014, p. 16). Contudo, além das atividades normais entre uma criança e seu pai, a marca principal da figura paterna era a rotatividade: “o meu pai não dizia não saber bem o porquê da existência e vivia mudando de trabalho, de mulher e de cidade” (NOLL, 2014, p.160). Esse cenário de mudança, em seguida, o leitor vem a entender que é para fugir da perseguição política. E, nesse sentido, percebe-se que o narrador sentia o que estava por vir,

³ Informações de cunho biobibliográfico foram retiradas do site do autor: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/index.html>. [s.d]. Acesso em 22/12/2020.

a sensação de algo ruim: “– Quando é que você vai morrer? / – Não vou te deixar sozinho, filho” (NOLL, 2014, p. 160). Essa menção à morte, a expressão do medo do abandono, quase que como um mau presságio, anuncia a separação dos dois.

O narrador, então, relata a prisão de seu pai

No final de 1969 meu pai foi preso no interior do Paraná. (Dizem que passava armas a um grupo não sei de que espécie.) Tinha na época uma casa de caça e pesca em Ponta Grossa e já não me levava a passear (NOLL, 2014, p. 161).

O anúncio da prisão do pai é feito pelo filho narrador e apresenta o motivo entre parênteses, o que acaba por não conferir credibilidade, pois os motivos das prisões sempre eram dúbios. Além da informação parentética, o verbo ‘dizem’ reforça essa ideia das prisões duvidosas, pois, apresentando um sujeito indeterminado, não se sabe quem levantou esse dado. Nessa perspectiva, o que fica entendido é que a prisão gira em torno da participação do pai em algum grupo de luta armada, por isso estaria passando armas. A essa altura, estavam já no Paraná, novamente, em mudança.

Diante disso, o tema da repressão é introduzido no conto. Uma vez que, como destaca Cassol (2007), o governo militar serviu-se de uma ampla estrutura de repressão aos seus opositores, ou seja, os que resistiam ao poder autoritário, ou ainda, os denominados “subversivos”. Contexto reforçado amplamente a partir do Ato Institucional Nº 5 (AI-5), de 1968, que previa a censura de produções artísticas, suspensão de *habeas corpus* para presos políticos e autorizava a cassação dos direitos políticos de qualquer cidadão. Esse decreto marca o início do que ficou conhecido como “anos de chumbo”, de 1968 a 1974, ao final do governo Médici. Nesse período, como o nome sugere, houve um enrijecimento da repressão, sendo os piores anos da ditadura.

É nesse cenário histórico que se passa o conto. Como anunciado pelo discurso do narrador, seu pai fora preso no final de 1969, um ano após o AI5-, ou seja, situando sua história nos anos de chumbo. O pai do narrador é considerado subversivo por integrar à resistência: este é o ponto pelo qual a trama vai se desenvolver, se desdobrando por essas idas e vindas do pai e as marcas que dessas andanças ficam.

Sobre o dia em que seu pai foi preso, o narrador relata que

No dia em que ele foi preso, eu fui arrastado para fora da loja por uma vizinha de pele muito clara, que me disse que eu ficaria uns dias na casa dela, que o meu pai iria viajar. Não acreditei em nada mas me fiz de crédulo como convinha a uma criança. Pois o que aconteceria se eu lhe dissesse que tudo aquilo era mentira? Como lidar com uma criança que sabe? (NOLL, 2014, p. 161).

O narrador, nesse sentido, demonstra saber que o pai não iria viajar, ou seja, infere-se que o menino sabia algumas coisas sobre a situação de seu pai. A vizinha se compadece do menino e o fornece abrigo. Todavia, não há como definir se a vizinha o fez apenas por compaixão ao infante, sem, necessariamente, passar por convicções políticas, ou se de fato era engajada na resistência. As perguntas finais são determinantes, pois demonstram que o me-

nino, embora criança, tinha certa consciência da real situação e, mais ainda, do que poderia lhe acontecer caso revelasse o que sabia. Nesse sentido, mesmo que a vizinha o acolhera, o menino não tem certeza se pode confiar nela, uma vez que fica duvidoso ao cogitar questionar o que lhe foi dito. Desconfiança, medo e autocensura, portanto, surgem na trama como efeitos da máquina de repressão organizada pelo regime.

Diante dessa situação, o narrador, ainda criança, é afastado para um colégio religioso:

Puseram-me num colégio interno no interior de São Paulo. O padre-diretor me olhou e afirmou que lá eu seria feliz.

— Eu não gosto daqui.

— Você vai se acostumar e até gostar.

Os colegas me ensinaram a jogar futebol, a me masturbar e a roubar a comida dos padres. Eu ficava de pau duro e mostrava aos colegas. Mostrava as maçãs e os doces do roubo. Contava do meu pai. Um deles me odiava. O meu pai foi assassinado, me dizia ele com ódio nos olhos. O meu pai era bandido, ele contava espumando o coração (NOLL, 2014, p. 161).

Novamente, temos um cenário de movência: o narrador vai para São Paulo. O convívio com os colegas impulsiona ao seu amadurecimento, as travessuras ainda de menino, mas as descobertas sexuais já o conduzem à transição da criança para o adolescente. Em consonância com o amadurecimento do corpo, vem o amadurecimento político, engendrado pelo que os colegas falavam a respeito do seu pai e o sentimento de raiva que desenvolvia a respeito dos comentários sobre o destino deste.

Depois de um tempo o pai retorna: “Quando cresci meu pai veio me buscar e ele estava sem um braço” (NOLL, 2014, p. 162). O corpo mutilado revela a violência, a tortura, características máximas da repressão. A dimensão da crueldade é exposta ao perder um membro, a marca da violência extrema é impressa no corpo amputado.

Nessa cena, temos a primeira imagem do corpo marcado pela violência. Desse modo, entendemos a violência a partir de Jaime Ginzburg, em *Literatura, violência e melancolia* (2013), em que

a violência é entendida como uma situação, agenciada por um ser humano ou grupo de seres humanos, capaz de produzir danos físicos em outro ser humano ou outro grupo de seres humanos. Estou entendendo a violência como um fenômeno que inclui um deliberado dano corporal. A violência, tal como definida aqui, envolve o interesse em machucar ou mutilar o corpo do outro, ou levá-lo à morte (GINZBURG, 2013, p. 11).

Essa definição nos cabe justamente porque explica a situação apresentada no conto. O ato de violência é cometido pelos agentes da repressão contra o personagem com o claro

objetivo de causar danos físicos, mas também psicológicos, uma vez que, como explica Anderson da Silva Soares (2016, p. 63), ao tratar da dimensão política da tortura, “os corpos eram usados como a principal via de acesso, no poder ditatorial vigente às confissões, ao desmantelamento da personalidade, à desestruturação psíquica e [...] a destruição física dos que se rebelaram”.

A partir da relação corpo e poder trabalhada por Michel Foucault, Soares (2016) entende que o corpo é a instância a qual se dirige o investimento punitivo. Sendo que é pelas marcas que nele são deixadas que ocorre o assujeitamento do indivíduo diante do poder. Desse modo, configurando uma tentativa de disciplinar o corpo por meio no dano físico. No contexto ditatorial, isto significa silenciar e enfraquecer os movimentos de resistência por meio da violência, como é retratado pela trama do pai no conto.

Ainda em relação ao trabalho de Soares (2016), quando explica a representação do corpo em relação à tortura praticada pelo regime, entende que um dos objetivos deste ato é “a eliminação física do indivíduo. Tirar a vida do militante político, crendo que com isso eliminam-se suas ideias” (SOARES, 2016, p. 73). O autor ainda apresenta uma sequência: prisão, interrogatório e tortura. Esse itinerário é seguido pelo personagem, a sua prisão em 1969 é colocada de forma explícita pelo discurso do narrador, o interrogatório fica implícito ao relacionar o enredo à mecânica repressiva da ditadura, apresentada na sequência, e a tortura, por sua vez, faz-se visível pelo corpo mutilado.

Nesse sentido, a violência é empregada com um claro objetivo político, não apenas de calar os opositores, mas é a forma escolhida pelos regimes de caráter autoritário para conferir alguma legitimidade ao seu poder. Nos termos de Ginzburg, “nos anos 1970, por exemplo, a violência a serviço do Estado era muito importante como um dos mecanismos decisivos de sustentação do governo” (GINZBURG, 2013, p. 84). Dessa forma, ao situar historicamente a trama do conto, os corpos são violentados, destruídos, como uma forma de controle. Novamente partindo de Foucault, Soares (2016) entende que a biopolítica fez-se presente, porque era justamente nesses mecanismos de controle dos corpos que a ditadura sedimentou o seu poder.

Depois de visualizar o próprio pai em tão degradante situação, quando o busca do colégio, os personagens seguem para uma breve estadia em São Paulo: “em São Paulo fomos para um quarto de pensão onde não recebíamos visitas” (NOLL, 2014, p. 162). O isolamento não é casual: a pensão funciona como um esconderijo, pois o pai é um perseguido do regime, o que faz com que se mudem mais uma vez, tendo como destino o Rio de Janeiro:

No Rio fomos para um apartamento na Avenida Atlântica. De amigos, ele comentou. Mas embora o apartamento fosse bem mobiliado, ele vivia vazio.

— Eu quero saber — eu disse para o meu pai.

— Pode ser perigoso — ele respondeu.

E desliguei a televisão como se pronto para ouvir. Ele disse não. Ainda é cedo. E eu já tinha perdido a capacidade de chorar (NOLL, 2014, p. 162).

A mudança para o apartamento de desconhecidos e o fato de saber sobre a situação ser perigosa reverberam a sina do perseguido político: vivendo às sombras, escondido, tentando proteger os seus. Ao dizer que perdera a capacidade de chorar, o narrador infere que está em uma posição de impotência diante da violência e do clima de autocensura que circunda a ele e a seu pai. Em uma situação em que saber é perigoso, o pai tenta deixar o filho o mais alheio possível em um anseio de proteção, pois quanto menos soubesse, mais seguro estaria.

Depois de pouco tempo no novo endereço, o pai desaparece novamente: “até meu pai desaparecer novamente. Fiquei sozinho no apartamento da Avenida Atlântica sem que ninguém tomasse conhecimento” (NOLL, 2014, p. 163). Sem explicação aparente, o pai foge de novo, mas o narrador toma a cautela de não informar a ninguém o ocorrido, como forma de precaução contra possíveis agentes do Estado. O filho está sozinho, ainda que, por um tempo, não totalmente desamparado: “meu pai tinha deixado algum dinheiro no cofre. Esse dinheiro foi o suficiente para sete meses” (NOLL, 2014, p. 163).

Contudo, quando o dinheiro acaba, vê na prostituição um meio de sobreviver:

Mas o dinheiro tinha acabado e eu estava caminhando pela Avenida Nossa Senhora de Copacabana tarde da noite, quando notei um grupo de garotões parados na esquina da Barão de Ipanema, encostados num carro e enrolando um baseado. Quando passei, eles me ofereceram. Um tapinha? Eu aceitei. Um deles me disse olha ali, não perde essa, cara! Olhei para onde ele tinha apontado e vi um Mercedes parado na esquina com um homem de uns trinta anos dentro. Vai lá, eles me empurraram. E eu fui.

— Quer entrar? — o homem me disse.

Eu manjei tudo e pensei que estava sem dinheiro.

— Trezentas pratas — falei. (NOLL, 2014, p. 163).

O narrador-personagem está abandonado à própria sorte, jovem, sem trabalho e sem o suporte paterno, não encontra nenhuma perspectiva; a venda do corpo é a única possibilidade que visualiza como forma de subsistência. A prostituição, no conto, desvela o corpo degradado por conta da ditadura, ainda que indiretamente. Uma vez que o filho fica nessa situação por estar sem o amparo do pai, perseguido pelo regime. A mercantilização do corpo também é um ato de violência, sobretudo, no contexto em que é feita como forma de subsistência, pois a repressão o tirou do convívio paterno, seu provedor. Tal interpretação tem ressonância pela reflexão de Marilena Chauí (2011), no artigo “Contra a violência”, em que pontua que um dos sentidos primeiro de violência é forçar contra a natureza de um ser, ou seja, desnaturar. A natureza do corpo, portanto, não é a de ser vendida em troca de sobrevivência, assim, ao obrigar-se a objetificar o próprio corpo emerge uma cena de violência.

Nesse sentido, obrem-se duas imagens de corpo atravessadas pela violência: o pai com seu corpo mutilado pela tortura e o corpo do filho objetificado para a venda em troca de dinheiro para sobreviver. Ambas são sedimentadas pelo poder ditatorial, pois o pai é vítima

direta dos agentes do regime e o filho indireta, ao testemunhar a violência a que seu pai é acometido e perde a sua dignidade a ponto de precisar vender o próprio corpo.

Então, o pai volta pela segunda vez: “apareceu na porta muito magro, sem dois dentes” (NOLL, 2014, p. 164). Desse modo, à medida que o texto vai progredindo, o corpo carrega cada vez mais as marcas da violência: na primeira vez o pai aparece sem um braço; na segunda, já sem dentes e em uma precária situação de desnutrição. Tais elementos, portanto, evidenciam o processo de tortura pelo qual o personagem passa no decorrer da história.

A representação do corpo do pai no estado de degradação direciona o filho a uma situação de impotência:

Eu fui para a janela pensando que ia chorar, mas só consegui ficar olhando o mar e sentir que precisava fazer alguma coisa urgentemente. Virei a cabeça e vi que meu pai dormia. Aliás, não foi bem isso o que pensei, pensei que ele já estivesse morto e fui correndo segurar o seu único pulso.

O pulso ainda tinha vida. Eu preciso fazer alguma coisa urgentemente, a minha cabeça martelava. (NOLL, 2014, p. 164).

É daí que vem o título do conto: o filho precisava fazer alguma coisa urgentemente, mas não vislumbrava nenhuma possibilidade de ação. Isto porque o convívio com o medo, a (auto)censura e a possibilidade de ser delatado por algum agente do regime era onipresente. Este é o drama do filho: ver o pai agonizar sem ter e/ou vislumbrar nenhuma possibilidade de intervir na situação. A fraqueza do corpo do pai, o estado mórbido em que se encontra, faz com que o filho entenda que a morte é apenas uma questão de tempo:

Quando cheguei em casa entendi de vez que meu pai era um moribundo. Ele já não acordava, tinha certos espasmos, engrolava a língua e eu assistia. O apartamento nessa época tinha um cheiro ruim, de coisa estragada. Mas dessa vez eu não fiquei assistindo e procurei ajudar o velho. Levantei a cabeça dele, botei um travesseiro embaixo e tentei conversar com ele.

— O que você está sentindo? — perguntei.

— Já não sinto nada — ele respondeu com uma dificuldade que metia medo.

— Dói?

— Já não sinto dor nenhuma. (NOLL, 2014, p. 165).

O corpo violentado anuncia a morte, pois este já se encontra moribundo: não consegue fazer mais nada sozinho, depende do filho para tudo. O estado é tão grave que já está indiferente à própria dor. Isso desvela a desumanização pela violência: a crueldade do sistema repressivo operava com tamanha truculência que suas vítimas perdiam até mesmo o seu caráter humano.

O estado do pai é tão penoso que o corpo rejeita até mesmo o alimento:

De vez em quando lhe trazia um cachorro-quente que meu amigo da Geneal me

dava, mas meu pai repelia qualquer coisa e expulsava os pedaços de pão e salsicha para o canto da boca. Numa dessas ocasiões em que eu limpava os restos de pão e salsicha da sua boca com um pano de prato a campainha tocou. A campainha tocou. Fui abrir a porta com muito medo, com o pano de prato ainda na mão. Era o Alfredinho. (NOLL, 2014, p. 165-166).

A comida, que era ganha, já não sustentava mais aquele corpo que dava sinais de deixar a vida. O estado cada vez mais degradante do pai é reforçado pela forma crua da descrição: a comida que era repelida para fora da boca do moribundo que não conseguia, ao menos, limpar-se.

O medo anunciado pelo fragmento exprime o estado de terror vivido pelos personagens, pois não se podia confiar em ninguém, sobretudo, sendo filho de um perseguido político, nem mesmo seu amigo era confiável. É nesse momento que a morte passa de apenas um anúncio do corpo mutilado para a concretude do real:

meu pai lá no quarto me chamou, era a primeira vez que meu pai me chamava pelo nome, eu mesmo levei um susto de ouvir meu pai me chamar pelo meu nome, e me levantei meio apavorado porque não queria que ninguém soubesse do meu pai, do meu segredo, da minha vida, eu queria que o Alfredinho fosse embora e que não voltasse nunca mais, então eu me levantei e disse que tinha que fazer uns negócios, e ele foi caminhando de costas em direção à porta, como se estivesse com medo de mim, e eu dizendo que amanhã eu vou aparecer no colégio, pode dizer pra diretora que amanhã eu conversei com ela, e o meu pai me chamou de novo com sua voz de agonizante, o meu pai me chamava pela primeira vez pelo meu nome, e eu disse tchau até amanhã, e o Alfredinho disse tchau até amanhã, e eu continuava com o pano de prato na mão e fechei a porta bem ligeiro porque não aguentava mais o Alfredinho ali na minha frente não dizendo nem uma palavra, e fui correndo pro quarto e vi que o meu pai estava com os olhos duros olhando pra mim, e eu fiquei parado na porta do quarto pensando que eu precisava fazer alguma coisa urgentemente (NOLL, 2014, p. 167).

O ritmo frenético da narrativa associado ao fluxo de consciência do personagem revelam a angústia do filho: a morte do pai, aí como um fato, à sombra do medo de ser descoberto. O diálogo expresso no discurso indireto-livre exprime a perturbação psicológica do filho em esconder o pai, referido pelo discurso do filho como um segredo, e que assim deveria ser mantido, para a segurança de ambos. Novamente, a sensação de impotência diante da barbárie retoma: ele precisa agir, mas não há nenhuma possibilidade de ação. Então, pelos olhos duros, entende-se que o pai já não está mais vivo, o que ali resta é apenas um corpo, um cadáver, que carrega em si as marcas da violência repressiva do regime.

Nessa trama entre pai e filho, as imagens dos corpos são elementos de destaque no texto. Fernando M. M. A. P. Silva (2007), em *Da literatura, do corpo e do corpo na literatura*, traz algumas reflexões para pensar a figuração do corpo no discurso literário. O autor entende que

um corpo é um signo dentro de uma certa estrutura ou contexto, mas ao mesmo tempo não é signo uma vez que nenhuma outra coisa o pode substituir significativamente (nós somos insubstituíveis e sabemos mentir tanto pela fala como pelo corpo). Contudo, ou pelo contrário, sendo um corpo um produtor de signos, ele próprio se pode produzir em signo por relações de força e poder, de intensidades, nos acontecimentos promotores das suas diferenças e, por conseguinte, sua identidade (SILVA, 2007, p. 16).

A partir dessa reflexão, entendemos que o corpo produz sentidos sobre si mesmo e as forças que agem sobre ele. No conto, os signos evocados pela imagística corporal, por meio da figura paterna, remetem à tortura, à mutilação, à violência e à dor. Em consonância, do corpo do filho emergem sentidos que convergem para a objetificação dos corpos, sem se desvincular do poder repressivo do regime. Tais significações revelam o aparelho de repressão da ditadura que exercia o controle social e político por meio do controle dos corpos.

Ainda, o autor pontua que “um corpo faz-se pela relação e exprime-se em relação a outros corpos, tocar e ser tocado, ver e ser visto, sentir e dar a sentir, afectar e afectar-se [sic]” (SILVA, 2007, p. 23). Assim, a construção da imagística corporal se constrói pela percepção do outro: o corpo do pai percebido pelo filho, que vê o estado de degradação em que aquele se encontra. Outrossim, essa é a perspectiva delimitada pelo narrador que, dada a proximidade afetiva que mantém com o personagem, narra o percurso de violência ao qual seu pai é acometido. Do mesmo modo, os corpos do personagens são significados pelo leitor, o outro, que, no ato da leitura, (re)constrói sentidos sobre as imagens corpóreas projetadas no discurso literário. O leitor, então, percebe dois corpos degradados fisicamente, e, ainda que de modos distintos, ambos referem à violência ditatorial do regime militar.

O conto de Noll, em nossa leitura, dá forma à violência perpetrada pelo Estado como forma de repressão aos seus opositores. Nesse sentido, a expressão da violência no discurso literário, como assinala Jaime Ginzburg (2013), é configurada pelos elementos linguísticos que o constituem. Dessa forma, “em textos literários, as figuras de linguagem são fundamentais em procedimentos de construção” (GINZBURG, 2013, p. 30). No texto analisado, o trabalho com a linguagem em relação à violência relacionada ao cenário político é formulada por meio da construção de uma metáfora.

Aristóteles, na *Poética* (2014), na parte em que discorre sobre a teoria e eloquência poética, aponta que “Metáfora é a transferência dum nome alheio do gênero para espécie, da espécie para o gênero, duma espécie para outra, ou por via de analogia” (ARISTÓTELES, 2014, p. 42). Por essa compreensão, a metáfora é constituída pelo câmbio de sentidos, ou seja, uma movência de significados efetuada na instância da palavra.

Outrossim, n’A *metáfora viva* (2000), Paul Ricoeur dá continuidade a essa reflexão, entendendo que, “enquanto figura, [a metáfora] consiste em um deslocamento e em uma ampliação do sentido das palavras” (RICOEUR, 2000, p. 09). Esta propositiva é sedimentada pela compreensão aristotélica, pois direciona a dinâmica metafórica a um deslizamento semântico, em que o significado de uma palavra se move para outra.

Contudo, o filósofo francês expande a compreensão desta figura de linguagem para além do âmbito da palavra, tratando do enunciado metafórico. Desse modo, transcendendo

o sentido estritamente nominal das postulações iniciadas por Aristóteles. Por esse modo de compreensão, abre-se campo para “uma teoria do enunciado metafórico [que] será uma teoria da produção do sentido metafórico” (RICOEUR, 2000, p. 108).

À vista disso, Ricoeur desenvolve uma reflexão sobre a metáfora com base na crítica literária, concentrando-se no sentido metafórico construído na obra. Nesse sentido, primeiramente, o autor entende a obra literária, que pode ser poema, ensaio e/ou ficção em prosa, não apenas como uma construção linguística homogênea, mas como “uma totalidade organizada em nível próprio” (RICOEUR, 2000, p. 145). Por essa concepção, o filósofo pontua que

A significação de uma obra pode ser entendida em dois sentidos diferentes. Pode-se, primeiramente, entender por isso o “mundo da obra”: o que se narra, qual caráter mostra, quais sentimentos exhibe, o que projeta? Essas questões são as que vêm espontaneamente ao espírito do leitor, e concernem ao que denominarei, no sétimo estudo, referência, no sentido do alcance ontológico de uma obra; a significação, nesse sentido, é a projeção de um mundo possível habitável (RICOEUR, 2000, p. 145, grifos do autor).

Assim, o mundo exposto na diegese dialoga com um mundo possível e é daí que emerge a significação. Nessa sobreposição de mundos, o da obra e o habitável, é que o jogo metafórico opera em um desvio de sentidos entre um e outro: o da obra traz um índice semântico-representacional direcionado ao possível e, na via contrária, este é significado por aquele.

Desse modo, o conto se constitui como um enunciado metafórico a partir da imagética corporal. Uma vez que o mundo do texto apresenta um deslizamento de sentido que direciona a um mundo de fora da diegese, que é o da ditadura. De um lado, a imagem do corpo no discurso é construída pelos signos da dor, violência e degradação. O corpo do pai, mutilado, sem os dentes, sem força nem para segurar os alimentos que lhe eram oferecidos, violentado pelos aparelhos repressivos, que, pouco a pouco, vai perdendo a humanidade, até chegar ao seu limite, a morte. De outro, o corpo do filho é degradado pela situação em que se encontra, pois, sem o auxílio do pai, faz do seu corpo uma mercadoria a ser vendida para sua sobrevivência. Isto é, os corpos físicos, mutilados e mercantilizados, movem os sentidos a partir deles construídos para o corpo político da nação, que, como aqueles, encontra-se degradado, decomposto e corrompido.

Eis, então, a metáfora do corpo: pela figuração metafórica da linguagem, o retrato dos corpos degradados fisicamente refere ao corpo degradado politicamente. Os corpos, nesse sentido, expressam as dores físicas e também históricas deixadas pelo regime militar. Dores estas ainda sentidas pelos sobreviventes da tortura, pelos que a testemunharam, pelos que perderam seus entes queridos e, muitas vezes, nem um corpo tiveram para velar e viver seus lutos, e, ainda, por todos os cidadãos que tiveram a sua liberdade cerceada e de seus sonhos de um país democrático foram despertados violentamente. Essas dores são, sistematicamente, ressignificadas pela Literatura Brasileira contemporânea que, num jogo temporal, toma distância, retrocedendo ao passado ditatorial, para interpretar o presente e

reinterpretar o pretérito.

Portanto, ao situar o conto de Noll na esteira dos diálogos entre Literatura e História, aproximamos nossa análise do que postula Walter Benjamin, pois, já que ambas constituem-se como duas formas de narração, demanda-se que seja responsabilidade no narrador e do historiador “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2012, p. 245). Isto é, deve-se promover uma leitura da História na perspectiva dos vencidos, das vítimas da barbárie, ou seja, uma revisão da História oficial que é construída na perspectiva dos agentes da violência. E, por fim, a Literatura é campo privilegiado para tal operação, pois “nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie” (BENJAMIN, 2012, p. 245).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo exposto, observamos que a Literatura e a História estabelecem uma relação de diálogo: ambas se entrecruzam, seja pela ficcionalização da história ou pela historização da ficção. Ainda, ambas fundamentam-se em um cuidado com a memória em um constante processo de ressignificação do vivido. Contudo, é necessário dizer, essas duas formas de narração apresentam, também, diferenças, sendo a mais aguda o trabalho com a linguagem, em que na criação literária há um trabalho estético desse elemento, o que não é observado no discurso da História.

Parte da produção da Literatura Brasileira contemporânea mantém estreita relação com a História do país. Isto porque a ditadura militar configura-se como um dos temas mais recorrentes da produção literária atual. Por meio do resgate da memória e da revisão da História, esse período histórico alcança novas significações por meio da sua articulação no objeto literário. Assim, a criação literária reinterpreta o passado a partir do presente lançando luz a problematizações históricas tão delicadas e ainda não totalmente desveladas.

O conto “Alguma coisa urgentemente”, por essa perspectiva, inscreve-se nesse panorama, pois promove uma releitura da História da ditadura militar, colocando no primeiro plano da diegese dois personagens massacrados e atingidos pelo regime: um perseguido político e seu filho que fica desamparado pela sua ausência em virtude da repressão. Na articulação estética do texto literário emerge um jogo de figuração: o corpo físico mutilado é metáfora do corpo político degradado pelo autoritarismo do regime militar. A imagística do corpo, portanto, reflete a situação histórico-política do período ditatorial em sua pior face: a violência e a repressão.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honeslo. Chapecó: Argos, 2009.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CASSOL, Gissele. Tortura na ditadura militar brasileira (1964-1985). *Revista Ciências Humanas e Sociais*, Santa Maria, v. 20, n. 2, p. 01-20, jul. 2007. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/sociaishumanas/article/view/782/541>>. Acesso em: 22/12/2020.
- CHAUÍ, Marilena. *Contra a Violência*. 2011. Disponível em: <<http://portais.tjce.jus.br/esmec/wp-content/uploads/2011/06/contra-a-violenciamarilena-chauai.doc>>. Acesso em 23/12/2020.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.
- GAGNEBIN, J. M. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores associados, 2012.
- NOLL, João Gilberto. “Alguma coisa urgentemente”. In: RUFFATO, Luiz. *Nos idos de março: a ditadura militar na voz de dezoito autores brasileiros*. 1ª. ed. São Paulo: Geração Editorial, 2014. p. 160-167.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa I: a intriga e a narrativa histórica*. V. 1. Trad. de Claudia Berliner. 1ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa III: o tempo narrado*. V. 3. Trad. de Claudia Berliner. 1ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SILVA, Fernando Manuel Machado Arnaldo Pinto da. *Da Literatura, do Corpo e do Corpo na Literatura: Derrida, Deleuze e monstros do renascimento*. 2007. 1 v. Dissertação - Mestrado em Literaturas e Poéticas Comparadas, Universidade de Évora, Évora - Portugal, 2007. Disponível em: <<https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/16497>>. Acesso em: 22/12/2020.
- SILVA, Juremir Machado da. *1964 – Golpe midiático-civil-militar*. 4ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2014.
- SOARES, Anderson da Silva. *Discursos e representações do corpo durante da ditadura militar no*

Brasil. 2016. 1 v. Dissertação - Mestrado em História, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/22118/1/AndersonDaSilvaSoares_DISSERT.pdf>. Acesso em: 22/12/2020.

ZILBERMAN, Regina. “Conhecer é preciso”. In: NIEDERAUER, Silvia; RODRIGUES, Inara de Oliveira (Orgs). *Brasil e Portugal: a ditadura entre luzes e sombras – leituras literárias*. Frederico Westphalen: URI, 2015. p.13-17.