

DE DORA, POR SARA: memórias e narrativas em contexto de ode à barbárie

Adriana do Carmo Figueiredo
Fábio Ávila Arcanjo

Resumo

Este artigo apresenta como *corpus* o curta-metragem *De Dora, por Sara*, dirigido por Sara Antunes, e lançado nacionalmente na 24^a Mostra de Cinema de Tiradentes. A produção fílmica em questão prima em lidar com um acontecimento traumático na história brasileira – a ditadura militar, iniciada em 1964, e a subsequente repressão daqueles que se colocavam contrários a esse regime autoritário. Esse é o cenário das vivências de Maria Auxiliadora Lara Barcelos (uma militante que foi presa, torturada e vivenciou a realidade do exílio, vindo a se suicidar em 1976, na cidade de Berlim), cuja jornada foi discursivizada na supracitada produção fílmica. Isso posto, alguns eixos teóricos fazem-se relevantes: em primeiro lugar, abordar-se-á a noção de *memória*, chamando a atenção para alguns conceitos importantes, tais como *memória discursiva* (Courtine, 2014), *intericonicidade* (Courtine, 2013) e *palavras-acontecimento* (Moirand, 2007). A análise parte da hipótese, e esse é o segundo ponto, de que há um entrecruzamento das *narrativas de vida* (Machado, 2019), junto à ideia de apreensão imagética construída por meio do reflexo do “eu” (Bakhtin, 2011).

Palavras-chave: ditadura; documentário; memória; narrativa de vida.

FROM DORA, BY SARA: memories and narratives in context of ode to barbarism

Abstract

This essay presents as a *corpus* of analysis the short film *De Dora, by Sara*, directed by Sara Antunes, and premiered nationally at the 24th Tiradentes Cinema Festival. The film production in question stands out in the treatment of a traumatic event in the history of Brazil: the military dictatorship, which began in 1964, and the subsequent repression of those who opposed this authoritarian regime. This is the scenario of the experiences of Maria Auxiliadora Lara Barcelos (a militant who was arrested, tortured, and lived the reality of exile, coming to commit suicide in 1976, in the city of Berlin), whose journey was discursivized in the aforementioned film production. With that said, some theoretical axes are relevant: first, will be approached the notion of *memory*, drawing attention to some important concepts, such as *discursive memory* (Courtine, 2014), *intericonicity* (Courtine, 2013) and *event-words* (Moirand, 2007). The analysis starts from the hypothesis, and that is the second point, that there is an intercession of *life narratives* (Machado, 2019), along the idea of imaginary apprehension constructed through the reflection of the “I” (Bakhtin, 2011).

Keywords: dictatorship; documentary film; memory; life narratives.

DE DORA, POR SARA: memorias y narrativas en contexto de oda a la barbarie

Resumen

Este ensayo presenta como *corpus* de análisis el cortometraje *De Dora, por Sara*, dirigido por Sara Antunes, y estrenado a nivel nacional en la 24^a Muestra de Cine de Tiradentes. La producción cinematográfica en cuestión sobresale al abordar un evento traumático en la historia de Brasil: la dictadura militar, iniciada en 1964, y la posterior represión de quienes se opusieron a este régimen autoritario. Este es el escenario de las vivencias de Maria Auxiliadora Lara Barcelos (militante que fue detenida, torturada y vivió la realidad del exilio, suicidándose en 1976, en la ciudad de Berlín), cuyo itinerario fue comentado en la citada producción cinematográfica. Dicho esto, algunos ejes teóricos son relevantes: en primer lugar, se abordará la noción de *memoria*, destacando algunos conceptos importantes, como la *memoria discursiva* (Courtine, 2014), la *intericonicidad* (Courtine, 2013) y las *palabras-*

evento (Moirand, 2007). El análisis parte de la hipótesis, y este es el segundo punto, de que existe una intersección de *narrativas de vida* (Machado, 2019), junto con la idea de aprehensión de imágenes construidas a través del reflejo del “yo” (Bakhtin, 2011).

Palabras-clave: dictadura; documental; memoria; narrativas de vida.

INTRODUÇÃO

No curta-metragem *De Dora, por Sara* (2020), dirigido pela roteirista e produtora Sara Antunes, cuja exposição se deu na 24^a Mostra de Cinema de Tiradentes, em modalidade online e gratuita, destacamos preliminarmente uma passagem que apresenta o ponto nodal da discussão empreendida ao longo de seus quatorze minutos: “vendo a Sara representar, eu fico pensando: essa não é mais a Dora. A Dora seria como eu: as minhas rugas, meus cabelos, o meu corpo e fico pensando: Por que ela não envelheceu? Por que ela não está mais aqui?” (ANTUNES, 2020).

O excerto destacado é uma fala da mãe da diretora da produção fílmica em questão, cujo significado gira em torno da interdição. Não temos, aqui, a presença do *testemunho*¹, e isso se dá em função da ausência. O *testemunho* é uma construção narrativa operada por uma instância subjetiva que vivenciou uma experiência traumática, e que, a posteriori e a contrapelo, discursiviza esses acontecimentos. Nas palavras de Paul Ricoeur, “[...] a especificidade do testemunho consiste no fato de que a asserção de realidade é inseparável de seu acoplamento com a autodesignação do sujeito que testemunha” (RICOEUR, 2007, p. 172). Esse acoplamento descortina a inscrição de uma fórmula dêitica própria do discurso testemunhal: *eu estava lá*.

Contudo, Maria Auxiliadora Lara Barcelos (a Dora) não está, em presença, no curta-metragem *De Dora, por Sara*. Assim como ela também não está em *Retratos de identificação* (2014), e em *Alma clandestina* (2018), documentários dirigidos respectivamente por Anita Leandro e José Barahona. Entretanto, a sua voz se faz ouvir nas três produções fílmicas citadas, já que elas retratam suas lutas, seus anseios e sonhos, experienciados em um momento traumático da história política brasileira: o golpe militar desencadeador do regime ditatorial de 1964.

Isso posto, nos parece válido apresentar o nosso *corpus* de pesquisa, qual seja, o curta-metragem *De Dora, por Sara*. O primeiro ponto que convoca a nossa atenção é seu caráter imbricado, no que diz respeito aos modos de organização do gênero documental. Expliquemos melhor: Sara Antunes lança mão de duas estratégias fílmicas para estruturar seu projeto de fala: o *modo poético*, que, segundo Bill Nichols, “[...] enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas” (NICHOLS, 2014, p. 138); e o *modo performático*, definido pelo mesmo autor como aquele que se dirige a “[...] nós de maneira emocional e significativa em vez de apontar para nós o mundo objetivo que temos em comum” (NICHOLS, 2014, p. 171).

Qual a importância em identificar esses elementos constituintes do documentário de Sara Antunes? A resposta para tal questão passa pelos efeitos de sentido almejados pela

¹ Há duas questões a serem salientadas: em primeiro lugar, estamos lidando com essa designação levando em consideração a *teoria do testemunho*, inaugurada no final da primeira metade do século XX com os relatos de sobreviventes da *Shoah*. Em segundo lugar, por não ser um eixo teórico preconizado em nosso trabalho, estamos desconsiderando a diferenciação existente entre *testemunho* e *testimonio*, este se configurando na tratativa concedida às rememorações traumáticas desenvolvidas em âmbito latino-americano.

diretora, que serão mais bem problematizados em nosso texto, levando em consideração dois eixos principais: a noção de *memória discursiva*, pensada inicialmente por Jean-Jacques Courtine (com base na sua leitura do conceito de *memória coletiva*, de Maurice Halbwachs) e desdobrada por autoras como Marie-Anne Paveau e Sophie Moirand.

Além da discussão sobre a memória, conforme afirmamos, este ensaio buscará refletir sobre as narrativas de vida, segundo Machado (2016), que se deixam entrever na composição documental. Sara, ao convocar as memórias de Dora, direciona a narratividade fílmica para a manifestação de uma pluralidade de “eus”, ora refletidos nas próprias vozes de Dora, reavivadas por Sara, ora imiscuídos nas lembranças das respectivas mães – de Dora e Sara – que trazem as lembranças de suas filhas.

Dessa forma, buscaremos discutir a noção de imagem do “eu” refletida no “outro”, como estratégia de resgate histórico de um tempo quase sempre esquecido seja por imposição coercitiva das instâncias de poder, seja pelos próprios sujeitos aderentes ao esquecimento. Essa imagem construída por meio do reflexo do “eu” em seu todo será analisada por nós com os aportes teóricos de Bakhtin (2011 [1979]), especialmente, por meio de sua obra *Estética da Criação Verbal*. Na tessitura dessa composição memorialística, imagética e narrativa, intencionamos refletir sobre esse “eu-discursivo” em suas interfaces do “eu-para-mim”, do “eu-para-o-outro” e do “outro-para-mim”, como destaca Bakhtin (2011, p. 382).

O REGISTRO MEMORIAL DA BARBÁRIE

Jean Jacques-Courtine (2014) estabelece dois caminhos para refletir acerca da dinâmica existente entre a memória e o discurso, levando em consideração a constituição das redes de formulações no interdiscurso: a *repetição* e a *comemoração*. Sobre o primeiro caminho, o único a ser aplicado em nosso empreendimento, há uma observação que nos parece fundamental, já que ela diz respeito à necessidade de considerar a utilização de discursos relatados “[...] por meio dos quais se materializam as remissões de superfície discursiva para superfície discursiva, principalmente a citação e a relação ao texto primeiro, às formulações-origem do domínio da memória” (COURTINE, 2014, p 238). Logo adiante, em tratativa concedida ao interdiscurso, o autor estabelece que esse *todo complexo com o dominante das formações discursivas*, de que nos fala Pêcheux (2014), funciona como “[...] *preenchimento*, produção de um efeito de consistência no cerne de uma rede de formulações, repetição na ordem de uma *memória plena*” (ibidem, grifos do autor).

Algumas noções apresentadas se fazem importantes para analisar o documentário de curta-metragem *De Dora, por Sara: citação, preenchimento e memória plena*. A primeira se insere na constituição discursiva do trabalho de Sara Antunes, já que temos como materialidade verbal a fala de Dora (por meio das cartas escritas a sua mãe); depoimentos da mãe de Dora, em um dos registros mais emocionais do filme – “foi andando... andando. Ela foi descer as escadas do metrô e caiu na frente do trem” (ANTUNES, 2020); e sonoras da mãe da Sara, que em fricção com as outras vozes, confere direcionamento polifônico à produção fílmica em questão.

A segunda noção é significativa, pois compreende as estratégias fílmicas adotadas por Sara Antunes. É curioso pensar nessa ideia de *preenchimento*, pois tal categoria confere um sentido de municiamento. Há algo que se situa na ordem do *pré-construído*, que influencia na configuração de uma memória individual, que longe de ser marcada por uma independência individualista, própria de uma concepção idealista de subjetividade, se dá por intermédio de

um compartilhamento. Isso se deve ao fato de que “[...] nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós” (HALBWACHS, 2003, p. 30).

A terceira noção possui um significativo imbricamento com o *preenchimento*, haja vista o fato de que ela é passível de ser interpretada como uma fonte material. Estamos falando, é claro, da *memória plena*. Uma observação para começarmos a lidar com esse tema: a qualificação da memória, empregada por Courtine (2014), não possui relação com algum tipo de juízo de valor positivo. Ou seja, a adjetivação *plena*, suscita a ideia de efeito, já que estamos diante de uma construção. Esse parêntesis é de fundamental importância, principalmente por estarmos diante de um acontecimento traumático e, vale dizer, objeto de disputas de sentido.

O que se vê, diante do exposto, é uma relação de forças, entre grupos antitéticos cujo tom é o apagamento e o desenvolvimento narrativo marcado pela ilusão de normalidade. Nesse estado de coisas, “[...] a memória opera a partir de um processo seletivo e pode se tornar uma arma política para as vítimas de guerras e genocídios, em que o esquecimento estabeleceu sua hegemonia” (ARAÚJO; SANTOS, 2007, p. 96). Como aplicar esse quadro na realidade brasileira? A chave de resposta passa por um adendo ao excerto anterior, inserindo na categoria de vítimas, os militantes e revolucionários que lutaram contra um regime autoritário e antidemocrático. Contudo, a situação brasileira vai além do esquecimento, haja vista a existência de uma ode à barbárie, principalmente se levarmos em consideração o extenso número de grupos desejosos de uma retomada “triumfal” das forças armadas ao poder.

Estamos diante, mais do que o apagamento de rastros e silenciamento das dores, de uma inscrição expressiva do negacionismo. E tudo isso traz implicações para a trajetória de Dora, pois, de militante em prol dos direitos humanos, ela é alçada à condição de *perpetradora*. Essa é a *memória plena* passível de ser construída por aqueles que justificam a violência física como sendo uma alternativa para frear a possibilidade de um governo de viés popular. Pêcheux (2014, p. 74) rememora uma fala do marechal francês Phillipe Pétain, chefe de estado da França de Vichy (subserviente à Alemanha nazista): “Antes Hitler que a frente popular”. Dessa asserção, podemos formar uma paráfrase adequada ao estado de coisas que tem se destacado no Brasil: “antes o militarismo do que um governo popular”.

Entretanto, essa tentativa de construção de uma memória em plenitude esbarra em um ponto crucial, qual seja o fato de que a memória está distante de ser uma noção homogênea. Ela

[...] não obedece apenas à razão porque ela também está relacionada, por um lado, a tradições herdadas, que fazem parte de nossas identidades e que não respondem ao nosso controle, e por outro lado, a sentimentos profundos, como amor, ódio, humilhação, dor e ressentimento, que surgem independentemente de nossas vontades (ARAÚJO; SANTOS, 2007, p. 96).

Um dos fatores que demonstram a instabilidade dos quadros de memória são, justamente, esses *sentimentos profundos* mencionados no excerto antecedente, que fazem com que a memória possa ser pensada como um território de disputa. E, aqui, julgamos válido

trazer o foco para a produção fílmica contemplada no presente artigo, levando em consideração a noção de *preenchimento*. O que nos interessa nesse tópico é analisar a estruturação do curta-metragem, preconizando as estratégias fílmicas utilizadas pela documentarista. E, aqui, é relevante retomar os dois modos de organização que se encontram amalgamados: o modo *poético* e o modo *performativo*. De que forma a materialidade discursiva nos permite ter a leitura de que estamos diante de uma produção marcada pelo imbricamento desses modos organizacionais? Quais efeitos de sentido são suscitados pelo trabalho de Sara Antunes?

Iniciemos evocando duas definições anteriormente apresentadas: a de modo *poético*, como sendo aquele que se volta para o estado de ânimo, o tom e o afeto dos sujeitos do discurso fílmico de gênero documentário; e a de modo *performativo*, que se direciona ao espectador de maneira emocional, alheio, em grande parte, a uma cronologia definida. Os modos de organização supracitados são marcados, ainda, por um tratamento imagético de tom metafórico, algo que é plenamente observável em *De Dora, por Sara*.

Sara Antunes não se dirige diretamente ao público. Em função disso, o que temos é o predomínio do *discurso relatado*, que a despeito de ser definido como uma manifestação que procura não responsabilizar aquele que dele lança mão – Maingueneau (1997) –, na produção em questão, ele emerge como um elemento de identificação. Em diversas passagens, temos uma sobreposição entre as imagens de Dora e Sara, a segunda performando o gestual da primeira, como um espelho que reflete as angústias, dores e tristezas experienciadas pela antiga militante.

Outra estratégia que salta aos olhos é a alternância de disjunções imagéticas com o emprego de rimas narrativas. No início do documentário, temos a presença de um elemento que marca o imaginário identitário do Brasil: o hino da bandeira. Enquanto ouvimos, de forma cantada, “querido símbolo da terra, da amada terra, do Brasil”, temos ao fundo uma tela preta, marca do luto, do aniquilamento, que é discursivizado no momento em que Sara Antunes canta o nome da “amada terra”. Nesse instante, há um uso do som que remete ao afogamento, como se houvesse um atrelamento entre o triunfalismo do hino da bandeira com o esfacelamento identitário daqueles que se encontram alheios aos valores preconizados por um regime político que adota como verniz o ufanismo e a exaltação, justificadores de uma política de estado impregnada de opressão.

O que temos, portanto, é uma disjunção, pois aquele que diz “salve, lindo pendão da esperança, salve, símbolo augusto da paz”, na verdade, produz esse tipo de sentença:

[Fala de Sara] agora já consigo falar das tesouras, dos choques e dos baldes de água. [Fala de Dora] me colocaram numa sala, uns 15 homens da polícia e depois me deitaram no chão jogaram balde de água e continuaram com choque. Depois um deles buscou uma tesoura e pegou a ponta de um seio e disse que ia cortar o seio (ANTUNES, 2020).

A cena destacada traz algumas categorias pertinentes: em primeiro lugar, temos de forma clara a disjunção entre um país que preconiza valores pautados por um *símbolo augusto da paz* e que comete, no interior de seu aparelho de estado, atos de selvageria e barbárie. As rimas narrativas se fazem importantes, quando vemos a transição entre as vozes de Sara e de Dora, com a primeira encenando um ritual de afogamento, amparado por uma edição de

som que acentua o barulho da água. O que temos, nessa passagem, é uma performance da violência e do aniquilamento. Para tanto, há um elemento que confere corporeidade à cena de tortura: a lâmpada, que emerge mediante uma filmagem em close e que marca aquilo que Jean-Jacques Courtine nomeia de *intericonicidade*. Para o autor,

[...] existem imagens debaixo destas imagens: na escolha de seus temas, na apresentação destes em quadros, na construção de um olhar pelos enquadramentos e pelas montagens que elas operam, na lógica do discurso que as ordena implicitamente em sequências, elas repetem o mais frequentemente, sem sabê-lo, outras imagens (COURTINE, 2013, p. 156).

Voltemos a um dos eixos centrais da noção de *memória discursiva*, a *repetição*. Há, nessa cena, um dialogismo imagético, no sentido de que a fala inscrita no fio do discurso é coberta pelo *preenchimento* ofertado por Sara Antunes. Há o desenvolvimento de uma performance, que visa operar uma sobreposição de elementos instaurados no imaginário coletivo de um país que enfrentou, durante mais de duas décadas, uma ditadura militar. A água vista em *De Dora*, por Sara faz alusão à água usada para a tortura; a luz instaurada remete à lâmpada própria dos interrogatórios; o afogamento encenado por Sara faz menção ao sofrimento vivenciado por milhares de prisioneiros políticos, que sucumbiram frente ao regime. Tudo isso compõe uma “[...] intericonicidade que só permite discernir sua origem nas memórias coletivas e singulares que as carregam” (COURTINE, 2013, p. 158).

Não há como desconsiderar o entrelaçamento existente entre a *intericonicidade* e a *memória discursiva*. Contudo, há outra categoria que contribui na construção de um quadro memorialístico compartilhado. Estamos falando das *palavras-acontecimento* (*mot-evenements*), problematizadas pela pesquisadora francesa Sophie Moirand. Segundo a autora, essas palavras trazem uma ancoragem para uma dimensão cognitiva da memória, algo muito trabalhado, por exemplo, por Marie-Anne Paveau. Para Moirand:

Uma particularidade destas palavras-acontecimentos é que podem ser precedidas de designações categóricas, ou mesmo qualificantes, que contribuem para lhes dar um aspecto familiar. [...]. Outra particularidade é que, ao longo do discurso, certas construções contribuem para ligar estes acontecimentos numa série marcada por uma temporalidade em curto prazo, que vai contribuir para lhes imprimir um sentido social² (MOIRAND, 2007, p. 10. Tradução nossa).

Resgatemos um fragmento anteriormente destacado em nosso texto: “agora já consigo falar das *tesouras*, dos *choques* e dos *baldes de água*”. Notemos que tais itens lexicais trazem em si um valor simbólico, isto é, eles carregam um significado, podendo ser considerados metonímias de um evento traumático. Ao afirmar que *agora* ela consegue falar sobre tais artefatos, o que podemos depreender é que houve um momento de interdição,

² No original: “Une particularité de ces mots-evenements, c’est qu’ils peuvent être précédés de désignations catégorisantes, voire qualifiantes, qui contribuent à leur donner un air de famille. [...]. Une autre particularité, c’est que, au fil du discours, certaines constructions contribuent à relier ces événements, dans une série marquée par une temporalité à court terme qui va contribuer à leur imprimer un sens social”.

pois falar sobre eles implica em rememorar aquilo que foi experienciado. Há, portanto, um desdobramento temporal, em que a relação dêitica, *eu aqui e agora*, consegue, minimamente, elaborar narrativamente os acontecimentos vivenciados (*eu estava lá*).

Esses proferimentos de Dora são, em essência, *testemunhos* (ou *testimonios*). Contudo, no projeto de fala de Sara Antunes, temos outro suporte, o audiovisual, que os discursiviza, em fricção com outros elementos, que compõem um quadro memorialístico. Sobre o suporte inicial oferecido para “abrigar” as palavras de Dora, há, ainda, uma discussão interessante. Anteriormente, mencionamos a existência de uma dimensão cognitiva da memória, que, no entendimento de Moirand (2007) e Paveau (2013), diz respeito à distribuição partilhada entre o interno (a *memória individual* retroalimentada pela *memória coletiva*) e o externo (ferramentas da tecnologia discursiva que ganham significado com base na ação humana). Assim:

Pode-se tratar de ferramentas linguísticas (gramáticas, dicionários, lembretes, listas, guias de conversação, ensaios puristas etc.) de escritos e inscrições de todos os tipos (de etiquetas de escritório às inscrições em monumentos dedicados aos mortos, passando pela embalagem de alimentos, os convites e os grafites), e de vários artefatos como os blocos de nota, as listas, as cadernetas de endereço, as agendas, os calendários etc. (PAVEAU, 2013, p. 146).

Em *De Dora, por Sara*, a ferramenta linguística por excelência se manifesta por meio das cartas, que funcionam como um elemento norteador. Ora elas são lidas por Sara Antunes, ora elas são lidas por Dora, e isso, de alguma forma, suscita um efeito de identificação, e ainda mais importante, de presentificação da ausência. Há uma sobreposição textual que tem como ponto de partida a rememoração de Dora, passando pela fala da mãe de Sara e culminando na mãe de Dora, que fala sobre a morte de sua filha e sobre a experiência de discursar em seu funeral. Temos quatro mulheres, cujas vidas, de formas diferenciadas, foram implicadas por um acontecimento traumático. Essa, talvez, seja a grande força do trabalho de Sara Antunes, qual seja a elaboração de um quadro memorialístico marcado pela presentificação do trauma e pela pluralidade dos “eus”.

EM CENA, AS NARRATIVAS DE VIDA, AS VOZES E OS “EUS” REFLETIDOS

Antes de começarmos a análise discursiva deste tópico selecionado para estudo, gostaríamos de expressar alguns pontos relevantes para pesquisas com narrativas de vida que nos parecem justificar a nossa proposta de análise, especialmente, dessa obra documental que traz os relatos de *Dora, por Sara*. Conforme esclarece a pesquisadora brasileira, Ida Lucia Machado (2016, p. 121), “[...] a posição assumida por um *eu-narrador* ao contar parte de sua vida” nunca é una e sim construída pelo complexo enunciativo de outras vozes discursivas ou fragmentos de vozes que tocam as reflexões do sujeito-que-se-narra. Dessa forma, “[...] a identidade de um sujeito-narrador se constrói graças à curiosa mescla entre o individual e o social” (MACHADO, 2016, p. 121).

É precisamente nessa mescla entre o individual e o social que localizamos os testemunhos históricos de Maria Auxiliadora Lara Barcelos (a Dora), resgatados pela narratividade da atriz Sara Antunes. Ao longo da narrativa fílmica, a trajetória de vida de Dora é rememorada por meio de trechos epistolares que foram escritos na época em que ela

esteve no exílio. As cartas de Dora, narradas por Sara, evidenciam uma troca afetiva e, ao mesmo tempo, tensa, entre ela e sua mãe, Clélia Lara Barcelos. Essa troca de missivas cria assim uma esfera privada de comunicação que retrata os deslocamentos ocorridos pelos espaços do confinamento, pelas memórias da tortura, pelas dimensões maternas reconduzidas ao ambiente familiar e pela justificação da escolha de um projeto de vida.

Os primeiros instantes do documentário revelam a epígrafe do “eu” refletido que se dá por meio da imagem de Dora, interpretada por Sara, espelhada nas águas que remetem, ao mesmo tempo, à fluidez do tempo presente e ao resgate do tempo passado operacionalizado pelas práticas de tortura por afogamento, como afirmamos no tópico anterior. Nesse cenário inaugural, a voz da atriz ecoa: “Querido símbolo da terra / Da amada terra do Brasil!”. Os acordes solitários reverberam o hino à bandeira em meio aos sussurros de uma sobrevivente que, ainda engasgada pela falta de oxigênio, clama por sua mãe. Assim, instauram-se os primeiros momentos narrativos documentados pela marcação temporal da inscrição “Bangu, 1970”:

[Trecho da carta de Dora] Mamãe, mamãe,... querida mamãe, eu sei que a senhora me ama. A seu modo, entende a minha vida de revolucionária. Eu sei que a senhora gostaria que eu me formasse em medicina e ficasse junto de vocês. Em outros tempos, talvez isso fosse possível. No tempo de agora,... não. [...] eu ainda cuido de gente, só que na aula de anatomia que eu dei o primeiro grito, eu medi osso, abri nervo, contei ruga e anotei: sessenta anos. Aquele trabalhador, mamãe, não tinha nem trinta. Foi o primeiro zero. Foi ali que eu compreendi que para compreender a anatomia do povo brasileiro, medicina só não basta! Envelhecer aqui é privilégio, minha velha. De pedra, de árvore, [...] (ANTUNES, 2020).

A evocação da interlocutora afetiva “querida mamãe” abre esse enredo narrado por Sara, por meio dos relatos de Dora. Nessa narratividade, surge a projeção da imagem da atriz que, ao se olhar no espelho d’água, traz o reflexo discursivo da dor vivida pela revolucionária Maria Auxiliadora Lara Barcelos, inaugurando o primeiro “eu” refletido nas águas, ou seja, o “eu” revolucionário de Dora que clama pela compreensão da mãe sobre a escolha que fez pela “vida de revolucionária”, enfatizada pela composição dêitica “minha vida de revolucionária”. Vale lembrar que os dêiticos podem ser compreendidos como “[...] expressões que remetem a um referente cuja identificação é operada necessariamente por meio da ambiência espaço temporal de sua ocorrência” (KLEIBER *apud* MAINGUENEAU, 2016, p. 1147).

Ainda no reflexo das águas, a encenação fílmica convoca “o tu”, representado pelo nosso olhar do tempo presente voltado para a dramaticidade desse “eu” histórico que parece se transportar para a experiência corpórea de Sara, como rememoração das lutas revolucionárias de Dora. Esse “eu” discursivo que se instaura na cena narrativa parece sintetizar um propósito: o de justificar para sua mãe a escolha que fez como projeto de vida. Em outras palavras, é como se Dora voltasse como uma fênix, renascida das sombras, com a finalidade de esclarecer que “a medicina não basta” para compreender “a anatomia do povo brasileiro”.

É precisamente nessa justificativa de compreensão da “anatomia” da sociedade brasileira que notamos a presença daquilo que Bakhtin (2011) intitula de “o outro na

consciência”. Trata-se de um “[...] outro possível pelo qual somos mais facilmente possuídos na vida, que está conosco quando nos olhamos no espelho, quando sonhamos com a fama, fazemos planos externos para a vida [...]” (BAKHTIN, 2011, p. 140). Em outras palavras, é como se o “eu” identitário da estudante de medicina fosse preterido por esse outro “eu”, não exatamente o da fama, como disse o teórico russo, mas sim aquele outro mais forte, mais potente e que se apossa de maneira (ir)refletida na consciência do ser-que-se-narra, em prol do projeto da revolução. Perfila-se, assim, a identidade da revolucionária que reivindica para si e para o outro (interno e externo) um projeto de transformação social que seja capaz de modificar o cerne do povo brasileiro, dissecando suas feridas e restaurando a cura por meio da justiça social.

Assim, essa voz discursiva compósita evoca a experiência do “eu-para-o-outro”, ao abrir a justificativa de sua escolha pela vida revolucionária e ao direcioná-la a sua autocompreensão e, ainda, à evocação da compreensão do outro, qual seja sua mãe. Vale dizer que se trata também de um direcionamento à compressão universal de todos aqueles que se debruçam a analisar com cautela as escolhas de Dora no tempo de suas narrativas.

Nessa congregação humana de “eus” que se narram, as memórias de Dora se instauram na composição fílmica de Sara Antunes, em que ecoam acontecimentos pessoais e sociais vividos por esse ser-que-se-narra. Dessa forma, os relatos revelam “[...] acontecimentos coletivos dos quais o indivíduo participou de uma forma ou de outra, [...]” conforme observa Machado (2016, p. 121). Logo, o falar de si implica necessariamente um constructo de vozes pessoais e sociais, em que a noção do *eu-para-mim* é sempre direcionada a si mesmo e ao outro que se infiltra nesse “eu”, enfatizamos.

Portanto, nasce uma ressonância autobiográfica em que esse “eu” é construído também pela reflexividade de uma interlocução. Nesse sentido, Bakhtin destaca que:

Esse outro que se apossou de mim não entra em conflito com meu *eu-para-mim*, uma vez que não me desligo axiologicamente do mundo dos outros, percebo a mim mesmo numa coletividade: na família, na nação, na humanidade culta; aqui a posição axiológica do outro em mim tem *autoridade* e ele pode narrar minha vida com minha plena concordância com ele (BAKHTIN, 2016, p. 140).

Portanto, não seria possível a narração do “eu-para-mim” sem a “posição axiológica do outro” (BAKHTIN, 2011, p. 142), pois “[...] só a familiarização axiológica estreita e orgânica com o mundo dos outros torna produtiva a auto-objetivação biográfica da vida e a reveste de autoridade, [...]” (BAKHTIN, 2011, p. 142).

Nesse sentido, destacamos outra cena do filme, em que Dora, refletida no espelho por Sara, convoca mais uma vez a sua interlocutora afetiva com os dizeres: “[trecho da carta de Dora] Querida mamãe, [...] estou com uma saudade imensa de sentar com a senhora, tomar café, comer biscoito de polvilho [...]” (ANTUNES, 2020). A cena, naquele momento, parece demandar uma resposta, um sim à saudade dos tempos em que esse “eu”, identificado como filha, se sentava afetuosamente com sua mãe, marcando um desejo de se ter a cumplicidade materna.

No entanto, esse momento de reflexividade é cortado repentinamente, na esfera fílmica, pela persistente chamada do símbolo da pátria. Entra em cena mais um trecho do

hino à bandeira que, por meio de uma gravação dissonante, se instala de forma estridente (opressora) na memória discursiva restaurada pelos versos: “Recebe o afeto que se encerra / em nosso peito juvenil”.

A cena posta dessa forma parece indicar, mais uma vez, a presença desse outro “eu” que insiste na responsabilidade do seu compromisso com a pátria e, por isso, se apodera, inclusive, da memória afetiva da filha e da sua lembrança do café, do biscoito de polvilho e das conversas com a mãe. Vale dizer que esse “eu” revolucionário que se infiltra das memórias da filha não é algo inventado ou construído pelo ser-que-se-narra, mas sim é revelador de “uma força axiológica” (BAKHTIN, 2011, p. 141) sancionada e determinada pela vida desse ser, dado que não se desprende da sua responsabilidade em compreender a “anatomia do povo brasileiro” e contribuir para o projeto de emancipação social.

No transcorrer do relato, a voz de Dora parece progressivamente ganhar corpo no “eu” de Sara e, então, essa voz-corpórea narra outro instante de autocompreensão do sujeito que, por meio de palavras, faz um retrato de si:

[Trecho da carta de Dora] Nasci e me criei no Brasil. Para onde irei voltar, apesar de você. Sou um dos mais autênticos produtos nacionais. Nasci em Antônio Dias, Minas Gerais. [...] Eu era criança idealista. Hoje eu sou adulta e materialista, mas eu continuo sonhando. E aqui na minha represa, não há além nesse mundo que vai impedir o homem de voar. Unamos nossas vozes, verde e amarelo. Unamos nossas vozes, meu povo preto e branco [...] (ANTUNES, 2020).

No *récit de vie* citado, notamos uma descrição da história de vida desse sujeito-que-se-narra e, ao mesmo tempo, um impulso desse ser, em certa medida heroico, pela busca de realização da união do povo brasileiro: “Unamos nossas vozes, verde e amarelo. Unamos nossas vozes, meu povo preto e branco”. Essa consciência biográfica também explicita o sonho do “eu” de retorno ao Brasil, “apesar de você”.

Bakhtin (2011, p. 143) esclarece que existem peculiaridades nos relatos de vida que revelam certos “valores biográficos”. Não entraremos em detalhes sobre esses valores abordados pela teoria bakhtiniana, mas entendemos que, qualquer que seja a base valorativa analisada, a perspectiva narrativa do “eu” nunca é singular, pois parece não se dissociar do mundo dos outros. A voz de Dora indica uma notória consciência de si no contexto das dores da sociedade humana, o que parece retratar também a noção do “outro-para-mim”, como destaca Bakhtin (2011, p. 382). É como se a alteridade alimentasse as forças desse “eu” para continuar sonhando por um mundo melhor ou por um projeto possível de emancipação social, “apesar de você”.

Com a inscrição “Berlim, 30 de maio de 1976”, Dora ressurge por Sara e explicita a sua tomada de consciência reflexiva

[Trecho da carta de Dora] É bastante doloroso (*sic*) para mim esta tomada de consciência. Me sinto muito insegura. Você pode imaginar. Eu me sinto um pouco triste. Eu creio que só poderia me sentir assim, depois de tudo que aconteceu (ANTUNES, 2020).

A experiência dolorosa do ato de contar a própria vida revela uma noção sensorial que implica “[...] a autossensação primitiva” do ser-que-se-narra e, ainda, “a complexa autoconsciência” do “eu-para-mim”, como teoriza Bakhtin (2011, p. 382). Assim, o documentário *De Dora, por Sara* reforça a noção de que há uma organização enunciativa não apenas do vivenciamento da própria vida de Dora e da narração de seus feitos em si, mas há também a urgência da narratividade pela interlocução do olhar do outro. Esse complexo narrativo implica uma forma de conscientização ou um entrelaçamento discursivo das histórias de vida dos sujeitos-que-se-narram, ainda que estejam em lapsos temporais diferentes.

Nesse entrelaçar do “eu” que convoca o “outro” ou, ainda, do “outro” que se incorpora no “eu”, surge uma fronteira temporal entre os relatos do passado e aqueles que se erguem no tempo presente, mas se voltam insistentemente para o resgate circular da memória narrativa desse tempo pretérito, pois as trajetórias de vida são potencialmente resgatáveis pela força discursiva.

Essa noção circular de narrativas que se imiscuem pode ser ilustrada pelas vozes das mães de Dora e Sara, quando relatam:

Mãe de Dora:

Foi andando, andando [referindo-se à Dora], ela foi descendo as escadas do metrô, ... caiu na frente do trem (ANTUNES, 2020).

Mãe de Sara:

Eu não sou a mãe da Dora, eu sou a mãe da Sara, atriz. Mas eu estou aqui por causa da Dora. A Dora nasceu em Minas Gerais, eu também. A Dora quis ser médica psiquiátrica, eu sou psicóloga. A Dora nasceu em 1945, eu também. Ela em março e eu em maio de 1945. Eu também vivi a ditadura. Meu companheiro, o pai da Sara, foi preso político, exilado. Vendo a Sara representar, eu fico pensando: essa não é mais a Dora. A Dora seria como eu, com as minhas rugas, os meus cabelos, meu corpo. E fico pensando: por que ela não envelheceu? Por que ela não está mais aqui? (ANTUNES, 2020).

Mãe de Dora:

Eu escrevi umas palavras [...]. Você, minha filha, viveu uma vida curta, mas viveu intensamente. Viveu mais do que muitos que vivem cem anos. Cê fez o que tava em seu coração (*sic*). Ela falava comigo: [...] a história do país é assim, muda é devagar e com sofrimento de quem tem força para sofrer. Aí que falei: você vai ficar aqui, aqui é o seu lugar. Ninguém põe a mão em você mais (ANTUNES, 2020).

Com esse entrecruzamento de vozes, a memória de Dora, inclusive aquela que se refere ao suposto suicídio marcado pelo enunciado “caiu na frente do trem” que, conforme relatos, diz respeito à estação de *Neu-Westend* do metrô de Berlim, parece dar espaço a um outro discursivo que destaca a força dessa mulher revolucionária que, conforme afirmou sua mãe, “viveu mais do que muitos que vivem cem anos” ([fala da mãe de Dora] ANTUNES, 2020). A memória da revolucionária também se presentifica pela enunciação da mãe de Sara, quando esta afirma que a Dora de hoje “seria como eu, com as minhas rugas, os meus cabelos, meu corpo” ([fala da mãe de Sara], ANTUNES, 2020).

Assim fecham-se as cortinas dessa narrativa fílmica, ao som da valsa fúnebre em piano por Daniel Valentini, que ainda evoca o luto para um lamentável desfecho engatado e engasgado pela pergunta: “Por que ela não está mais aqui?”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por que ela não está mais aqui? Essa, talvez, seja a pergunta direcionadora do curta documental dirigido por Sara Antunes, levando em consideração a memória como um campo de disputa. É interessante frisar que a disputa em questão, na verdade, visa ao apagamento e ao aniquilamento, uma vez que o Brasil, a despeito da salutar iniciativa do governo de Dilma Rousseff (a Comissão Nacional da Verdade), é o país do memoricídio. Como se não bastasse, além do esmagamento do contraditório, o Brasil ainda convive com um governo, cujo *modus operandi* é comemorar crimes. Para atestar essa asserção, basta observar a postura do atual ocupante do Palácio do Planalto, em todos os dias 31 de março, nos três anos de seu governo.

Diante disso, a demanda do presente, pautada pela modalidade deôntica de revisitar o passado, explicaria essa presentificação da ausência, mobilizada por uma *mise-en-scène* que prima em sobrepor as imagens de Dora e Sara, criando um efeito de identificação. Essas cicatrizes de um passado que não passa são expostas pelo mecanismo da *intericonicidade*, em que temos imagens que metonimizam a barbárie, discursivizadas em uma enunciação poética. Outro elemento marcante nessa demanda do presente se manifesta no entrecruzamento das vozes, consequencial à dinâmica de um “eu” que convoca o outro, a ponto de embaralhar a fronteira temporal entre os relatos do passado e aqueles que se erguem no tempo presente.

Por que ela não está mais aqui? é uma pergunta que simboliza a ausência, a perda, a barbárie. Essa questão precisa sempre ser respondida e essa talvez seja a grande força de *De Dora, por Sara*, pois expor as cicatrizes do autoritarismo se configura em um caminho fundamental, tanto para lidar com essa pergunta, quanto para evitar que ela volte a ser formulada para futuras “Doras”.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento; SANTOS, Myrian Sepúlveda. História, memória e esquecimento: implicações políticas. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 79, Dezembro 2007, p. 95-111. Disponível em <<https://journals.openedition.org/rccs/728>>. Acesso em: 02 fev. 2021.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.

COURTINE, Jean-Jacques. *Decifrar o corpo: pensar com Foucault*. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

COURTINE, Jean-Jacques. *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*. Tradução de Cristina de Campos Velho Birck... [et al]. 1ª ed., 1ª reimpressão. São Carlos: Edufscar, 2014.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed., 8ª reimpressão. São Paulo: Centauro, 2015.

MACHADO, Ida Lucia. Nos bastidores da Narrativa de vida & Análise do Discurso. In: MACHADO, I.L. e MELO, M.S.S. (org.). *Estudos sobre narrativas em diferentes materialidades discursivas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2016, p. 121-138. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/nucleos/nad>>. Acesso em: 30 out. 2019.

MAINGUENEAU, Dominique. Dêitico. In: CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique (Orgs.). *Dicionário de análise do discurso*. Coordenação da tradução Fabiana Komesu. 3.ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2016. p. 1147.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Tradução: Freda Indursky. Campinas, SP: Pontes, 1997.

MOIRAND, Sophie. Discours, mémoires et contextes: à propos du fonctionnement de l'allusion dans la presse. In: *Corela – cognition, representation, langage*. Poitiers, HS-6: 1-24, 2007. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/corela/1567>>. Acesso em: 30 jan. 2021.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. – 5ª Ed. Campinas, SP: Papyrus, 2014.

PAVEAU, Marie-Anne. *Os pré-discursos: sentido, memória, cognição*. Tradução de Greciely Costa e Débora Massmann. Campinas, SP: Pontes Editores, 2013.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à observação do óbvio*. Tradução de Eni Orlandi... [et al]. 5ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

PÊCHEUX, Michel. Foi mesmo “propaganda” mesmo que você disse? Tradução de Eni Orlandi. In: ORLANDI, Eni (org.). *Análise de discurso: Michel Pêcheux*. 4ª edição. Campinas, SP: Pontes Editores, 2014.

RICOEUR, Paul. *Memória, história e esquecimento*. Tradução de Alain François [et al]. 6ª reimpressão. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

FILMES MENCIONADOS

Alma clandestina, de José Barahona. Brasil, Cine Brasil TV, 2018, som, cor, 100 min.

De Dora, por Sara, de Sara Antunes. Brasil, produção: Clementina Produção Cultural, produção associada: Corpo Rastreado, 2020, som, cor, 14 min.

Retratos de identificação, de Anita Leandro. Brasil., Pojó Filmes, UFRJ e Comissão de Anistia do Ministério da Justiça (Projeto Marcas da Memória), 2014, som, cor, 72 min.

*Submetido em julho de 2021.
Aprovado em dezembro de 2021.*

Informações do(a)s autore(a)s:

Adriana do Carmo Figueiredo
FUNDAÇÃO CEFET-MG / Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
E-mail: acfigueiredo.prof@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5653-5731>

Fábio Ávila Arcanjo
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
E-mail: fabioarcanjo81@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8525-9737>