



Matrizes

ISSN: 1982-2073

matrizes@usp.br

Universidade de São Paulo

Brasil

FOLLAIN DE FIGUEIREDO, VERA LÚCIA

Ficção e resistência na cultura de arquivo

Matrizes, vol. 11, núm. 3, septiembre-diciembre, 2017, pp. 57-70

Universidade de São Paulo

São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=143054926004>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Ficção e resistência na cultura de arquivo

Fiction and resistance in the file culture

VERA LÚCIA FOLLAIN DE FIGUEIREDO^a

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Rio de Janeiro – RJ, Brasil

RESUMO

É notório o protagonismo que têm assumido, na cena cultural contemporânea, as diversas formas de *documentalismo*, que, no entanto, não deixam de lançar mão de procedimentos característicos das narrativas ficcionais. Ao mesmo tempo, os bancos de dados vêm ocupando um território cada vez mais significativo, disputando espaço com as narrativas no que diz respeito à maneira de estruturar nossa experiência do mundo. Diante deste quadro, o artigo indaga qual o lugar assumido pela ficção que se propõe como lugar de resistência, discutindo, a partir de obras selecionadas – tais como o romance *Prova contrária*, de Fernando Bonassi e o filme *Hoje*, de Tata Amaral –, a relação entre cotidiano e história na representação das tensões sociais.

Palavras-chave: Ficção, resistência, cotidiano, história

^a Professora Associada do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio. É pesquisadora do CNPq e autora, dentre outros trabalhos, do livro *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*, publicado pela PUC e Editora 7 letras em 2010. Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-0142-6938>. E-mail: verafollain@gmail.com.

ABSTRACT

It is notorious the leading role that has taken over, in the contemporary cultural scene, the various forms of *documentalism*, which, however, have not refrained from making use of procedures that are characteristic of the fictional narrative. In parallel, the database has been occupying an increasingly significant territory, disputing space with the narratives concerning the manner of structuring our experience of the world. Given this situation, the article asks which place taken by the fiction proposes itself as a place of resistance, discussing, from the selected works, the relationship between everyday life and history in the representation of social tensions.

Keywords: Fiction, resistance, everyday, history

“Pensamento, para mim, é exatamente isso: a coragem da desesperança. E isso não está na altura do otimismo?”

Giorgio Agamben

CONTRA OS VALORES universais e suas abstrações, a modernidade tardia privilegiou cada vez mais a dimensão do cotidiano, como reino da vontade particular, aquém da história. Na esteira da recusa dos fechamentos teleológicos e dos ilusionismos da cultura de mercado, o culto do inacabado, do imprevisto, colocou sob suspeita o potencial subversivo das narrativas de ficção como criadoras de mundos imaginários que tensionam os limites do possível.

É notório, então, o protagonismo que vêm assumindo, na cena cultural contemporânea, os relatos identificados como não ficção, as diversas formas de *documentalismo*, que, no entanto, não deixam de lançar mão de procedimentos característicos das narrativas ficcionais. Neste sentido, Michel Marie (2008: 11) abre o prefácio que escreveu para o livro *Mas afinal... O que é mesmo um documentário?*, de Fernão Pessoa Ramos, com a seguinte afirmativa: “A hora do documentário finalmente chegou. Gênero marginal que atravessa toda história do cinema, sempre apareceu como vítima da discriminação ideológica, que favorecia a ficção”.

Por outro lado, com a tecnologia digital, os bancos de dados vêm ocupando um território cada vez mais significativo no contexto das novas mídias, disputando espaço com as narrativas no que diz respeito à maneira de estruturar nossa experiência do mundo. Paralelamente, no campo do pensamento teórico e filosófico oriundo dos centros hegemônicos, nunca se dedicou tantas páginas – ecoando as vozes de Nietzsche, Warburg e Benjamin – ao elogio da lógica de arquivo como antídoto à temporalização projetiva da história predominante no século XIX; esta é ainda insistentemente evocada no século XXI como eterno fantasma a conjurar contra o perigo das totalizações. Fantasma que, diga-se de passagem, é velho conhecido das culturas latino-americanas. A violência da colonização, o constante aborto dos projetos e, portanto, a impossibilidade de assimilação plena do passado, estão na base da nossa difícil relação com a visão evolutiva da história trazida pelos conquistadores europeus. Daí em diante, a modernização desigual nos acostumou a conviver com os anacronismos sem necessariamente esperar que eles iluminem caminhos.

A visão teleológica da história é, no entanto, indissociável da visão teleológica do papel da arte na sociedade. Em diversos momentos foi o sonho da transformação radical da realidade que alimentou o sonho da revolução

estética: a proposta de aproximação ou de afastamento entre arte e vida realizou-se por caminhos diversos sob o signo da visão moderna de história. Como observou Jacques Rancière (2011: 41), o regime de crença na ficção, no século XIX, associou-se à leitura sintomática da sociedade realizada pela hermenêutica literária, pela qual os microacontecimentos cotidianos entrelaçavam-se aos grandes:

É o que faz a literatura ao deixar o estrépito da cena democrática nas mãos dos oradores e viajar até as profundidades da sociedade, ao inventar essa hermenêutica do corpo social, essa leitura das leis de um mundo sobre o corpo das coisas banais e as palavras sem importância, da qual a história e a sociologia, a ciência marxista e a ciência freudiana repartiram o legado.

Ao longo da segunda metade do século XX, assiste-se à derrubada da ideia de uma realidade central da história e do ideal de emancipação modelado pela autoconsciência que transformaria a realidade. No campo teórico, passou a ser consenso que o período da utopia estética se encerrou, isto é, que a ideia de um radicalismo da arte que investe na transformação das condições da vida em sociedade tornou-se obsoleta. A representação do cotidiano ganhou, então, outros significados: já não se trata para o escritor de penetrar sorrateiramente nos lares para revelar as convulsões que o espaço privado oculta sob a aparente tranquilidade dos lares burgueses, de fazer emergir as tensões que as normas sociais amordaçam. No romance realista do século XIX, o cotidiano almejava sempre ir além de si mesmo em direção a algo que ultrapassasse a simples satisfação pessoal. A estetização da vida sonhada por Madame Bovary ou a ambição de Julien Sorel em relação à vida pública remetiam para a ordem social como um todo, não eram desejos consumíveis no pragmatismo do imediato. O herói moderno era representativo de sua época, porque, embora de um modo singular e único, encarnava os sonhos dos homens de seu tempo.

Na contemporaneidade, a pregnância da primeira pessoa na narrativa literária reflete o recuo do tempo social em prol do aqui e agora de um sujeito que já não se compromete com a construção do novo, que não se percebe como alguém que atua na história e que poderia transformá-la. A própria superabundância de fatos midiáticos contribui para expandir a visão da história como pura atualidade e para intensificar o temor de uma completa ficcionalização do mundo. Nesse sentido, destacar a importância da ficção como instrumento crítico de transformação da sociedade pode se constituir numa tarefa ingrata, numa época em que os boatos proliferam nas redes sociais, colocando na ordem do dia o termo *pós-verdade* como expressão definidora do nosso tempo.

FICÇÃO E MENTIRA SISTÊMICA

A denúncia da instauração de uma espécie de mentira sistêmica associada, dentre outros fatores, à atuação dos meios de comunicação – muito em moda atualmente em função de fatos políticos ocorridos nos países centrais – não é, entretanto, de hoje. Vem pontuando o discurso teórico desde, pelo menos, a segunda metade do século XX, como se vê, por exemplo, em obras publicadas na década de 1960, como *The image: a guide to pseudo-events in America*, de Daniel Boorstin (1962), *A sociedade do espetáculo* (1967), de Guy Debord e “Verdade e política” (1972, publicado originalmente em 1967), de Hannah Arendt. Nesta última, a autora, considerando que verdade e política nunca se deram muito bem, chama atenção para o fato de que apenas em nossa modernidade a mentira teria alcançado seu limite absoluto e teria se tornado “completa e definitiva”, causando um crescimento hiperbólico da mentira no campo político:

Devemos agora voltar a nossa atenção para o fenômeno, relativamente recente, da manipulação de massa, do fato e da opinião, tal como se tornou evidente na reescritura da história, na construção de imagens e na política dos governos. A mentira política tradicional, tão proeminente na história da diplomacia e da habilidade política, referia-se habitualmente a autênticos segredos – dados que nunca haviam sido tornados públicos – ou então a intenções que, de qualquer maneira, não possuem o mesmo grau de certeza que os fatos consumados [...] as mentiras políticas modernas tratam de forma eficiente coisas que não são segredos de forma alguma, praticamente conhecidas por todos. (Arendt, 1972: 311)

Em texto de 1996, Jacques Derrida retoma o artigo de Arendt ao refletir sobre a possibilidade de se construir uma história da mentira. O filósofo considera a mentira indissociável das práticas sociais e a define como “o deliberado empenho de enganar o outro”, distinguindo-a do erro e da ignorância. Preocupado em evitar o enfoque moralista, indaga se a palavra e o conceito de mentira seriam apropriados para designar os fenômenos na nossa modernidade política, tecnomidiática, testemunhal, para os quais Hannah Arendt tão cedo teria chamado nossa atenção. Formula, então, algumas perguntas: será a mentira um conceito pertinente? Caso seja, qual o critério da mentira? Como conduzir uma história desconstrutora da oposição entre veracidade e mentira sem descredita-la? Contra a distinção tradicional entre estes termos, lembra que os regimes totalitários (confessados ou não) precisam de uma crença na oposição estável e metafisicamente assegurada entre veracidade e mentira, destacando também que, quanto mais uma máquina política mente, mais ela faz do amor à verdade uma palavra de ordem de sua retórica (Derrida, 1996: 24).

Por esse viés, contrapõe-se à ideia, que permearia a reflexão de Hanna Arendt, de uma estabilidade do conceito de verdade e, consequentemente, do conceito de mentira, afastando-se do que considera o otimismo implícito em “Verdade e política” – otimismo que levaria Arendt (1972: 329) a afirmar:

O poder, pela própria natureza, jamais pode produzir um substituto para a estabilidade assegurada da realidade factual, porque ela já passou, cresceu até uma dimensão fora de nosso alcance. Os fatos afirmam-se por si mesmos, por sua obstinação, e neles a fragilidade se combina surpreendentemente com uma grande resistência à torção – irreversibilidade essa que é o cunho de toda ação humana.

Para Derrida (1996: 31), ao contrário, há de se considerar o lugar de uma mentira absoluta que sempre pode sobreviver indefinidamente sem que pessoa alguma jamais tenha sabido de tal mentira, ou sem que haja mais ninguém para saber ou lembrar-se dela.

Por outro lado, Derrida (Ibid.: 12) observa que, se a mentira supõe, ao que parece, a invenção deliberada de uma ficção, nem toda ficção ou fábula equivale a uma mentira; tampouco a literatura, e lembra o famoso texto de Oscar Wilde, intitulado “O declínio da mentira”, no qual o escritor, não sem um certo elitismo, contrapõe-se, em 1889, ao realismo vigente na ficção, fazendo o elogio da mentira na arte – texto do qual citamos abaixo um pequeno trecho:

A Decadência da Mentira: um protesto – uma das causas-chefe que pode ser apontada pelo caráter curiosamente lugar-comum da maioria da literatura de nossa época é sem dúvida a decadência da mentira como arte, ciência e prazer social. Os historiadores clássicos nos deram encantadora ficção na forma de fato; o romancista moderno nos apresenta fatos enfadonhos sob o véu de ficção. (Wilde, 2015: 89)

Ao evocar o protesto de Wilde contra o declínio da mentira no campo das Letras e das Artes no mesmo espaço em que comenta as assertivas de Arendt contra o crescimento hiperbólico da mentira no campo político, Derrida (1996: 18) nos remete para a relação que estabelece entre ficção e liberdade no âmbito da criação artística: para ele, a ficção teria “em princípio, o poder de dizer tudo, de se liberar das regras, deslocando-as, e a instituição da literatura no Ocidente, em sua forma relativamente moderna, estaria ligada sem dúvida também ao advento de uma ideia moderna de democracia”. Afirmação que coincide com o pensamento de Rancière, para quem o problema da relação entre a arte e a política não seria a transição da ficção ao real, pois estaríamos diante de duas maneiras de produzir ficções. No entanto, a ficção dominante, a ficção consensual, teria

como característica negar seu próprio caráter de construção ficcional, fazendo-se passar pelo real em si mesmo, constituindo-se, desse modo, numa espécie de antificção. Tal distinção permite que Rancière (2010: 55) defenda a existência de uma solidariedade essencial entre ficção e política democrática. Diz o autor:

A política começa com a capacidade de cada um de mudar sua linguagem comum e suas pequenas dores para aproximar-se da linguagem e da dor dos demais. Começa com a ficção. A ficção não é o contrário da realidade, o voo da imaginação que inventa um mundo de sonho. A ficção é uma forma de esculpir a realidade, de agregar-lhe nomes e personagens, cenas e histórias que a multiplicam e a privam de sua evidência unívoca.

O medo da ficcionalização de tudo, de que uma grande bolha de mentira criada pelos poderes instituídos com o auxílio das mídias impeça o acesso aos acontecimentos ocorridos no mundo exterior, vem, no entanto, contribuindo para a mudança no estatuto das narrativas ficcionais, inclusive no território da arte. Para Marc Augé (1997: 36), a alteração significativa no regime da ficção operada pela evolução acelerada das tecnologias – desde os anos dourados do cinema, mas principalmente com o surgimento da televisão – provocou, como reação à circularidade das imagens que remetem para outras imagens e assim sucessivamente, a busca por um ponto de ancoragem no *real*, que pode ser, por exemplo, a figura do autor.

Acrescente-se que a desconfiança na ficção é tributária também da desconfiança na possibilidade de se falar pelo outro: a ideia é que cada um seja o narrador de sua própria história, já que a interposição de um narrador em terceira pessoa, a existência de um roteiro a impor um ponto de vista prévio, afastaria ainda mais o leitor/espectador das experiências humanas a serem captadas. A visada etnográfica ganha, então, proeminência, valorizando-se os testemunhos orais, realizados no eixo da presença, os relatos do passado individual, os pormenores do cotidiano.

Numa virada crítica, propôs-se uma outra leitura e interpretação da Grande História, denunciando o privilégio que esta concedia ao sujeito revolucionário em detrimento das vozes anônimas, da dimensão da vida cotidiana em si mesma¹. O cotidiano, no entanto, nessa nova perspectiva perdeu o glamour do segredo revelado pouco a pouco, entrevisto por trás dos muros que protegem a intimidade dos lares. O momento de ascensão da historiografia do privado é também o momento em que tudo se exhibe, tudo se confessa, tudo pode ser exposto publicamente pelo próprio protagonista da vida em foco. A valorização da privacidade, paradoxalmente, não se opõe à da visibilidade.

¹ A expansão dos estudos de cunho antropológico, o surgimento da Nova História Cultural e dos chamados Estudos Culturais, na segunda metade do século XX, estão na base desta virada.

A privatização da vida na contemporaneidade não significa, como afirmou Sennet (1998: 41), a clara separação entre a esfera privada e a vida pública. Significa que as normas da intimidade, da pessoalidade, que regem a esfera privada se expandem e passam a pautar a vida pública: tendência que atravessa, com diferentes matizes, desde a comunicação de massa até o campo da arte.

FICÇÃO, COTIDIANO E HISTÓRIA

No caso da prosa brasileira contemporânea, a recorrência do que se convencionou chamar de autoficção, isto é, de uma literatura voltada para a encenação do eu, confundindo-se, por vezes, com uma “escrita de si”, para usar a expressão de Michel Foucault (2004), levou Ricardo Lísias a refletir sobre o grau de politização de seus narradores. O autor lembra que na década de 1980, a qual abrigou autores vindos diretamente da experiência da ditadura militar, surgiu uma série de títulos em que “a politização do narrador, às vezes indireta, mas sempre incontornável, era um aspecto decisivo na constituição do texto” (Lísias, 2014: 11). Diz ele:

A partir de então, algo curioso ocorreu: ainda que a questão não esteja resolvida em seus diversos aspectos (no Brasil, até hoje não conseguimos sequer conhecer os arquivos da ditadura), a prosa simplesmente parece ter abandonado o passado recente e, sem maiores constrangimentos, voltou-se em grande parte dos lançamentos para uma espécie de reprodução pretensamente realista de seu próprio momento. Saltamos para fora da linha do tempo.

Essa temporalidade atrelada ao instante presente, imersa nas circunstâncias particulares, suscita um outro tipo de vínculo com o passado. Quando se perde a confiança nos fios condutores, quando o cotidiano constitui a medida de um agora que se resume à presença no mundo, a cartas, diários, fotografias – vestígios do passado deixados pelas gerações anteriores – são valorizados como parte de um acervo de material heterogêneo, disponível para remontagens, deslocamentos, reciclagens: procedimentos arquivísticos facilitados pela tecnologia digital. Esta, segundo Lev Manovich (2006), amplia o espaço para objetos midiáticos que não contam histórias, que não têm início ou fim nem qualquer desenvolvimento temático ou formal, ou outra coisa que possa organizar seus elementos em uma sequência. Em vez disso, o ambiente virtual é povoado de coleções de itens individualizados, em que cada um deles possui a mesma importância que qualquer outro. Acrescenta então: “depois que o romance e, em seguida, o cinema, privilegiarem a narrativa como forma-chave da expressão

cultural da era moderna, a era do computador introduz seu correlato – o banco de dados” (Ibid.: 283).

Para o teórico russo, com a tecnologia digital, o arquivo tradicionalmente visto como um conjunto de documentos classificados e armazenados para um determinado fim, considerado como mero depósito de documentos, conquistou um novo lugar. Deixando de ser tomado como dispositivo inerte, repositório de dados de um passado fixo, passa a ser valorizado pelo seu caráter aberto, lacunar a partir do qual surgiriam novas escrituras.

Nesse contexto, a ficção que, nas narrativas latino-americanas do chamado realismo maravilhoso, por exemplo, assumia o protagonismo na proposta de uma desobediência epistêmica², voltada para a descolonização do pensamento, torna-se coadjuvante dos discursos de base documental: sobretudo a partir da década de 1990 do século passado, o reconhecimento das possibilidades subversivas da ficção está cada vez mais restringido ao fato de permear os discursos tidos como *verdadeiros*, abalando o regime de verdade dos documentários. Não se aposta nem na transparência dos testemunhos nem no voo livre da ficção, mas no efeito desconstrutor das contaminações de um campo pelo outro, minando os lugares fixos – aposta-se no que se pode entrever por essas fissuras que comprometem as continuidades aparentes. A mediação dos dados de arquivo, muitas vezes, serve a este propósito: o trabalho criativo nas montagens tensiona a base documental. Tal quadro nos leva a indagar quais as soluções formais adotadas pela ficção literária e cinematográfica que se propõem como lugares de resistência: resistência ao pensamento hegemônico, aos imperativos da sociedade de consumo, à arbitrariedade do poder político e econômico, ao esquecimento. Que relação se estabelece, no campo das narrativas ficcionais, entre cotidiano e história na representação das tensões sociais?

Quer nos parecer que os laços entre passado, presente e futuro são reconfigurados numa leitura convergente da temporalidade que tanto pode sugerir a impossibilidade de libertar-se do peso do passado quanto a hipertrofia do presente. Ao procurar fugir das convenções do realismo do século XIX – mas também da retórica altissonante das versões oficiais e dos clichês, das heroizações da linguagem da indústria do espetáculo – esta vertente da ficção contemporânea, pelo menos na América Latina, busca contornar o relato direto dos fatos, focalizar os vazios, o depois, as cumplicidades silenciosas, enfim, o que ficou relegado como pano de fundo. Se não há identificação com os heróis da história dos vencedores, também não se endossa a heroização dos vencidos quando se trata da história recente de resistência às ditaduras. A atenção se concentra naquilo que foi deixado à margem, como os desdobramentos das práticas totalitárias no universo do cidadão comum,

² Estamos usando a expressão “desobediência epistêmica” no sentido que Walter Mignolo (2007: 11) a emprega ao referir-se ao que considera um dos pilares da ação descolonizadora, ao lado da desobediência política e da desobediência civil, esta última pregada por Mahatma Ghandi e Martin Luther King.

a continuidade das consequências das ditaduras para além de seu fim oficial, os apoios institucionais que receberam.

Assim um filme como *O clube* (2015), de Pablo Larraín, antes de ser uma denúncia da pedofilia na Igreja Católica, é uma obra sobre os acobertamentos, sobre a prática sedimentada, não só nas esferas do poder, mas também nas camadas intermediárias da sociedade, de encobrir os mais diferentes crimes, lançando mão da troca de favores, dos perdões mútuos que constituem uma rede inextricável, já que todos são, de uma forma ou de outra, culpados de alguma coisa – prática entranhada na própria dinâmica corporativa das instituições. É o esforço de calar crimes do passado que move o enredo de *O clube* (2015). Na casa isolada, mantida pela Igreja Católica, convivem inicialmente quatro padres e uma governanta, cada um com o segredo de seus pecados, mas protegidos do mundo externo e, principalmente, de si mesmos pela vigilância recíproca. Este equilíbrio é quebrado quando chega um novo padre cujo passado é denunciado por um personagem de fora, o qual foi vítima quando criança de abusos sexuais praticados pelo sacerdote. A vítima, que não deixa de ser fascinada por seu algoz, acaba, no entanto, silenciada pelo jogo dos acobertamentos: apesar das conturbações geradas pela denúncia da pedofilia, ao cabo e ao fim nada muda. Vence o silêncio cúmplice, o mesmo que sustentou e ainda sustenta os desmandos de governos arbitrários na América Latina.

Exemplares para o desenvolvimento da questão que estamos abordando são também a novela *Prova contrária* (2003), de Fernando Bonassi, e o filme a que deu origem, intitulado *Hoje* (2013) dirigido por Tata Amaral. O ponto de partida das duas obras é a lei 9.140, sancionada em 1995 e que reconhece como mortas as pessoas desaparecidas em razão de participação em atividades políticas no período de 1961 a 1979, prevendo-se a indenização dos familiares. Ou seja, a luta contra a ditadura vai ser tematizada a partir do reconhecimento tardio pelo Estado da sua própria responsabilidade nos crimes e a partir das mudanças na vida dos familiares, ocorridas com o recebimento das indenizações. Não se revisita aquele período histórico para encenar os atos heroicos dos militantes no contexto da repressão, recorre-se a uma situação mais prosaica: o destino dado pelos parentes ao dinheiro recebido do governo. No caso da personagem, a compra da casa própria. É o sonho da revolução revisto em tensão com o sonho da casa própria.

Livro e filme, entretanto, como os próprios títulos das obras já deixam entrever, tomam rumos diversos no que diz respeito ao tratamento dado à memória: mais precisamente, às lembranças traumáticas da violência da ditadura militar instaurada em 1964 no Brasil. *Prova contrária* (Bonassi, 2003) parte da lei mencionada, que lhe serve de epígrafe, para questionar esta *morte por*

decreto, para apontar a insuficiência deste encerramento oficial da biografia dos militantes políticos cujos restos mortais nunca foram encontrados, não ficando esclarecido em que circunstâncias foram presos ou que destino foi dado aos seus corpos, restando, portanto, sempre a esperança, mesmo contra todos os indícios negativos, de que alguém poderia estar vivo, foragido. O trabalho da memória vai desconstruir o fechamento artificial das histórias de vida dos militantes: o livro gira em torno de uma lacuna que não pode ser preenchida por determinações institucionais, que impede que se *enterre* o passado, que se siga em frente.

A vida nova com a casa própria, então, não se completa. A mulher acaba de se mudar para o apartamento comprado com o dinheiro da indenização paga pelo governo após a oficialização da morte de seu companheiro. Está retirando objetos das caixas da mudança quando toca a campainha, ela abre a porta e se depara com o companheiro: daí o título *Prova contrária*. O que se seguirá depois deixará o leitor na mesma indefinição, na mesma incerteza partilhada pelas personagens quanto ao que terá ocorrido no passado, mantendo-se também a dúvida sobre a natureza desse retorno do homem, alimentada com a repetição da frase: “se tudo isto estiver acontecendo...”. Pura emanção da memória ou não, a presença do ex-companheiro é incontornável. Fica evidente que, para a mulher, ele estará sempre ausente e sempre voltando. O diálogo entre eles se tece de meras hipóteses quanto aos fatos que teriam gerado o desaparecimento do homem, os vazios não serão preenchidos, a trama não se esclarecerá. Trata-se de um diálogo amargo, permeado por frustrações, desconfiças e culpas jamais sanadas. Diz ela; “Primeiro me roubam a sua vida, depois você me rouba a sua morte” (Ibid.: 46).

Na novela, os apelos do cotidiano são confrontados com a força do passado. Toda recuperação do contexto político brasileiro da ditadura se dará por evocações do passado surgidas justo no momento em que se pretende, com o pagamento da indenização, dar por encerrada a dívida do Estado com os desaparecidos, embora sem investigação e punição dos autores dos crimes. Momento também em que o sonho que levou os personagens a lutarem tornou-se obsoleto, cedendo espaço para outros tipos de sonhos, não tão grandiosos como o da revolução, mais modestos: a contiguidade dos dois documentos, o atestado de óbito e a escritura do apartamento, aponta para esta virada ideológica.

Prova contrária (Bonassi, 2003) não heroifica os protagonistas, não prioriza cenas de violência física contra os militantes, concentra-se na dor prolongada da perda: perda no sentido pessoal e coletivo. O passado mantém-se vivo no cotidiano da mulher, por isso o tempo verbal dominante na narrativa é o presente, mesmo quando os personagens se reportam ao que foi vivido durante

a ditadura, como na seguinte fala do homem: “Alguém anota numa ficha. É a última vez que meu nome verdadeiro será escrito ao lado daqueles que inventei. Ninguém se preocupa com origem, nem com a preparação desse meu corpo. Sou enterrado em valas clandestinas. Desapareço” (Ibid.: 30).

Aliás, o tema da paralisação do tempo decorrente da instauração de governos totalitários será retomado em outra obra de Bonassi: “O incrível menino preso na fotografia”, publicada em *Histórias extraordinárias* (2005). A peça gira em torno de uma fotografia típica daquelas tiradas nos colégios até algumas décadas atrás, em que se via o estudante sentado a uma mesa, tendo ao fundo o mapa-múndi, ao lado a bandeira do Brasil e sobre a mesa uma placa registrando a série e o número da turma do aluno, no caso, se lê: “6.A-13”. No livro, as páginas de texto se alternam com as ilustrações feitas pelo artista plástico e quadrinista Caeto cujas imagens contrastam variações na aparência do menino (branco, negro, múmia, bebê, velho etc.) com a imobilidade da pose e do enquadramento na moldura. Através do monólogo do estudante de escola pública que, nos anos 1970, acabou ficando para sempre preso na foto escolar, coloca-se em foco a experiência da temporalidade aos olhos de um garoto de 12 anos, que teve a infância marcada pela ditadura militar. A partir desta situação, chama-se atenção também para o fato de que o corte dos projetos de transformação do país iguala os dois mundos, o de dentro e o de fora da fotografia: todos estão, de alguma forma, estagnados, vendo o tempo passar, impossibilitados de agir, paralisados. Tal imobilidade, no entanto, não detém o tempo cronológico. O menino sabe que envelhece, já tem 40 anos: o tempo cronológico não para, os mapas do fundo da foto tornam-se obsoletos. O que se eterniza é só o instante da foto, que significa enquadramento numa moldura:

O fotógrafo queria controlar tudo controlando a nossa aparência efêmera. Além de compor esse cenário oficial, ele se sentia mal com a qualidade do sol que não vinha, não entrava no recinto, não preenchia a escuridão reinante em tudo, não surtia o efeito desejado. (Bonassi, 2005: 24)

Na passagem acima, a atitude do fotógrafo metaforiza a conduta do poder ditatorial, que busca deter as mudanças, deter o tempo, adiar o futuro: então, tudo envelhece na imobilidade. O personagem oriundo de uma escola da periferia urbana indaga: “sair do álbum para quê?” e afirma: “o impasse é a melhor síntese do meu movimento” (Ibid.: 62). O incrível menino preso na fotografia encena, assim, a estagnação, a história interrompida ou inacabada do ponto de vista de um projeto de vida e de país. Tira partido do paradoxo temporal da fotografia, que marca o momento em que o presente se converte em recordação,

mas conserva o aspecto de uma presença. O tempo da contemplação, da mirada de um álbum de retratos não é o mesmo da captação da imagem: a imagem presentifica o passado, sem deixar de envelhecer, instituindo uma outra inscrição na duração. Na foto do menino, o passado dura, envelhecendo. Diz ele: “Faz tempo que sou novo, aliás” (Ibid.: 52).

Também em *Prova contrária* (Bonassi, 2003) o tempo sucessivo cronológico não se detém – o dia se esvai, caminhando para o anoitecer – entrecortado pelo passado comum do casal e pelos passados possíveis vividos pelo homem após o desaparecimento. *Prova contrária* é uma novela sobre a impossibilidade de ressarcimento das vidas e dos ideais ceifados pela ditadura, sobre um passado que não foi enterrado, que retornará sempre como um insistente fantasma. A última frase do livro reitera a impossibilidade de esquecer, de recomeçar uma vida nova:

O homem se ergue e apanha o maço de cigarros. Revira-o. Está vazio. Amassa-o, coloca-o diante da mulher. Em seguida apanha a arma aos pedaços. Junta-os. Encaixa-os. Guarda no bolso. Pega o telefone celular, a mala e sai.

A mulher volta a ser inquieta. (Ibid.: 97)

Na novela de Bonassi (2003), a memória, mantendo vivo o companheiro, é prova contrária, isto é, contrapõe-se à lei que atesta a sua morte. Já no filme *Hoje* (2013), temos uma narrativa de superação: os anacronismos estão lá para serem vencidos. Partindo de um outro ponto de vista, movida por questões relativas à sua própria biografia, Tata Amaral retrabalha o enredo da novela para imprimir à trajetória da personagem feminina um sentido diferente do que o livro lhe conferiu. O filme defende o direito da personagem ao presente. A libertação não está nos sonhos revolucionários do passado, mas na conquista dos pequenos prazeres do presente: a champanha para festejar o apartamento próprio, o passeio no parque com a amiga e o cachorro. Conquista que o reconhecimento de culpas e a vitória sobre temores antigos vão tornar possível, permitindo a esconjuração definitiva dos fantasmas do passado. Enquanto o livro termina reiterando a permanente inquietação da mulher, porque o companheiro estará sempre, ao mesmo tempo, presente e ausente, a narrativa de Tata Amaral se fecha com a confluência entre o tempo interior da mulher e o tempo da história oficial: ambos dão o militante por morto. É o que vemos na cena emblemática, no final do filme, em que o companheiro pergunta: “Quando você concluiu que eu estava morto? E a mulher responde: “Hoje” (Hoje, 2013).

Como vimos, as obras de Bonassi e de Tata Amaral seguem um dos caminhos mais trilhados pela ficção na contemporaneidade quando se propõe a resgatar a história, isto é, a opção pelo pequeno, pelos rastros deixados no cotidiano banal. Mas a comparação entre elas, fugindo da velha discussão sobre a fidelidade na adaptação de obras literárias para o cinema, também nos permite assinalar que a primazia do cotidiano serve a diferentes tratamentos da temporalidade. Ao enfatizar a luta da personagem para conseguir viver o presente, o olhar lançado pelo filme afina-se com uma época marcada pelo declínio da esperança revolucionária, na qual as grandes utopias sociais cedem espaço para as chamadas microutopias cotidianas. Já a novela de Bonassi, narrando a violência da ditadura na contraluz³, nos remete para uma outra questão, central para a ficção nesses tempos pós-utópicos, isto é, como retrabalhar a dimensão histórica, como explorar a potência de realismo da imaginação para desempenhar um papel político de resistência ao esquecimento.

³ Ver a este respeito, a reflexão desenvolvida sobre a poética da contraluz no cinema argentino do século XXI, por Márcio Serelle, no artigo “Cinema e contraluz: limiares da repressão na cultura midiática argentina” (2014).

Questão formulada por outro viés por Erik Rocha, em entrevista sobre o seu último documentário intitulado *Cinema Novo* (2016). Optando pelo formato de filme de arquivo, de filme de montagem, o diretor expõe aos nossos olhos imagens de acervo que se sucedem sem um fio narrativo, com o objetivo declarado por ele de chamar atenção para a coragem e o alto grau de invenção que caracterizavam aqueles filmes. Erik Rocha lança imagens do cinema novo com o propósito de resgatar não tanto a história do movimento, mas a atmosfera utópica indissociável daquela estética estreitamente ligada à política, aos ideais revolucionários. A beleza e a força das cenas recortadas, que nos impelem a tentar recompor as histórias de cada filme, a costurar fragmentos, deixam no ar a indagação que o teria movido a criar o documentário, isto é, “como o artista, hoje, pode se engajar nos processos políticos cotidianos de seu povo”? Como pode testemunhar, diz o cineasta, “o tempo histórico tão estranho que habitamos, tempo em ruínas” (Rocha, 2016)? ■

REFERÊNCIAS

- ARENDT, H. Verdade e política. In: _____. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 282-325.
- AUGÉ, M. *Por uma antropologia dos mundos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BONASSI, F. *Prova contrária*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- _____. O incrível menino preso na fotografia. In: _____. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Conrad, 2005.

- BOORSTIN, D. J. *The image: a guide to pseudo-events in America*. New York: Harper & Row, 1962.
- DEBORD, G. *La société du spectacle*. Paris: Éditions Buchet/Chastel, 1967.
- DERRIDA, J. História da mentira: prolegômenos. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 10, n. 27, p. 7-39, 1996.
- FOUCAULT, M. A escrita de si. In: _____. *Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense, 2004. p. 144-162. (Coleção Ditos & escritos V).
- LÍSIAS, R. *Intervenções: álbum de crítica*. São Paulo: e-galáxia, 2014.
- MANOVICH, L. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2006.
- MARIE, M. Prefácio. In: RAMOS, F. P. *Mas afinal... O que é mesmo um documentário?* São Paulo: Senac, 2008. p. 11-12.
- MIGNOLO, W. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Revista Gragoatá*, Niterói, v. 22, p. 11-41, 2007.
- RANCIÈRE, J. *Momentos políticos*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2010.
- _____. *Política de la literatura*. Buenos Aires. Libros del Zorzal, 2011.
- ROCHA, E. A imaginação no poder. Entrevista concedida a Rosane Pavan. *Carta Capital*, São Paulo, n. 925, nov. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/M14x3J>>. Acesso em 25 out. 2017.
- SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SERELLE, M. Cinema e contraluz: limiares da repressão na cultura midiática argentina. *Galáxia*, São Paulo, v. 28, p. 83-94, dez. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014217052>.
- WILDE, O. O declínio da mentira. In: _____. *Obras escolhidas II*. Lisboa: Relógio d'Água, 2015.

Artigo recebido em 26 de junho de 2017 e aprovado em 16 de outubro de 2017.