

Delatores à brasileira: entre a cumplicidade e o acaso

Juliane Vargas Welter

Submetido em 11 de setembro de 2016.

Aceito para publicação em 10 de novembro de 2017.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 55, dezembro de 2017. p. 333-346

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
 - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
 - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
 - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
-

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Sexta-feira, 29 de dezembro de 2017

17:59:59

DELATORES À BRASILEIRA: ENTRE A CUMPLICIDADE E O ACASO

SQUEALERS À BRASILEIRA: BETWEEN COMPLICITY AND CHANCE

Juliane Vargas Welter¹

RESUMO: O presente artigo investiga a figura ambígua do delator na literatura brasileira contemporânea. Para tanto, analisará quatro romances: *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu; *Benjamim* (1995), de Chico Buarque; *Não falei* (2004), de Beatriz Bracher; e *Cabo de Guerra* (2016), de Ivone Benedetti. O movimento argumentativo se orientará a partir da relação entre a literatura e a sociedade, tendo como dado histórico a ditadura militar e a redemocratização. Dessa forma, será guiado pelos escritos de Freud (1987; 1996), Ricoeur (2007), Schwarz (1978; 1999) e Seligmann-Silva (2005; 2012) articulando categorias como trauma e memória à discussão sobre a forma literária. Intenta-se, assim, refletir sobre como a elaboração estética internaliza as demandas da contemporaneidade brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: forma literária; literatura brasileira contemporânea; delator; ditadura.

ABSTRACT: The following paper investigates the ambiguous character of the squealers in contemporary Brazilian literature. For this, I shall analyze four novels: Caio Fernando Abreu's *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), Chico Buarque's *Benjamin* (1995), Beatriz Bracher's *Não falei* (2004) and Ivone Benedetti's *Cabo de Guerra* (2016). The argumentative movement will be oriented starting with the relation between literature and society, having as historical data the military dictatorship and the redemocratization. Thus, it shall be guided by the writings of Freud (1987; 1996), Ricoeur (2007), Schwarz (1978; 1999) and Seligmann-Silva (2005; 2012), articulating categories such as trauma and memory to the discussion about literary form. Henceforth, it tries to reflect about how the aesthetic elaboration internalizes the demands of Brazilian contemporaneity.

KEYWORDS: literary form; contemporary Brazilian literature; squealer; dictatorship.

1. Introdução

Em 2014, ano em que foram lembrados os 50 anos do golpe civil-militar no Brasil, uma série de livros, eventos e debates² foram feitos tendo em vista o dado histórico: um regime autoritário que assolou o país durante 21 anos e que teve a sua

¹ Doutora em Estudos Literários/Literatura Brasileira pela UFRGS. julianewelter@gmail.com.

² Sobre os livros lançados no período e que retomam debates dentro do campo historiográfico: REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil*. v. 1. 1a. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014; REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo. P. S. (Orgs). *A ditadura que mudou o Brasil - 50 anos do golpe de 1964*. v. 1. 1a. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014; GOMES, Ângela de Castro; FERREIRA, Jorge. *1964: O golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar*. Cultura política brasileira e modernização autoritária. 1a. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014; NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do regime militar brasileiro*. 1. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2014; VILLA, Marcos. *Ditadura a brasileira 1964-1985: A democracia golpeada a esquerda e a direita*. São Paulo: Leya, 2014.

saída conciliada por políticas de Estado como a Lei da anistia de 1979³. Paralelamente a esses debates, e tendo em vista o nosso presente, ou seja, o Brasil redemocrático do século XXI que reflete sobre o passado recente, um romance foi bastante comentado e elogiado pela crítica literária. Refiro-me aqui a *K.*, *relato de uma busca*, do jornalista Bernardo Kucinski. Lançado em 2011 e relançado em 2014, o romance de Kucinski reconstrói, via ficção, o desaparecimento de sua irmã, Ana Kucinski, professora do curso de Química da USP, durante o regime militar. Desaparecida desde 1975, seu corpo nunca foi encontrado. Assim, a narrativa recompõe nosso passado, articulando o “desaparecido político”, uma especificidade do nosso regime, à busca do pai, o senhor K., pela filha. Logo no início do romance, o narrador sintetizará a nossa redemocratização com a ideia do “mal de Alzheimer nacional”, pois a irmã desaparecida estaria inscrita no “rol dos vivos” pelo paradoxo de ter sido esquecida coletivamente do “rol dos mortos” (KUCINSKI, 2014, p. 12).

A narrativa reconstruirá a busca marcada pelo desaparecimento no plano individual, desaparecimento este que atravessa a memória dos oprimidos: sem rastros, sem túmulo, sem existência; e pelo esquecimento no plano coletivo. Assim, somente essa memória pode dar conta de resistir, pois, ao tentar narrar a morte de Ana, intenta finalmente sepultá-la, funcionando assim a literatura como um túmulo e o trabalho de narração como um ritual de luto. Logo, pelo trabalho da memória e da escrita o desaparecimento e a busca são materializados. Da mesma forma, o ato de narrar se consolida como um ato de resistência ao “mal de Alzheimer nacional” e, me valendo dos estudos de Paul Ricoeur, como um ato de resistência a um “esquecimento institucionalizado” via Lei da anistia. Segundo o filósofo francês,

a anistia, enquanto esquecimento institucional, toca nas próprias raízes do político e, através deste, na relação mais profunda e mais dissimulada com um passado declarado proibido. A proximidade mais que fonética, e até mesmo semântica, entre anistia e amnésia aponta para a existência de um pacto secreto com a denegação de memória, que [...] a afasta do perdão após ter proposto sua simulação (RICOEUR, 2007, p. 460).

Tendo, então, como pressuposto a ideia de que a ditadura civil-militar brasileira ainda é um espectro no horizonte devido, entre outras questões, à sua saída conciliatória via Lei da anistia, ao olharmos para uma produção contemporânea⁴, nos deparamos com uma série de obras que refletem, em maior ou menor grau, sobre o período ditatorial⁵, o que nos permite inferir que o dado histórico, além de ser tematizado, é também

³ O artigo 1º da Lei concedia anistia a “todos [...] no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979 que cometeram crimes políticos ou conexos com estes” (BRASIL, 1979). Porém, o perdão político não teve alcance só nos presos, torturados e exilados, os torturadores e assassinos que trabalharam para o regime também foram contemplados por essa lei.

⁴ Dentro do campo literário, a noção de “contemporâneo” é bastante elástica, podendo alcançar obras produzidas ainda nos anos 60 e 70 ou se referir apenas a obras realizadas nos anos 2000. Para fins de conhecimento, utilizarei como baliza, nesse momento, a redemocratização, entendida aqui como ocorrida pós Constituição Cidadã de 1988, momento no qual o país adentra o campo democrático de fato. Entendo que obras anteriores a esse marco cronológico pertencem e respondem a outras questões.

⁵ Refiro-me, aqui, aos recém-lançados romances de Bernardo Kucinski e Maria Valéria Rezende, *Os visitantes* (2016) e *Outros cantos* (2016) e a uma série de romances que se não centralizam a temática, mas a tangenciam: *Sinfonia em branco* e *Azul-corvo*, de Adriana Lisboa (2001 e 2010); *A chave da casa e Paraíso*, de Tatiana Salem Levy (2007 e 2014); *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende (2014); *Antônio*, de Beatriz Bracher (2009); *Dois irmãos* e *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum (2000 e 2005); *O irmão alemão*, de Chico Buarque (2014).

internalizado nessas produções. Em síntese: a ditadura civil-militar influencia escolhas estéticas dessas obras. Importante frisar que, em muitos dos romances, por exemplo, o regime ditatorial é um dado do enredo, a princípio lateral, mas que, visto em conjunto dentro da produção literária atual, expõe um dos impasses com o qual a literatura brasileira contemporânea trabalha.

Contudo, se a figura do desaparecido político é um marco do nosso regime e da nossa memória traumática, marco este ao qual somos sempre empáticos pelo seu caráter trágico, uma outra figura, antagônica, emerge de romances contemporâneos: o delator. Longe de ser simplesmente taxado como o vilão, o “dedo-duro”, o cúmplice ou o traidor, o personagem é formalizado de maneira ambígua e contraditória em quatro romances da literatura brasileira contemporânea: *Onde andarás Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu; *Benjamim* (1995), de Chico Buarque; *Não falei* (2004), de Beatriz Bracher; e *Cabo de guerra* (2016), de Ivone Benedetti. Quatro romances que podem corresponder a quatro momentos distintos de nossa redemocratização, inclusive.

Tendo como horizonte esses quatro romances, o movimento argumentativo tem como pressupostos os estudos de Freud (1987; 1996) que refletem sobre o esquecimento recalcado e a compulsão à repetição daquilo que é reprimido; bem como o já citado estudo de Ricoeur (2000) sobre a anistia como um esquecimento institucionalizado pelo Estado. Aliam-se à discussão as reflexões de Schwarz (1978; 1999) sobre a relação entre forma literária e processo histórico-social e sobre a derrocada do desenvolvimentismo e o diagnóstico de um fim de século brasileiro sem qualquer projeto coletivo de integração nacional; e, por fim, Seligmann-Silva (2005), que expõe o teor testemunhal da literatura, testemunho este entendido como uma forma de memória e que, nesse caso, se aliará à figura do delator.

Assim, intento mobilizar uma série de categorias que nos permitirão articular as fraturas expostas via ficção, tensionando o passado individual e o coletivo, bem como a forma literária e a matéria social, tendo como figura central aquele que denuncia, mas claro, carregado aqui pela carga negativa que beira a traição. Dessa forma, em tempos de delação premiada povoando os meios de comunicação, investigar como essa figura é construída na contemporaneidade em relação ao regime militar é também uma tentativa de entender a nossa jovem democracia e a sua produção literária.

2. “Eu não tive culpa”⁶

Publicados em meio ao processo inicial de nossa redemocratização, os romances de Caio Fernando Abreu e de Chico Buarque chamam a atenção, entre outras coisas, por possuírem um enredo bastante similar, conforme veremos, mas que apostam em soluções formais e em fechamentos de enredo díspares. Entretanto, nesse jogo de semelhanças e diferenças, parece emergir da estrutura dos romances o mesmo impasse externo: a nossa relação conciliadora com o passado traumático.

Em *Onde andarás Dulce Veiga?*, misto de narrativa policial e *noir*, um jornalista desempregado consegue emprego em um jornal menor, no qual, no seu primeiro trabalho, ao entrevistar a banda de rock *Vaginas Dentatas*, se depara com a filha de uma famosa cantora desaparecida, Dulce Veiga, dando início à investigação sobre o seu paradeiro. Aparentemente motivada pelo trabalho de jornalista, essa procura mostrar-se-

⁶ ABREU, 2007, p. 172.

á, desde o início, atrelada a um passado individual do nosso narrador, mas também a um passado coletivo escondido na memória: a culpa de uma possível delação durante a ditadura brasileira. Porém, ele não se configura pela ação ativa de denunciar, e sim pela passividade da convivência, se erigindo assim entre a figuração do delator e da testemunha.

Já em *Benjamim*, um “cinquentão” de classe média conhece uma jovem parecida com uma ex-namorada do passado, o que o leva a acreditar que a moça é filha dessa ex-namorada, deflagrando uma obsessão que acabará por conduzi-lo à morte. Assim como no romance supracitado, lidamos com uma mulher desaparecida em um passado traumático. Mas, aqui, a narrativa policial não é mais possível: enquanto Dulce Veiga está envolta em mistérios (viva ou morta?), ou seja, investigar seu paradeiro faz sentido, Castana Beatriz, a personagem de Chico Buarque daquele passado nebuloso, já está morta. Ironicamente, assim como o protagonista também estará ao final do romance. O que levará a ex-namorada à morte será algo central na reconstrução da memória do personagem: a delação feita por ele, que, assim como aquela do jornalista, ganha ares de convivência e passividade, entre a entrega de seu paradeiro e o testemunho de sua morte.

Formalmente, falamos, de um lado, de uma narrativa em primeira pessoa do jornalista não nomeado de Caio Fernando Abreu que é estruturada em um tempo que é cíclico: o romance é narrado em sete dias da semana, com o fim marcado pelo aniversário do narrador, ou seja, um novo ano astral, que pode ser lido na tessitura do romance como um renascimento ou, ainda, uma remissão de culpas. Já o romance de Chico Buarque terá um narrador em terceira pessoa bastante autoritário que mediará essa história praticamente sem diálogos. Da mesma forma, o tempo cíclico também marcará o romance: sete capítulos que corresponderiam a sete semanas, segundo o próprio autor “A história se passa em sete semanas. O tempo da narrativa pode ser calculado pelo intervalo entre os sete capítulos, todos correspondem ao espaço de uma semana” (BUARQUE, 1995). Contudo, a ciclicidade será formalmente violenta, com o primeiro parágrafo sendo replicado no último: a cena do fuzilamento de Benjamim, supostamente no mesmo local no qual Castana Beatriz e seu amante haviam sido fuzilados pelos militares:

Mas para Benjamim Zambraia soa como um rufo, e ele seria capaz de dizer em que ordem haviam disparado as doze armas ali defronte. Cego, identificaria cada fuzil e diria de que cano partira cada um dos projéteis que agora o atingiam no peito, e na cara. Tudo se extinguiria com a velocidade de uma bala entre a epiderme e o primeiro alvo letal (aorta, coração, traqueia, bulbo), e naquele instante Benjamim assistiu ao que já esperava (BUARQUE, 2004, p. 5 e p. 162).

Ou seja, de antemão já sabemos o destino do nosso protagonista, adentrando o universo da narrativa como uma forma de descobrir, nós e Benjamim, o que o levou até aquele momento. Se a ciclicidade do primeiro permite o renascer, para Benjamim isso não é mais possível, funcionando a estrutura do romance como um ciclo infernal sem fim. Dito de outra maneira: se o ciclo do jornalista é entendido como uma fase negativa que termina e dá lugar a outra, positiva (ainda que assentada em apagamentos, como veremos), no melhor estilo contracultural, já que renascido pelo signo do Daime, o de Benjamim é a repetição eterna de seu fim, como um presente sem saída.

Uma das questões cruciais em ambos se dá pela reconstrução da memória desses protagonistas, ou, melhor dizendo, de um processo de (des)esquecimento pelo qual

passam. O jornalista de Caio Fernando Abreu terá suas memórias reveladas paulatinamente, o que provoca nele uma “sensação estranha”, “algo mais perturbador”, que “dava saudade, desgosto” e “outra coisa mais sombria, medo ou pena” que começam por levá-lo a lembrar de “uma sala escura muito alta” “vedada pelas cortinas, um cinzeiro antigo na forma de uma caixinha redonda, desses que as mulheres dos filmes preto e branco dos anos 40 carregam nas bolsas, o fio de pérolas no colo alvo de uma mulher. Não fazia sentido” (ABREU, 2007, p. 29). Essa falta de entendimento vai se revelando nas rememorações, momentos nos quais o narrador sabe o perigo que corre ao “Lembrar, tão perigoso. Mas tentei” (ABREU, 2007, p. 58). Desabafa e admite que “o pior, o pior não seria nunca a morte real, o nada e o nunca, pior era não lembrar, não poder ou não querer lembrar”, como ele “não lembrava da segunda e última vez que vira Dulce Veiga, como quem tenta matar memórias indesejáveis para passar, supostamente, ávida a limpo” (ABREU, 2007, p. 79).

Chamam a atenção, também, os rastros que o narrador vai deixando de suas emoções ao longo do texto, que se somam à memória que se desvela. Refiro-me, aqui, às menções a palavra “pentimento”, palavra italiana para arrependimento, mas que significa também uma pintura encoberta por outra que, com o passar do tempo, pode reaparecer. Segundo Calligaris (2001), na vida “são restos do passado que, escondidos e não apagados, transparecem no presente, como potencialidades que não foram realizadas, mas que, mesmo assim, integram a nossa história”. A palavra aparece na mente do narrador em quatro momentos da narrativa: ao ouvir as *Vaginas Dentatas* cantando “Nada além”, antiga canção da diva desaparecida; ao refletir sobre a palavra e traduzi-la como um “sentimento com pena”; na lembrança de Saul, amante de Dulce que estava presente no seu último encontro com a cantora, e que, saberemos depois, foi preso e torturado durante o regime militar; e no encontro com a cantora em Estrela do Norte. Ou seja, o “quadro” do jornalista que reaparece é esse passado escondido que é marcado pela delação, e isso é bastante importante para caracterizá-lo como “culpado” pelo “arrependimento”. Ou seja, se poderíamos vê-lo como uma vítima das circunstâncias, afinal a sua denúncia não foi intencional, a sua visão sobre esse passado não permite com que o vejamos apenas dessa maneira. Dessa forma, o narrador vai deixando pistas para que nós, leitores, façamos o trabalho de detetive também, mas não decifrando o esconderijo de Dulce e sim o esconderijo da sua memória e de sua culpa. Assim, com fragmentos dispersos na memória/narrativa, vamos, nós e o narrador, montado o quebra-cabeça até a cena derradeira desse último encontro com Dulce Veiga, perdido em suas memórias, que serão a chave desse passado que o atormenta.

Benjamim também passará por esse processo, só que, nesse caso, mediado pelo narrador em terceira pessoa, que exporá o sentimento de culpa que atormenta o protagonista no presente narrativo traduzido pela sua memória apagada e pela sua nova obsessão. Esse sentimento se origina dessa delação de Castana, que a leva à morte, juntamente com seu amante, há cerca de 20 anos, cena que será totalmente narrada mais próximo do final do romance. Porém, essa culpa só se faz presente a partir do encontro com Ariela Masé, suposta filha de sua ex-namorada, que traz, além dessa culpa, as lembranças do “paraíso perdido” de Benjamim: os bons momentos do namoro transcorrido entre 1962 e 1967 e a obsessão por uma Castana rediviva na jovem.

Cronologicamente, em ambos falamos de um encontro no passado, via cantora desaparecida e ex-namorada morta, que se dá durante o regime militar; e um reencontro no presente democrático, via filhas ou supostas filhas, Márcia F. e Ariela Masé. Enquanto a desaparecida de Caio Fernando Abreu é encontrada sã e salva, vivendo sob

o signo do Daime em meio a uma comunidade alternativa afastada da urbe contaminada, a desaparecida de Chico Buarque foi fuzilada pelos militares. O traço curioso é que esses delatores não são propriamente informantes do regime militar ou algozes no sentido estrito do termo. As suas ações são praticamente fruto do acaso: eles estavam no lugar errado, na hora errada. Entretanto, o olhar culposo, marcado pelo esquecimento traumático em ambos, me permite inferir que, apesar da notação de acaso, eles mesmos se veem como delatores, e isso é responsável pelos sentimentos e pelas ações no presente. Da mesma maneira, essa culpa se introjeta na forma dos romances, no jogo da memória/esquecimento e no tempo cíclico.

As cenas das memórias completas, impedidas, até então, por um processo, salvo engano, de negação, serão narrativizadas próximo ao desfecho dos romances. Em *Onde andar* *Dulce Veiga*:

Não lembro se foi quando o elevador chegou lá embaixo ou se quando abriu a porta no andar onde eu estava, não sei mais o momento exato em que o elevador antigo, porta de grades, saíram quatro ou cinco homens apressados, vestidos de terno, um deles tinha uma arma na mão, e me jogaram contra a parede. O apartamento da cantora, perguntaram, o guerrilheiro, onde mora Dulce Veiga, o terrorista, onde é a casa daquela puta, daquele comunista, e sem saber direito o que significava aquilo, era tudo rápido demais, eu não tive culpa, eu falei o número, sem querer, acho que era setenta, eu disse: é lá que eles moram. Os homens saíram correndo, eu fui embora.

Não lembro quase mais nada, depois. Dentro do elevador, ou na saída do prédio, ouvi os homens dando socos e pontapés na porta do apartamento. Na rua, as pessoas falavam em voz baixa, passavam apressadas, olhando para o chão, fingindo não ver o carro do DOPS estacionado sobre a calçada, com homens armados em volta (ABREU, 2007, p. 172-173, grifos meus).

Já com Benjamin a memória é mais diluída, já que é mediada pelo narrador. Mas vamos descobrindo que ele acaba por conduzir a polícia até Castana, apesar de ter sido avisado que estava sendo seguido:

o doutor Campos Celeste sabia de fonte sigilosa que os passos de Benjamin eram vigiados; as autoridades apostavam que ele, inadvertidamente, terminaria por leva-las a Castana Beatriz e seu concubino [...] estava com um pé na rua quando viu Castana Beatriz. [...] Benjamin [...] mandou Barretinho ligar o motor.

Bateu em retirada, e chegando à duna viu assomarem do outro lado duas cabeças, a do Barretinho e a de um indivíduo com barba cortada rente, que no primeiro instante tomou por um mecânico. A seguir atentou para sua camisa pólo, sua barriga inchada, seu cinturão de couro, sua calça de brim e a metralhadora que trazia pendurada na mão direita. No topo da duna, o indivíduo requisitou os documentos de Benjamin, sem lhe apontar a metralhadora. Requisitou com civilidade, mas entre os dedos suados de Benjamin a carteira de crocodilo escorregava feito um sabonete. O indivíduo folheou os papéis de Benjamin com uma só mão, à maneira de jogador de pôquer, e devolveu-os falando “muito obrigado”. Virou-se para o Barretinho, a quem chamou Zilé e ordenou-lhe que deixasse Benjamin em casa. Pelo canto dos olhos, Benjamin relanceou os homens que convergiam de postos esparsos para o sobrado verde-musgo. Antecipou-se a Zilé em direção ao táxi, sentou-se no banco traseiro e fechou a janela, com medo de ouvir o início do tiroteio (BUARQUE, 2004, p. 139, grifos meus).

Assim, esse processo de rememoração dos personagens irá trazer, ao seu presente o passado traumático engendrado pela culpa de uma delação que ganha ares de passividade. Esse trauma se comporá pela memória impedida, que precisa ser ativada para que seja completada. Traumatizados, o jornalista e Benjamim levam uma vida entre o fracasso e o patético até conseguirem rememorar, ato condutor da narrativa e de suas vidas. Contudo, a grande marca desses personagens pode ser entendida como a ambiguidade como é construída a figura do delator: não são agentes infiltrados ou apoiadores do regime militar, para ficarmos em dois exemplos clássicos. São jovens mais ou menos alienados e que acabam por ceder a uma pressão, como no caso do jornalista, ou se deixam levar por seus anseios, como no caso de Benjamim. Enquanto o primeiro se redime ao descobrir uma Dulce Veiga sã e salva (apagando o personagem torturado e amalucado que é Saul no presente, este sim preso naquele episódio do qual o jornalista fez parte), o que lhe possibilita o recomeço assentado em um novo apagamento, Benjamim sofre as consequências de sua obsessão e rememoração, sendo fuzilado ao final do romance.

Ao mesmo tempo, poderíamos dizer que eles são, ainda, testemunhas oculares do desaparecimento dessas mulheres. Entretanto, na categoria testemunho está implicada uma série de questões, como a narrativa da vítima e do sobrevivente, por exemplo, e sabemos que lidamos com os próprios delatores, ou cúmplices, ainda que marcados pela passividade: eles não são vítimas do regime, bem como não são sobreviventes, também não foram presos ou torturados, para pensarmos no espectro do nosso regime militar. Se eles podem ser enquadrados em alguma categoria, eles estão mais perto da convivência. Assim, elaboro, aqui, o que chamo de testemunho *à brasileira*⁷ ou, melhor, delatores *à brasileira*: caracterizados pela passividade e quase por um acaso, podemos aceitar que, no caso do jornalista, ele não tinha outra opção a não ser falar, ou, ainda, mesmo que ele não falasse, o DOPS encontraria o apartamento da cantora; no caso de Benjamim, ele poderia alegar que não sabia que estava sendo seguido, por exemplo. Ao mesmo tempo, suas ações conduzem a polícia até as vítimas, ou seja, talvez forçando a nota, eles delatam, se construindo entre a cumplicidade e o acaso. Dessa forma, esses personagens carregam em si características que poderiam ser consideradas excludentes, já que são testemunhas-delatores, mas que se colocam como uma elaboração interna de um problema que é externo: a não resolução dos problemas do passado e a sua conciliação, algo que é do âmbito individual dos personagens e do âmbito do dado externo, que faz com que vivamos em uma democracia com heranças macabras do regime militar, acentuadas pela ausência de um debate público sobre o período.

Assim, se a crise da intelectualidade dos anos 1960 será apreendida via conversão do intelectual à militância na literatura e no cinema (SCHWARZ, 1978), agora a apreensão da crise externa se dá por um ponto de vista que se compõe pela circularidade formal e que reforça, assim, a ciclicidade do tempo, como uma fantasmagoria de um tempo repetitivo e de um passado irreversível que nos alcança reforçado pela condução narrativa da figura anti-heroica do delator. A solução apontada nesses romances será otimista e enganadora em Caio Fernando Abreu e pessimista em Chico Buarque. Dessa maneira, forjam o delator *à brasileira*: figura ambígua que carrega em si a pecha de delator, mas também de testemunha e, por que não, de vítima

⁷ Sobre o testemunho *à brasileira*, ver: WELTER, 2015.

das circunstâncias, em uma conciliação em alta-tensão que expõe os antagonismos de nossa democracia.

3. “Não falei”⁸

Se os romances anteriores são marcados pela passividade de personagens que podem ser considerados delatores e, ao mesmo tempo, testemunhas de uma situação, forjando o que convencionei chamar de um delator *à brasileira*, marcado pela dialética da agência/passividade, culpa/vítima, o romance de Beatriz Bracher, *Não falei* (2004), leva a discussão a outro patamar. Gustavo, o protagonista, foi acusado de delator por aqueles que o cercam, mas ele garante: “não falei”. Diferentemente dos protagonistas de nossos romances anteriores, que não passam pelo julgamento público (até onde temos acesso, eles são os únicos que têm a informação sobre aquele passado), o protagonista de Bracher é atormentado por um culpa que lhe é imputada segundo a sua perspectiva: a delação e consequente morte do amigo e cunhado Armando durante o regime militar.

Narrando em primeira pessoa, vamos acompanhar Gustavo, um professor então com 64 anos, que deseja reconstruir sua história, marcada por essa suposta falsa acusação de delação. Torturado nos anos 1960, “dizem” que denunciou “um companheiro que morreu logo depois”. Mas ele garante: “quase morri na sala em que teria denunciado, mas não falei” (BRACHER, 2004, p. 8). A narrativa explicita o vazio e o ser deslocado e recluso em que esse possível delator se transformou após sua soltura, não conseguindo manter nenhum tipo de relação afetiva com proximidade: “No trabalho escondia o monstro inquieto e triste em que me tornara. Surrado, traidor, assassino, viúvo, pai e finalmente órfão de pai” (BRACHER, 2004, p. 117). Ao mesmo tempo, se a sua vida é marcada pelo trauma da culpa ou da falsa acusação de culpa, há também as questões subjetivas, como a morte da esposa no exílio forçado na mesma época da morte do cunhado.

Diferentemente daqueles delatores *à brasileira*, que diluem a sua culpa na não intencionalidade, o jogo de Gustavo passa pelo embate entre o que diz não ter feito e o julgamento público que o condena, o que o leva a carregar um trauma que passa pela culpa que lhe é projetada. Assim, enquanto, para aqueles protagonistas anteriormente citados, o “esquecimento” é uma alternativa, para Gustavo, ele é impossível, o que o leva a lidar com essa carga traumática através do trabalho intelectual trinta anos depois: “gostaria de contar uma história” (BRACHER, 2004, p. 7).

Estruturalmente, a fragmentação domina a narrativa, em uma espécie de monólogo/fluxo de consciência sem fim, com idas e vindas nos mais variados assuntos. Porém, se os fantasmas do jornalista e de Benjamim eram Dulce Veiga e Castana Beatriz, agora o fantasma é Armando, a rondar toda a narrativa. Se aqueles protagonistas eram considerados delatores-testemunhas, nesse caso a categoria também não é de todo fechada, pois, se podemos considerá-lo uma testemunha pelo que aconteceu com o cunhado, a incerteza de sua delação não será solucionada. Se o delator *à brasileira* é aquele na tensão entre a ação e a passividade, Gustavo ainda poderia ter, como salvo conduto, algo que nossos protagonistas anteriores não possuíam: ele foi torturado e talvez, nesse momento, tivesse entregado. Enquanto naqueles o que os poderia redimir é a falta de intenção, neste é a tortura ou, pela sua ótica, o fato de não

⁸ BRACHER, 2004, p. 8.

haver falado e não se configurar como delator. Desse modo, a tensão no narrador de Bracher está exatamente onde não encontramos as respostas.

Assim, o vazio individual do narrador que tenta ser elaborado via narrativa é também um vazio de seu lugar de fala derrotado, falando como um sobrevivente culpado pela sociedade. Se Gustavo narra para se encontrar, a não resolução da dúvida (teria ele falado?) para o leitor demonstra a força do trauma engendrado na forma: o fechamento torna-se impossível, demonstrando os limites do discurso em relação à narrativa traumática. Em linha semelhante, a problemática levantada pela narrativa do professor (não) delator terá, com o novo romance de Ivone Benedetti, *Cabo de Guerra* (2016), um dado central nessa configuração mais contemporânea do delator: a tortura como forma de levar os sujeitos à (possível) delação.

4. “E se estou vendo fantasmas?”⁹

Com uma narrativa em primeira pessoa, acompanhamos o narrador não nomeado de Benedetti durante três dias, nos quais ele recorda o seu passado de “cachorro”, ou seja, de delator infiltrado nas organizações de esquerda durante a ditadura. Dois dados do espaço-tempo são cruciais na construção: o primeiro é que nosso protagonista se encontra acamado, sem poder de locomoção, com o espaço restrito a um quarto e contando com a ajuda de uma irmã a quem tem ojeriza. O segundo é que o agora narrativo se passa em uma manhã de 2009, quando o narrador se dá conta que

[...] essa história já tem quarenta anos. É passado. Ou deveria ser. Porque o passado não vivido não passa, fica atormentando, querendo ser chamado de presente, ocupando armários, cadeiras, sempre aí, sempre aqui. Então, tentando apagar essa presença deslocada, a gente revive tudo lembrando, mas que revive não é a gente, e sim o passado, de modo que a gente passa o tempo realimentando o tempo, e isso não acaba nunca. Assim, quando minha irmã, perene presença, entra e passa no meio dos fantasmas que atravancam este espaço, é tanta força deles que quem se torna invisível é ela (BENEDETTI, 2016, p. 32).

É a partir dessas premissas que a narrativa é composta, tendo assim como horizonte a reconstrução de um passado via perspectiva de um presente sem saída (sejam elas simbólicas ou reais) e, claro, sem futuro, o que será uma marca estrutural do romance. Será assim no jogo (sempre ardiloso) da rememoração ou, melhor dizendo, no “compacto amontoado de ficções que se ergue diante de mim todos os dias, com o nome de memória” (BENEDETTI, 2016, p. 19), que ele irá expiar suas culpas. Porém, se o personagem é assinalado, de um lado, pela pecha de traidor/delator, o que lhe configura uma agência de sua vida, por outro, ele é marcado pela inexpressividade de caráter de alguém que adentra nesse universo quase que por acaso, afinal, na sua vida foi “tudo por via de empurrões” (BENEDETTI, 2016, p. 159). Ou assim ele quer que pensemos. Dado importante, conforme dito anteriormente, é que esse narrador, assim como Gustavo, teria sido torturado, o que lhe dá uma espécie de salvo-conduto para suas ações posteriores.

Se antes lidávamos com figuras que se colocavam em posições instáveis, agora esse narrador assume a sua posição de algoz, que é duplamente execrável: em parte

⁹ BENEDETTI, 2016, p. 178.

marcado pela cumplicidade com um regime de violência e em parte pelas traições cometidas já que ele estava infiltrado nas organizações. Contudo, seremos surpreendidos por um personagem passivo e patético, que, ao mesmo tempo em que expia suas culpas (de maneira cifrada), também se vê como alguém que não era agente da ação repressiva diretamente, quase como um Benjamim com um pouco mais de agência, índice dado pela sua capacidade de narrar a própria vida. Dito de outra maneira: pela sua construção narrativa, suas atitudes se dão muito mais por acaso e medo do que por escolha, tal como um cachorro ou como um “cabo de guerra” que é tracionado por lados opostos. Segundo ele, “não pertencia de verdade a nenhum daqueles mundos e me entediava nos dois com a mesma paixão” (BENEDETTI, 2016, p. 119).

Esse tipo de leitura de si mesmo funciona como um artifício narrativo de humanização e culpabilização do narrador, que será coroado pelo desfecho de sua história, marcada pela vingança, em uma espécie de gozo da classe média, algo que teremos acesso somente ao final do romance. Índice curioso dos quatro romances é o de quanto o desenrolar do enredo é fundamental, pois estamos, nós e os protagonistas/narradores, atrás de respostas. Também chama a atenção, nessa expiação, que, ao reconstruir esse passado, é somente na perda de Cibele, uma namorada pós-vida de “cachorro”, que o trauma é exposto e sentido, ainda que projetado na melancolia da perda amorosa e não na culpa de seus atos passados.

Assim, se as buscas se introjetam nos romances anteriores a partir dos fantasmas de Dulce Veiga, Castana Beatriz, Armando e, aqui, Cibele, diferentemente daqueles, ela em nada se relaciona com o passado de “cachorro” do protagonista, mas será a deflagradora da rememoração. A resposta para isso parece ser dada quando sabemos o porquê do sumiço da namorada: tudo leva a crer, pela ótica do narrador, que a moça o abandona após saber do seu passado. Em síntese: é talvez só a partir do julgamento de Cibele que o protagonista passa a se ver como um ser culpado. Ou seja, pensando nos delatores anteriores, esse é o primeiro momento no qual o protagonista se vê como um delator de fato, já que trabalha para o sistema. Mas não é exatamente isso que acontece, pois, para além do fato de ter sido torturado e forçado a isso, ele se coloca como uma vítima das circunstâncias, dividido entre dois mundos, sendo tracionado como um cabo de guerra. Dessa maneira, é ele, também, uma testemunha desses crimes, entrando nesse rol tensionado do delator-testemunha, pois, segundo ele mesmo, “todo crime tem testemunha, pois, quando as testemunhas não existem, a consciência as arranja” (BENEDETTI, 2016, p. 190).

Em vista disso, o romance de Benedetti se insere nesse novo momento da literatura brasileira, que emerge no nosso presente. Se o diálogo com *Não falei* é explícito, pela delação como mote da narrativa, sobressalta a relação com *Benjamim*, de Chico Buarque: se o primeiro sofre, anos depois, pela acusação da delação que alega nunca ter feito, o outro sofre por uma única delação (com ares de acaso) cometida. As similaridades com o romance de Chico Buarque são inclusive formais, com um desfecho que aponta para uma narrativa circular, sem futuro possível: estruturalmente, assim como *Benjamim*, o primeiro parágrafo será replicado no último, como um tempo cíclico sem fim e sem saída, fadado à repetição eterna. Isso sem falar, forçando a nota, no quanto o sumiço de Cibele como deflagrador de traumas não reforça a relação com a desaparecida Castana Beatriz e com Dulce Veiga. Não por acaso, nosso narrador comenta, em certo momento da narrativa: “Onde andarás Cibele?” (BENEDETTI, 2016, p. 211).

5. Considerações finais

Diante de um quadro político no qual ainda é verificável um saudosismo do regime militar, como o caso emblemático do deputado que homenageou um militar torturador na Câmara¹⁰, e com a emergência da palavra “golpe” em nosso contexto democrático¹¹, bem como as delações premiadas povoando as páginas dos jornais, como mencionado anteriormente, investigar e refletir sobre a ditadura no Brasil mostra-se um tema atual e candente, pois ainda é um campo em aberto e em disputa.

Se a literatura brasileira é conhecida por não ter escrito muitos romances sobre a ditadura militar, a produção recente parece disposta a sanar esse índice, se contrapondo ao “mal de Alzheimer nacional”. Assim, temos, de um lado, a não resolução do nosso passado recente e um esquecimento que paira sobre a sociedade; de outro, uma classe artística que o elabora esteticamente com cada vez mais frequência. Em tensão com o dado externo do esquecimento perpetuado desde 1979, os romances, no melhor estilo freudiano, recordam e repetem uma memória recalcada *da* e *na* sociedade, funcionando assim a literatura como o sonho¹²: ou seja, como espaço de expurgação do inconsciente.

Assim, nosso passado recalcado e a figura do delator emergem na nossa atual conjuntura, sendo que este último não ganha mais os olhares condenatórios ao, quem sabe, nos livrar de um “mal maior”, como a corrupção (o que atenua o seu caráter anti-heroico), mas que tem, na literatura, uma dificuldade de se assumir como tal, configurando o que chamei aqui de delator *à brasileira*. Em outras palavras, essas figuras são marcadas pela ambiguidade conciliatória, ou seja, pela marca negativa que paira sobre o delator, mas que, ao mesmo tempo, lhe dá pecha de vítima, marcado por uma dialética na qual ele não é nem traidor nem vítima (ou se configura como ambos, algo próprio da sua forma contraditória).

Para o jornalista de Caio, a marca da não intencionalidade é solucionada pela delação, que é apagada do horizonte do protagonista, que renasce via contracultura dos setenta, em um horizonte no qual esse índice marca certo caráter utópico; Benjamim, espécie de comédia de erros patética, também tem como dado a falta de agência e intenção, mas agora com solução trágica, o fuzilamento do protagonista; já para Gustavo, a dúvida permanece, com a não resolução do trauma. Pela leitura que aqui proponho, podemos estender a categoria do delator *à brasileira* a esses três romances, pois, dentro da construção proposta, há um certo benefício de dúvida e empatia que traz até certa dificuldade de nomeá-los como delatores no sentido estrito da palavra, o que expõe uma conciliação da figura. No entanto, o romance de Benedetti tensiona a humanização do personagem, agora um delator de fato, pois a empatia se torna impossível, ao mesmo tempo em que o desfecho trágico do personagem tensiona a ala progressista (talvez os leitores do romance?) a partir de uma tentativa de justicamento sem o aval do Estado, que terá como consequência o estado de saúde atual do

¹⁰ Para maiores detalhes, ver: “Discurso de Bolsonaro deixa ativistas ‘estarcidos’ e leva OAB a pedir sua cassação”. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/04/160415_bolsonaro_ongs_oab_mdb>. Acesso em: 06 jul. 2016.

¹¹ Para maiores detalhes, ver: JINKINGS; DORIA; CLETO, 2016.

¹² Tomo de empréstimo parte do argumento de Márcio Seligmann-Silva (2012) ao se referir ao cinema nacional.

protagonista: sem poder de locomoção, acamado, dependente da ajuda de terceiros, como uma espécie de castigo pelos seus atos passados.

Se isso diz respeito ao plano do enredo, formalmente somos levados pelo esquecimento e ciclicidade nos romances de Caio e de Chico Buarque; pela fragmentação narrativa de Beatriz Bracher, em um trabalho de elaboração traumática que não se resolve; e, novamente, pela ciclicidade em Ivone Benedetti: o primeiro parágrafo é replicado como último parágrafo do romance, como uma alucinação do narrador, marca de seu próprio trauma e culpa.

Ao analisarmos os romances, aposto em algumas hipóteses para o balanço feito pela literatura brasileira contemporânea na democracia. Para pensarmos nisso, é importante retomarmos a crise pressentida por Schwarz nas narrativas dos anos 1960. Na perspectiva levantada, tratava-se de uma crise não só pela ameaça de um governo autoritário conservador, mas que passava pela suspensão de um projeto de integração nacional elaborada nos governos antecessores, marcados pelo nacional-desenvolvimentismo, uma política que tentava elaborar e implantar um projeto de integração ancorado na ideia de Nação, sustentada pela via intelectual, e na forte intervenção do Estado na esfera econômica. Com o golpe e sua suspensão, teremos uma modernização conservadora ancorada em outros ideais. Na literatura, esse impasse se elabora pela conversão do intelectual à militância, principalmente porque, ao falarmos sobre a produção cultural dos sessenta, a ponta de lança, o local de embate de fato, se dava na canção e no teatro.

Na redemocratização, por outro lado, o problema é outro: abortado com o golpe, com a redemocracia, esse projeto não é retomado nem reinventado. E, utilizando das palavras de Schwarz, mas agora em seu texto “Fim de Século” (1999, p. 162), no qual avalia o impacto das mudanças socioculturais brasileira na década de 90: “o que significa uma cultura nacional que já não articule nenhum projeto coletivo de vida material, e que tenha passado a flutuar publicitariamente no mercado por sua vez, agora como casca vistosa, como um estilo de vida simpático a consumir entre outros?”. A partir de tal reflexão, é possível formular a hipótese de que essa crise na democracia é emulada nos romances pela reconstrução da memória das figuras antagônicas do delator culpado que rememora e tenta solucionar o seu presente, indo da figura conciliadora à brasileira até a figura tensionada do delator de fato.

Pela elaboração de *Onde andarás Dulce Veiga?* e *Benjamim*, nos deparamos com um impasse emblemático forjado no esquecimento e na figura do delator à brasileira. Ao mesmo tempo, em *Não falei* somos nós, leitores, testados pela suposta inocência de Gustavo, mas que de nada vale se a opinião pública lhe vê como culpado, o que lhe dá a pecha também da conciliação. Já em *Cabo de Guerra*, o narrador se coloca de fato como delator, contudo, há uma tentativa de justificativa pelas suas ações associada a um gozo final ao descobrirmos que ele, dentro da construção narrativa, sofre um justicamento, que acaba por tensionar a falta de políticas de Estado e uma leitura progressista e humanista.

Assim, há uma linhagem dentro da literatura brasileira contemporânea que olha para a figura execrável do traidor e parece responder às demandas de uma sociedade que não resolveu seu passado. Falo, aqui, tendo como marcos a Lei da anistia de 1979, o nosso esquecimento balizado pelo Estado, ou seja, oficialmente temos uma “operação borracha”, para lembrarmos da alegórica história de Antares, no romance de Érico

Veríssimo; e de políticas de Estado mais recentes, como a Comissão de Anistia (2002)¹³ e a nossa tardia Comissão Nacional da Verdade (2012)¹⁴. Forçando a nota, podemos ainda dizer que os romances correspondem a momentos bem distintos da nossa redemocratização, com uma saída contracultural *hippie* que bebe ainda das referências dos anos setenta em Caio; com a falta de saída de Chico em um contexto pós *impeachment* de Fernando Collor e uma grave crise política e econômica; com um novo momento de início de crescimento e de políticas de Estado que começam a remexer nesse passado recente em Bracher, mas que ainda são conciliadoras (não tão tenso, é claro); e, por fim, em um momento de delações e pós-comissões, de saudosistas do regime militar e da emergência da palavra golpe, o romance de Benedetti tensiona o trauma e aponta para os problemas de um Estado que ainda se omite frente aos graves crimes contra os direitos humanos perpetrados pelo regime militar – e, é claro, também por aqueles que seguiram acontecendo em nossa jovem e frágil democracia.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga?* Um romance B. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- BENEDETTI, Ivone. *Cabo de guerra*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.
- BRACHER, Beatriz. *Não falei*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- BRASIL. Lei n. 6.683, de 28 de agosto de 1979. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6683.htm>. Acesso em: 05 jul. 2016.
- BUARQUE, Chico. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. Vou te contar o que está acontecendo. Entrevista a Augusto Massi. In: *Folha de São Paulo - Caderno Ilustrada*, São Paulo. 2 dez. 1995. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/12/02/ilustrada/22.html>>. Acesso em: 06 set. 2016.
- CALLIGARIS, Contardo. Pentimentos. In: *Folha de São Paulo - Caderno Ilustrada, São Paulo*, 08 dez. 2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/13562-pentimentos.shtml>>. Acesso em: 06 set. 2016.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. In: _____. *Obras psicológicas de Sigmund Freud: escritos sobre a psicologia do inconsciente* (v. 2). Rio de Janeiro: Imago, 2006. p. 123-198.
- _____. Recordar, repetir e elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II). In: _____. *O caso Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos* (1911-1913). v. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 163-171.
- JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim; CLETO, Murilo. *Por que gritamos golpe?* Coleção Tinta Vermelha. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.
- KUCINSKI, Bernardo. *K. – relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2007.

¹³ Para maiores informações, ver: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/L10559.htm. Acesso em: 24 jul. 2016.

¹⁴ Para maiores informações, ver: <http://www.cnv.gov.br/institucional-acesso-informacao/a-cnv.html>. Acesso em: 10 jul. 2016.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política: 1964-69. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.

_____. Fim de século. In: _____. *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 155-162.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e Trauma: um novo paradigma. In: _____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 63-80.

_____. Narrativas contra o silêncio: cinema e ditadura no Brasil In: SELIGMANN-SILVA, M.; HARDMAN, F. F.; GINZBURG, J. *Escritas da Violência*. v. II. Rio de Janeiro: Editoras 7 Letras, 2012. p. 64-85.

WELTER, Juliane Vargas. *Em busca do passado esquecido: uma análise dos romances Onde andará Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu, e *Benjamim*, de Chico Buarque. 2015. 267 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários/Literatura Brasileira) - Programa de Pós-Graduação em Letras, UFRGS, Porto Alegre, RS. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/117544>>. Acesso em: 05 set. 2016.