

ENCENAÇÕES DO PASSADO: A CONSTRUÇÃO DE UM TESTEMUNHO NA MINISSÉRIE BRASILEIRA TRAGO COMIGO

Samira Pinto Almeida¹

RESUMO:

O presente trabalho tem por objetivo analisar o teleteatro denominado *Trago Comigo* a partir de pontos específicos desenvolvidos pelas teorias sobre a memória e sobre o trauma. A minissérie brasileira, exibida originalmente em quatro capítulos, tem em conta dois tipos de discursos: um de cunho documental, no qual são apresentados depoimentos de revolucionários torturados no período da ditadura brasileira; outro de base ficcional, centrado em um personagem que viveu situações semelhantes às aquelas experimentadas pelos militantes de esquerda reais. As histórias (reais e ficcionais) entrelaçadas advogam a importância da preservação da memória coletiva através do relato que é pessoal e subjetivo por natureza. Assim, essas vozes marginalizadas, no sentido em que colidem com a voz autorizada e impessoal da História, buscam uma memória-histórica multiperspectivada que não exclui o testemunho daqueles que tem apenas o próprio corpo como prova das experiências. A minissérie não esconde a fragilidade da memória, apresentando-a como sendo fragmentada e pouco precisa em relação aos fatos. Na história ficcional, as lacunas quando não se apresentam como um vazio sem vistas a recuperação são, por ora, preenchidas com lembranças inventadas a partir da improvisação de atores que sequer faziam parte do universo do personagem desmemoriado. Esta memória ficcionalizada não pretende servir aos interesses didáticos de manuais escolares legitimados pelo sistema, mas manter vivo e atualizado um passado inglório que necessita ser chamado à cena para que tais circunstâncias representadas não se repitam.

Palavras-Chave: Memória, Testemunho, Trauma, Ditadura, Teledramaturgia

RESUMEN

El presente estudio tiene como objetivo analizar el teleteatro llamado *Trago Comigo* a partir de puntos específicos desarrollados en las teorías sobre la memoria

¹ Bacharel em Letras/Português com ênfase em Estudos Literários e formação complementar em Teatro.

y sobre el trauma. La miniserie brasileña, salió al aire en cuatro capítulos y tiene en cuenta dos tipos de discursos: uno de carácter documental, que presenta testimonios de ex torturados durante la dictadura brasileña; otro de base ficcional, centrado en un personaje que vivió situaciones similares a las experimentadas por los militantes de izquierda reales. Las historias (reales y de ficción) entrelazadas abogan por la importancia de preservar la memoria colectiva a través del relato que es personal y subjetivo por naturaleza. Así, las voces de los marginados, en el sentido en que ellas entran en conflicto con la voz autorizada de la História impersonal, buscan una memoria histórica plural que no excluye el testimonio de aquellos que sólo tienen sus cuerpos como prueba de la experiencia. La miniserie no oculta la debilidad de la memoria, presentándola como fragmentada e imprecisa en relación con los hechos. En la historia ficticia, los huecos cuando no se presentan como un vacío sin la posibilidad de recuperación, se muestran, por ahora, rellenos de recuerdos inventados a partir de la improvisación de los actores que no hacían parte del universo del personaje desmemoriado. Esta memoria ficcionalizada no tiene la intención de servir a los intereses didácticos de los manuales de enseñanza legitimados por el sistema, pero mantener vivo y actualizado un pasado ignominioso que debe ser llamado a la escena para que tales circunstancias representadas no se repitan.

Palabras Llave: Memoria, Testimonio, Trauma, Dictadura, Teleteatro

1. INTRODUÇÃO

bela bela
 mais que bela
 mas como era mesmo o nome dela?
 Não era Helena nem Vera
 nem Nara nem Gabriela
 nem Tereza nem Maria
 Seu nome seu nome era...
 Perdeu-se na carne fria
 perdeu-se na confusão de tanta noite e tanto dia
 perdeu-se na profusão das coisas acontecidas
 constelações de alfabeto
 noites escritas a giz
 pastilhas de aniversário
 enterros cursos comícios
 roleta bilhar baralho
 mudou de cara e cabelos mudou de olhos e risos mudou de casa
 e de tempo: mas está comigo está
 perdido comigo
 teu nome
 em alguma gaveta
 (GULLAR, 2006, p. 5).

Na epígrafe que abre este breve artigo temos uma passagem poética que elucida certa característica primitiva da memória: toda memória passa pelo filtro do esquecimento. Esta afirmação suscita questões prenes de outras tantas. O que determina o que será esquecido e o que estará disponível para a rememoração? Qual o critério de seleção? Há um critério, afinal? E quanto à matéria lembrada, ela estará isenta do esquecimento? É possível recuperar uma experiência que se apresenta como lacuna, como página em branco? Como isso pode ser feito? Já podemos adiantar que nenhum acontecimento lembrado se mostra intacto, completo. Não há relato total, que dê conta de todos os sentidos de uma experiência, mesmo porque muitos desses sentidos são irrepresentáveis. Basta um breve exame de consciência, uma tentativa de narrar um episódio qualquer (seja ele antigo ou recente, público ou privado, marcante ou da base do cotidiano) para nos darmos conta dos limites da memória.

Em outra passagem de *Poema Sujo* temos a seguinte interrogação: “tão reais que se apagaram para sempre / ou não?” (GULLAR, 2006, p. 5). Será a memória composta por gavetas, algumas fáceis de abrir, outras difíceis, sendo que nestas últimas ficariam acumulados acontecimentos empoeirados porque nos trazem sentimentos perturbadores? A analogia, insinuada no primeiro extrato do poema de Gullar, pode não ser válida como um fundamento da memória em seu sentido lato, mas cremos ser possível para o caso específico da memória do sujeito traumatizado. Aqui, tentaremos analisar a dinâmica entre memória e esquecimento através de um personagem de ficção que, na juventude, foi submetido a uma situação limite, a qual não conseguiu reelaborar. Telmo Marinicov, o protagonista da minissérie *Trago Comigo*, viveu momentos intensos nos anos de chumbo da ditadura: em um mesmo dia passou de ator principiante à militante clandestino. Enquanto lutava pela liberdade política do seu país, apaixonou-se por Lia, uma companheira de guerrilha, que acabou sendo assassinada em uma sessão de tortura. Telmo acredita ser o culpado pela morte da amada, mas isso ele só irá descobrir depois de uma longa caminhada à procura de vestígios de um passado aparentemente perdido.

Ao longo deste trabalho tentaremos abordar os pontos pertinentes à representação ficcional deste sujeito traumatizado, bem como dos meios

encontrados por ele para a elaboração de um relato sobre a situação passada. Para tanto, faz-se necessário o levantamento de alguns princípios da memória e do ato de rememoração que tocam a construção do nosso objeto de estudo. Estes últimos aspectos terão como base principal o pensamento desenvolvido por Beatriz Sarlo (2007), que retoma o conceito de rememoração e traça possíveis motivos para a profusão de testemunhos na contemporaneidade; Márcio Seligmann-Silva (1999), no que tange a importância da leitura estética de fases traumatogênicas da história; Pierre Nora (1993), a partir da discussão acerca da mudança da percepção da memória nas sociedades atuais e Maurice Halbwachs (2004) que nos ajuda a compreender a relação entre memória coletiva e memória individual.

A partir da contribuição desses autores, poderemos perceber como a minissérie encena com precisão os obstáculos impostos pela memória e pela especificidade da matéria a ser relatada. *Trago Comigo* traz, ainda, alternativas inusitadas para ultrapassar tais dificuldades ao buscar apoio na arte. Simultaneamente, a minissérie realiza uma leitura estética de um acontecimento recente do nosso país e dramatiza este processo criativo através dos meios encontrado pelo personagem principal para reconstruir seu passado conflituoso. Portanto, a representação da memória (da ditadura brasileira) é desenvolvida em dois níveis: no nível do enunciado, porque tem como foco a história ficcional do ex-militante Telmo Marinicov; e no nível da enunciação, uma vez que o personagem recobra a memória através do teatro, tornando-se duplamente personagem principal ao transpor sua história para uma peça.

2. TRAGO COMIGO: UMA HISTÓRIA SOBRE A IMPORTÂNCIA DA MEMÓRIA

Trago Comigo, designado por seus criadores como teleteatro, nasceu do projeto *Novas Direções: Por um caminho na teledramaturgia*, produzido pela TV Cultura em parceria com o canal SESC TV. Exibida em quatro capítulos, a série foi ao ar pela primeira vez entre os dias 1º e 4 de setembro de 2009 sem muita divulgação

fora do canal que a financiou. Após quase dois anos da estréia, podemos dizer que a minissérie passou despercebida do grande público, mesmo tendo no elenco o ator Carlos Alberto Riccelli (que deu vida ao personagem principal, Telmo Marinicov) e a direção de Tatá Amaral, esta última ganhadora de prêmios importantes na produção de curtas e longas. Com uma estrutura complexa, *Trago Comigo* alia dois discursos aparentemente diferentes: um ficcional, outro documental. Neste ponto, parece-nos pertinente tocar em algumas questões teóricas sobre os aspectos que caracterizam a ficção e o documento antes de partirmos para a análise da minissérie em questão.

Aliar a ficção à mentira e o documento à realidade, opondo os dois gêneros a partir desses valores, é desconsiderar as complexas relações que permeiam tais discursos. Questionar esta oposição usual formulada pelo senso comum é o primeiro passo de Iser (1983) em *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*. No texto citado, este teórico argumenta que toda produção textual se serve de múltiplas realidades, tanto de ordem social como sentimental e emocional. A seleção, desempenhada pelo escritor, é uma operação que age sobre o mundo extratextual, recolhendo material para a elaboração do discurso, formando um campo de referência no texto. A ficção não se esgota na referência, pois todo ato de fingir consiste numa transgressão de limites entre texto e contexto e é neste ponto que entra o imaginário, agindo sobre a realidade do mundo extratextual selecionada para produzir a realidade repetida da ficção. De modo semelhante, poderíamos afirmar que o escritor de texto informativo necessita fazer seleção, composição para descrever e relatar um acontecimento e, portanto, ainda que o objetivo deste tipo de produção seja a imparcialidade, todo o processo de escrita parte de um ponto de vista.

Entretanto, não podemos concluir que os dois discursos são indistinguíveis, ainda que possamos encontrar vestígios de um mundo real na ficção e atos de fingir no tratamento dado ao documento. Costa Lima (2007), em texto dedicado a distinção entre documento e ficção, dirá que a literatura possui uma modalidade discursiva própria, cujo caráter é não documental. A aceitação das marcas discursivas se faz necessária uma vez que a literatura “não concede foros de

verdade àquilo que declara” (COSTA LIMA, 2007, p. 416). Contudo, esta afirmação não implica que a ficção não se valha das múltiplas realidades citadas por Iser. Costa Lima considera que, de um modo geral, a pluralidade documental toca a todos os objetos do mundo, mas este aspecto só pode ser apreciado se apagarmos as marcas citadas. O que o teórico critica é exatamente a ação de desprezar as fronteiras discursivas e interpretar o discurso literário como documento, testemunho ou prova. Por sua vez, o documento - que pode ser entendido “como um instrumento que comprova a existência prévia de algo outro” (COSTA LIMA, 2007, p. 419) - também não está livre de ser ficcionalizado, pois sua manipulação, pelo analista ou historiador, nunca é neutra. Assim como ocorre na feitura do texto de cunho informativo, a interpretação do documento requer a escolha de uma teoria que define o olhar, o recorte do material, etc.

Em *Trago Comigo*, o discurso ficcional é construído a partir da história de Telmo Marinicov, diretor de teatro e ex-membro da luta armada que durante o depoimento para um documentário chamado “Olhar para trás” toma consciência de uma grande lacuna no seu passado: o esquecimento de quase seis meses vividos nos anos da ditadura. Ele é questionado pelo entrevistador sobre uma companheira do grupo revolucionário chamada Lia, nome este que desencadeará a inquietação do personagem e o impulsionará a buscar a memória perdida. Convidado por Lopes (também antigo companheiro de guerrilha) a dirigir uma peça de teatro e tendo a liberdade de escolher o texto, o personagem se valerá de improvisações dos atores para atizar suas lembranças.

Paralelamente ao discurso ficcional são justapostos depoimentos reais de revolucionários torturados. No decorrer da minissérie podemos perceber que as falas dessas pessoas dialogam com as questões expostas na história de Telmo. Este diálogo é estabelecido de diferentes formas. A primeira delas é servindo de explicação à fala anterior dos personagens, principalmente, em relação ao contexto histórico. Outra função dos relatos é comentar a situação vivida pelo protagonista. Isto fica claro no episódio em que Telmo se recorda quem era Lia, passando a narrar aos atores-personagens as dificuldades de relacionar-se com alguém em uma situação que exigia discrição e entrega total aos ideais do grupo. Seguidamente à

fala do personagem, são apresentados os depoimentos de mulheres que, tal qual o diretor da ficção, tiveram um relacionamento amoroso com um colega da militância, expondo abertamente em seus discursos os perigos desse tipo de ligação afetiva.

Neste sentido, os relatos servem como autenticação do substrato contextual da trama ficcional, mostrando que no centro desta há um fundo de verdade. Também é notável o modo como o conteúdo documental é amarrado pelo ficcional, ganhando aspectos narrativos. Contudo, como vimos anteriormente, tal entrelaçamento não retira o peso de cada discurso, ao contrário, o contato contribui para o esclarecimento mútuo.

Poder-se-ia, aqui, trabalhar o oposto: como o discurso ficcional revigora o discurso documental, servindo de complemento ilustrativo para a memória dolorosa dos sobreviventes da ditadura brasileira. Preferiu-se dar primazia ao discurso ficcional porque acreditamos que o foco da minissérie é mostrar a função política e social da arte quando representa um drama que toca nas feridas de uma comunidade. As palavras de Seligmann-Silva muito nos dizem sobre o papel da arte na sociedade contemporânea constituída de períodos traumáticos: “A leitura estética do passado é necessária, pois essa leitura se opõe à ‘musealização’ do ocorrido: ela está vinculada a uma modalidade da memória que quer manter o passado ativo no presente” (SELIGMANN-SILVA, 1999, 47).

Pierre Nora (1993), em artigo dedicado a problemática dos lugares de memória, investiga o fenômeno atual de musealização, afirmando que a memória - como elemento dinâmico sempre aberto ao movimento dialético entre lembrança e esquecimento - já não existe e que todo o investimento público e privado visando à preservação de uma chamada memória (criando “lugares de memória”, verdadeiros focos de resistência contra o esquecimento iminente) é a maior prova de sua falência enquanto corpo vivo dentro da sociedade. Tal modalidade de preservação, que dispõe de organização diferenciada dos materiais e registros (os resíduos da memória) nos mais variados tipos de acervo, se deve a uma mudança da percepção histórica que encontrou na mídia o meio ideal para a divulgação do novo modelo caracterizado pela substituição de “uma memória voltada para a herança de sua própria intimidade pela película efêmera da atualidade” (NORA, 1993, p. 8).

Não é difícil encontrar exemplos que atestam o fenômeno citado e descrito pelo autor. Se examinarmos os sites brasileiros de notícias, poderemos perceber a velocidade com que uma informação é substituída por outra mais recente na página inicial destinada aos destaques do dia. Mais interessante é observar que o desdobramento de um acontecimento em vários capítulos (como ocorreu nas reportagens sobre os conflitos políticos no Egito no início deste ano) requer a retomada dos momentos anteriores em cada nota diária, ainda que tais momentos tenham ocorrido em menos de um mês. No mundo globalizado, a rapidez se tornou um valor e o acontecimento, por sua vez, perdeu seu lugar na memória das comunidades, sendo arrastado pelo fluxo incessante das notícias descartáveis em direção ao Lete. A leitura estética permite que o passado seja iluminado pelo presente, uma vez que a obra de arte rompe o vínculo imediato com a História (acabada e refém de uma linha temporal) e, conseqüentemente, salva o acontecido do banho no rio do esquecimento. Os lugares de memória, segundo Nora, são uma necessidade contemporânea, nascida do choque entre a memória e a história. A memória, em seu sentido original, somente poderia ser encontrada ao redor de grupos humanos que preservam sua tradição (sempre aberta ao processo de construção e desconstrução), seus costumes e seus comportamentos no cotidiano e que não temem as constantes revitalizações.

A memória se faz no presente e é neste tempo que a lembrança re-atualiza o passado. Este último, segundo Sarlo (2007), é sempre conflituoso e inabordável em algum aspecto, mostrando-se como uma nuvem insidiosa. Apesar disso (e, talvez, por isso mesmo), vemos crescer, a cada dia, o número de testemunhos tanto na vertente biográfica e documental quanto nos mais variados campos artísticos (literatura, cinema, teatro, pintura). Tal inclinação parece surgir como uma necessidade do sujeito de narrar a própria experiência, no intuito de reconstituir uma identidade fraturada que sabemos ser impossível de integralização. A guinada subjetiva (assim denominada por Sarlo) que presenciamos hoje na literatura vem reclamar a voz de um “eu” que foi silenciado, muitas vezes, por razões políticas, tornando ainda mais tênue os limites entre a memória coletiva e a memória individual. Destacam-se, por exemplo, na literatura de testemunho dois tipos de

relatos: um condizente às memórias dos sobreviventes da Shoah, momento caracterizado por uma devastação humana sem precedentes históricos e, portanto, de impossível comparação; outro peculiar ao período de ditaduras atravessado por vários países e que produziu grande número de vítimas contrárias ao sistema instaurado ilegalmente.

Os relatos produzidos em decorrência de crises políticas é, ainda, uma forma de suprir a documentação escassa destruída pelos autores dos crimes apoiados e financiados pelo Estado. Neste sentido, o testemunho não se constitui apenas como um desejo incontável de lembrar para a restauração de um “eu” perdido para sempre, mas também se faz necessário como instrumento jurídico de denúncia, ideais perseguidos por grupos como, por exemplo, a organização *Tortura nunca mais*, do Rio de Janeiro. Na minissérie em questão podemos perceber a importância da preservação dessa memória que é simultaneamente individual, na medida em que trata da história particular de um sobrevivente, e coletiva, no sentido de que é fruto de experiências - acarretadas por fatores políticos - comuns a um número considerável de cidadãos.

3. A MEMÓRIA DO SUJEITO TRAUMATIZADO

Uma vez trazido para a discussão o conceito de trauma, convém estabelecer o que entendemos por ele, visto que este conceito foi desenvolvido por diversos estudiosos, apresentando variações significativas não só em relação às diferentes teorias defendidas, como também sofrendo alterações em uma mesma vertente ao longo da história. Em suas origens, o trauma foi concebido por Freud relacionado à neurose sexual, normalmente desenvolvida durante a infância. O adulto traumatizado era a criança seduzida que encontrava no presente situações que aludiam ao momento anterior não simbolizado. Há, neste caso, ao menos dois episódios traumáticos: um originado nos primeiros anos de vida e outro formado posteriormente, na idade adulta. Para o psicanalista, “só os fatos da infância

explicam a sensibilidade aos traumatismos futuros” (FREUD, 1970, p.39) e, por tal motivo, o trabalho de análise deveria ir além da cena contemporânea desencadeadora dos sintomas, voltando-se, o mais que possível, para os acontecimentos anteriores à doença.

A análise de pacientes histéricas foi fundamental para que Freud compreendesse o comportamento compulsivo e inserisse um novo elemento desencadeador da doença: a fantasia. Esta seria o fator preponderante da raiz da neurose. Segundo Rouanet (2006), a partir desse momento, o conceito de trauma perdeu sua centralidade no estudo da neurose sexual e passou a ser relacionado à frustração. No período que abrange a Primeira Guerra Mundial, Freud se voltou novamente para o conceito de trauma, escrevendo dois importantes textos sobre as neuroses de guerra. O primeiro, lido em 1918 na cidade de Budapeste por ocasião de um congresso, trazia considerações sobre a origem desses traumas. Segundo Freud, das análises realizadas em pacientes vítimas da guerra, não foi possível comprovar a ligação com um trauma de fundo sexual, próprias das neuroses de tempos de paz. Se na histeria as formas motivadoras dos sintomas partiam de um conflito interno produzido pela libido, nas neuroses de guerra, o ego reagia a uma ameaça vinda de fora.

O segundo texto, produzido no final da guerra, trata-se de uma exposição do autor sobre o uso terapêutico de choques elétricos em combatentes que apresentavam as referidas neuroses. Na ocasião, Freud foi chamado pelas autoridades militares austríacas para dar sua opinião sobre o uso dessa técnica controversa utilizada pelos médicos do exército. Das observações desenvolvidas pelo psicanalista, nos interessa ressaltar a reafirmação de que este tipo de trauma tem origem em violências externas, “isto é, após experiências assustadoras e perigosas, tais como acidentes ferroviários” (FREUD, 1996, p. 227). Freud também concluiu que os desejos e inclinações apresentados na forma de sintomas eram inconscientes aos pacientes. A partir desta constatação chegou-se a uma causa provável das neuroses: a inclinação inconsciente visava afastar o sujeito de situações que fossem “perigosas ou ultrajantes para os seus sentimentos” (1996, p. 228). Curiosamente, a maioria dos sintomas dos combatentes desapareceu com o

fim da guerra, fato que veio a contribuir para a comprovação da análise do psicanalista. Mas, e se os efeitos do trauma não desaparecessem com o fim das situações extremas que poderiam pôr em risco a vida do sujeito? Dunker, em ensaio publicado em 2006, por meio das palavras do próprio Freud, nos apresenta uma saída para o apaziguamento do conflito:

Os efeitos do trauma são de índole dupla, positivos e negativos. Os primeiros são os esforços para devolver ao trauma sua vigência, vale dizer, recordar a experiência esquecida ou, todavia, melhor, torná-la real-objetiva (Real), vivenciar novamente uma repetição dela: toda vez que se tratar somente de um vínculo afetivo primitivo, fazer revivê-lo dentro de um vínculo análogo com outra pessoa. (FREUD citado por DUNKER, 2006, p. 43)

O trabalho do trauma está, portanto, em recriá-lo no presente, sendo que este processo pressupõe a dupla face do encontro: o retorno do recalcado e sua reatualização. A função terapêutica do real exige, portanto, reviver a situação traumática. Sobre a possibilidade de cura, Dunker (2006) afirma, apoiado nas ideias de Freud, que a gravidade do trauma auxilia no diagnóstico. Isto se deve a presença dos sintomas (responsáveis por denunciar a doença e propiciar a repetição terapêutica) que são mais evidentes no sujeito que participou ativamente de uma situação traumática (como agente ou como aquele que sofre a ação) que no indivíduo que teve participação secundária ou somente presenciou um “evento hiperintenso”. Telmo Marinicov, o personagem traumatizado da minissérie *Trago Comigo*, pertence ao grupo de sujeitos que sofreram fisicamente os efeitos de uma política repressiva. A manifestação concreta do trauma do personagem o levará a questionar o próprio passado, desembocando na elaboração de um relato que será construído com a ajuda das improvisações dos atores escolhidos e orientados pelo diretor.

O apagamento da escrita do passado conflituoso na consciência do personagem parece ter deixado rastros que foram se acumulando no fundo de uma gaveta emperrada da memória. Se, por um lado, a lembrança perturbadora foi escondida, por outro, o personagem é obrigado a conviver com certos sintomas, tais como a insônia e a dificuldade de relacionar-se no plano amoroso. Em seus primeiros textos, Freud já assinalara que os sintomas eram formados por resíduos

de experiências emocionais, sendo que cada manifestação sintomática “se explicava pela relação com a cena traumática que o causara” (1969, p. 17). Na primeira lição do psicanalista, temos a afirmação de que “onde existe um sintoma, existe também uma amnésia, uma lacuna da memória, cujo preenchimento suprime as condições que conduzem à produção do sintoma” (1969, p. 21). Telmo parece abraçar esta possibilidade de cura (pelo preenchimento das lacunas) quando busca reaver a memória perdida. Em certo trecho, no capítulo 2, temos o seguinte diálogo entre o casal Telmo e Mônica (atriz e namorada do diretor):

Mônica: O que aconteceu com essa mulher [Lia] pra te deixar assim, hein?!

Telmo: Também estou tentando descobrir... (TRAGO COMIGO, 2009, 28:42-29:00min.)

Ao longo de toda a minissérie, o personagem procura se lembrar dos tempos de militância na tentativa de montar o seu quebra-cabeça interior, o “eu” fraturado. Neste ponto, a postura de Telmo se distancia daquela comumente observada no consultório. Na análise, o ato de rememorar é um constante tatear no escuro, de modo que o sujeito não tem efetivo controle do próprio processo desencadeador da lembrança. Os primeiros métodos desenvolvidos pelos analistas para orientar o paciente e incitá-lo a falar - como, por exemplo, a *livre associação* e a *hipnose* (esta última técnica empregada por Breuer) - já são em si mesmos um apelo a uma área pouca acessada pelo sujeito.

Tais meios são necessários uma vez que se trata de trazer à consciência questões que o próprio paciente desconhece e que foram alojadas no inconsciente, sendo elas ainda recobertas pelas resistências (forças repressoras). Portanto, recordar um evento nem sempre parte de um desejo do sujeito de recuperar o passado. Outro “tipo” de rememoração involuntária é descrito em *Recordar, Repetir e elaborar*. Neste texto, Freud (1987) inicia sua investigação sobre a repetição como sendo uma forma específica de rememoração em que o paciente, ao invés de reproduzir o passado através da narração (falar sobre), passa a reproduzi-lo através de ação sem que tenha consciência dos motivos implicados no ato repetido. Neste

caso, a rememoração além de ir contra a vontade do sujeito, é ainda fonte de desprazer para o neurótico.

A ressignificação do momento traumático do personagem se dará lentamente e sempre no movimento de construção e desconstrução da matéria lembrada. Este processo não é exclusivo da memória do sujeito traumatizado, podendo ser observado no próprio ato de rememoração:

Reconstituir o passado de um sujeito ou reconstituir o próprio passado, através de testemunhos de forte inflexão autobiográfica, implica que o sujeito que narra (*porque narra*) se aproxime de uma verdade que, até o próprio momento da narração, ele não conhecia totalmente ou só conhecia em fragmentos escamoteados. (SARLO, 2007, cap. 3, p. 56.)

A fala de Sarlo nos faz crer que a experiência relatada está irremediavelmente amarrada ao tempo da enunciação, e este passa a ser o seu tempo natural, pois o tempo passado é sempre vítima do irrepitível. Por essa razão, cada relato possui o frescor de um acontecimento novo, sempre se fazendo e refazendo-se em relação aos relatos anteriores. Inicialmente, Telmo não consegue narrar nenhum detalhe do período em que esteve preso. Quando é instigado a falar só consegue listar experiências, como se traçasse um currículo. Não é capaz sequer de se lembrar de datas e dos nomes dos companheiros. Mônica, a atual namorada de Telmo, é o ponto de união entre o presente e o passado do diretor, pois é através da interpretação dela como Lia - o amor antigo e traumático - que Telmo ativa a memória e dá vazão as lembranças. Contudo, Mônica reivindica sua identidade ao dizer para o diretor: “[...] eu tô tentando achar essa personagem, mas eu não sou essa mulher que você está querendo que eu seja, ok?!” (TRAGO COMIGO, 2009, cap. 2, 16:39-16:45min.).

O autor da minissérie foi feliz ao unir o amor do passado ao amor do presente do protagonista sem que ambas as mulheres da vida dele se fundissem, pois este aspecto dramatiza tanto o encontro com o real não simbolizado pelo sujeito traumatizado - que pressupõe o retorno do passado e sua atualização -, quanto o princípio básico para que a lembrança exista: o tempo presente. “Poderíamos dizer que o passado se faz presente. E a lembrança precisa do

presente porque, como assinalou Deleuze a respeito de Bergson, o tempo próprio da lembrança é o presente”, afirma Sarlo (2007, cap. 1, p. 10). O relato e a rememoração são constituídos pelo presente ainda que o passado seja o tempo próprio do enunciado, ao qual o agente do testemunho deseja recuperar, pois a projeção sempre se dará no tempo de agora. Mônica realiza através do próprio corpo a mediação entre passado e presente, sendo o primeiro projetado e alterado pelo segundo através da consciência e da representação da atriz.

Ao longo da minissérie, há várias tentativas do grupo de teatro de organizar a ordem dos eventos e suas consequências, mas sempre surgem lacunas e a necessidade de reformular a trama devido ao aparecimento de novos dados. Neste sentido, o enredo da peça dentro do teleteatro se assemelha ao movimento da memória do personagem Telmo que faz recuos, avanços, descobertas e alterações nestas últimas continuamente. A dinâmica entre memória e esquecimento aparece tanto nas falas do diretor quanto nos relatos dos torturados reais, mostrando que sem a falta não há motivos para falar e é exatamente por se instaurar no terreno movediço da ausência e da incompletude, que cada ato de fala exige novas considerações a serem pontuadas e, conseqüentemente, uma nova verdade sobre o mundo a ser reconstituída. *Trago Comigo* não só transforma a memória em tema, como também faz uso dos mecanismos da rememoração para a estruturação dos discursos.

4. UMA ARMA NOS TEMPOS DE GUERRA, UM REMÉDIO NOS TEMPOS PÓS-GUERRA

“O negócio é a peça, que eu usarei / Pra explodir a consciência do rei”
(SHAKESPEARE, 1997, p. 60)

Desde os primeiros séculos de existência da arte teatral, os autores de textos dramáticos criaram e desenvolveram modelos de representação com o objetivo de aprimorar a exposição de suas ideias acerca dos homens e deuses e, com isso, tocar os espectadores. Nos atuais contextos de guerra não poderia ser diferente. Em

linhas gerais, uma dramaturgia muito específica foi se delineando nos países europeus em duas direções: de um lado, através da conscientização e educação política das massas (linha filiada às ideias e ao *teatro épico* proposto por Brecht), de outro, expondo as mazelas do homem moderno, condenado a uma existência desprovida de sentido (linha desenvolvida pelo teatro do absurdo). A América Latina não foi excluída deste cenário de “efervescência” cultural (controlada). Em tempos ditatoriais, os dramaturgos daqui souberam aliar as duas vertentes, usando-as para denunciar a real situação de seu país, contestando a repressão, as mortes, os sumiços de civis, a falta de liberdade. Muitas vezes, para driblar a censura, os autores criaram metáforas, personagens, diálogos e espaços “absurdos”, no intuito de camuflar ideias revolucionárias e/ou expor uma condição insustentável.

A título de exemplificação, encontramos no solo latino-americano os dramaturgos Ramón Grifféro, autor de *Cinema Utopía*, Juan Radrigán, autor de *Fatos Consumados*, Griselda Gambaro, autora do famoso texto *Dizer Sim* e Oswaldo Dragún, cuja peça *Ao violador* teve boa repercussão. Todos estes artistas manifestaram nas respectivas obras a face cruel e desumanizadora do Estado opressor. Temos ainda outro representante de peso no Chile: Ariel Dorfman, dramaturgo consagrado pela peça *A morte e a Donzela* (traduzida para mais de quarenta línguas), cujo enredo é centrado em uma personagem que reencontra o seu torturador nos tempos de transição política e tem a oportunidade de fazer justiça com as próprias mãos, justamente quando o governo procurava fazer as pazes com o passado.

É certamente pela força contestadora do teatro e pelo seu poder de comover, despertar e provocar sensações nos espectadores, que o personagem Telmo será bem-sucedido em sua leitura estética do passado ao valer-se desta arte como arma contra o esquecimento e como meio indireto de cura para o seu trauma. A improvisação dos atores é fundamental para que o diretor ative a memória aparentemente esquecida. A partir do grupo de teatro, o personagem forja uma memória coletiva com os atores, apelando para o saber de cada integrante sobre o contexto e as consequências do regime militar. Neste sentido, as improvisações caminham em duas direções que convergem para o mesmo ponto: por um lado o

diretor recobra a memória a partir dos erros dos atores (na forma de agir, falar, etc) no ato de corrigi-los, por outro, a atuação “correta” permite o retorno do tempo passado e a revelação do acontecido. Este meio de recobrar a memória a partir da ficcionalização dos acontecimentos não invalida a memória recuperada, porque nenhuma lembrança está isenta de sua parcela de invenção, uma vez que é uma criação/construção do sujeito que recorda. Como bem observa Halbwachs:

... a algumas lembranças reais se junta uma compacta massa de lembranças fictícias. Inversamente, pode acontecer que os testemunhos de outros sejam os únicos exatos, que eles corrijam e reorganizem a nossa lembrança e ao mesmo tempo se incorporem a ela. (HALBWACHS, 2004, p. 32)

Ao indagar sobre a memória coletiva, Halbwachs nos diz que embora as lembranças dos outros possam somar às nossas, ajudando-nos a recobrar melhor os detalhes de um evento, elas não são úteis para a reconstituição de uma experiência totalmente perdida. Além disso, o autor ressalta a possibilidade de recordar momentos - sem o auxílio de ninguém - que são fruto de uma experiência íntima (pensamentos, sensações e sentimentos) que não exteriorizamos ou tornamos públicas. Estas observações nos fazem crer que há uma fonte comum entre a memória coletiva (de um grupo) e a memória individual (do sujeito), porém ambas possuem certa independência, ainda que não seja possível traçar as fronteiras. Assim sendo, podemos concluir que as memórias inventadas pelos atores somente ajudam o personagem Telmo a recobrar a própria memória porque os eventos hiperintensos vividos por ele durante a ditadura não foram esquecidos de fato. Vale mencionar, ainda que rapidamente, um exemplo de improvisação supervisionada pelo diretor no segundo capítulo da minissérie:

Telmo diz aos atores: Jaime [nome de Telmo no grupo dos guerrilheiros] vai ser interrogado por vocês. Vocês são um grupo clandestino. [aponta para um ator] você é o Braga, [aponta para outro ator] você é o Del [...] [aponta para uma atriz] você é a Assunção [...] [apontando para uma cadeira, fala para o ator que interpreta Jaime] Você senta aqui. [...] [o diretor continua a passar instruções para o ator que o interpreta] E você, é a coisa que você mais quer na vida. Como é que você vai convencer esses caras disso?! [...] [enquanto os demais atores andam em volta do ator

sentado, a atriz que interpreta Lia sorri para Jaime. Telmo corrige a postura da atriz] Mônica você não pode sorrir pra ele [...] não tem importância que tenha sido você que trouxe ele pra cá. Não, acabou isso, acabou... [...] o mais importante é que se mantenha uma distância, uma desconexão com ele. (TRAGO COMIGO, 2009, 10:28-11:57min.)

Na função de diretor, o personagem auxilia os atores no decorrer das improvisações sugerindo falas, modos de comportamento, além de descrever o contexto, os ideais dos revolucionários e elaborar perfis para cada personagem que, como sabem os espectadores da minissérie, possuem equivalência com pessoas “reais” com as quais Telmo se relacionou. Neste sentido, o diretor se vê livre, ainda, do uso problemático da primeira pessoa na elaboração do relato teatralizado, instaurando desvios na sua narração através do uso do “você” no direcionamento do ator que o interpreta na peça. Para o sujeito traumatizado, relatar sua história em primeira pessoa é muito mais difícil, pois o uso do eu não pressupõe a posição confortável de distanciamento em relação à experiência perturbadora.

Outro fator estético interessante utilizado na construção da trama da minissérie está na montagem da peça realizada a partir da vivência do personagem principal. A composição do cenário e figurino foge a representação realista, estabelecendo-se a partir de um modelo carregado pelo tom subjetivo. O uso reduzido de objetos, a maquiagem bem marcada formando uma espécie de máscara e as roupas alaranjadas responsáveis por uniformizar os atores apontam para uma concepção moderna da cena que privilegia o simbólico. Assim, poderíamos ler na cor do figurino dos atores o desejo de ressaltar que aquilo se trata de uma tentativa de representação que não pretende ser totalizadora e imitativa, deixando a cargo dos acréscimos de peças específicas do vestuário (armas de fogo, cassetetes, etc.) a marcação mínima para a distinção entre rebeldes e policiais e para a caracterização da relação de poder entre torturado e torturador. O cenário, por sua vez, - livre de objetos meramente decorativos - parece apontar igualmente para a impossibilidade de traduzir uma experiência em todas as suas formas, uma vez que esta transcende a linguagem, impossibilitando uma representação una e definitiva dos acontecimentos.

A peça realizada pelo diretor não serviu apenas para reconstituir sua história pessoal. Depois de rememorar, através das improvisações, os momentos marcantes vivenciados durante a ditadura, nosso protagonista encontra outro responsável pela morte de Lia: era Lopes (na época, tratado pelo nome Braga) quem deveria estar no ponto revelado por Telmo aos militares durante uma sessão de tortura. Lia, embora não fosse a líder do grupo ocupou este lugar na ausência de Braga, sofrendo a punição mais rigorosa por ir contra os interesses do governo. Telmo não entendia o porquê desta substituição, pressupondo na atitude do companheiro um ato de covardia. A fim de desmascarar Lopes, o diretor propôs ao grupo realizar uma peça dentro da peça à maneira de Hamlet, no intuito de deflagrar a consciência culpada do amigo. Vale retomar a explicação do personagem de Shakespeare que confere ao Teatro uma força capaz de trazer para a cena a verdade inconfessa:

Ouvi dizer / Que certos criminosos, assistindo a uma peça, / Foram
tão tocados pelas sugestões das cenas, / Que imediatamente
confessaram seus crimes; / Pois embora o assassinato seja mudo, /
Fala por algum órgão misterioso. (SHAKESPEARE, 1997, p. 60.)

A ideia da encenação de um crime tendo por finalidade a revelação e o esclarecimento da obscuridade do mundo e das relações é bem-sucedida tanto na peça do dramaturgo inglês quanto na minissérie brasileira, pois os dois personagens principais sabem como potencializar a cena. No teleteatro em questão, encontramos três níveis de construção da cena: a peça representada pelo grupo, a cena armada para Braga (toda a preparação por trás do espetáculo no intuito de fazê-lo reviver o passado e obter a confissão) e a relação de ambas apresentada ao espectador da minissérie. Após a encenação do passado para o companheiro de militância, Telmo teve de Lopes uma confissão diferente daquela esperada. Os espectadores, por sua vez, tiveram a possibilidade de ler na quebra de expectativa do personagem que não há uma verdade em si mesma (a sonhada “verdade dos fatos”). Na minissérie, a verdade nos é apresentada como uma construção do discurso, uma espécie de coerência de um texto dentro de um determinado contexto.

Desnecessário dizer que a credibilidade do testemunho é validada principalmente por questões éticas vindas de fora do discurso, pois a maioria dos relatos não contém as provas de sua veracidade. Segundo Sarlo (2007), o ato de devolver a palavra aos sobreviventes de períodos conflituosos é um meio de compensar o sofrimento, sendo o seu produto, o testemunho, muitas vezes a única fonte para a “reparação jurídica” (2007, cap. 2, p. 42) e para a eventual punição dos responsáveis. Por essa razão, o testemunho não necessita passar pelo mesmo filtro de comprovação que os demais discursos referenciais estão submetidos. Por todas essas questões, a autora citada ressalta ainda que não podemos equiparar a validade do ato de lembrar à veracidade da recordação.

5. LEMBRAR, RELATAR, SUPERAR

“Mas se o perdão é mais do que o trabalho [de lembrança e de luto], é acima de tudo porque a primeira relação que com ele temos consiste não em exercê-lo, ou dá-lo, como se diz, mas em pedi-lo.”
(Ricoeur, [s.d.], p.7)

Em ensaio publicado em 1995, Paul Ricoeur nos fala da cura produzida pelo *trabalho de lembrança* através de um uso crítico da memória. Dentre os vários pontos discutidos pelo autor, nos interessa destacar o importante papel da narrativa ao transformar a memória em linguagem. Esta “tradução” seria o primeiro passo do *trabalho de lembrança* que propicia o perdão, pois é através da linguagem que damos um sentido para o ocorrido e, por meio da re-elaboração e da interpretação, que podemos modificar a carga moral e o peso de dívida de um passado traumático. Ricoeur também retoma a noção de *trabalho de luto*, desenvolvida por Freud, argumentando que o movimento de reconciliação pressupõe o distanciamento do objeto de amor/ódio para que mais tarde ele seja de novo interiorizado sem a mesma “gravidade” que tinha em um primeiro momento. O teórico conclui que “o perdão é o contrário do esquecimento de fuga; não se pode perdoar o que foi esquecido; o que deve ser destruído é a dívida, não a lembrança [...] Mas, por outro lado, o perdão acompanha o esquecimento activo,

aquele que ligamos ao trabalho de luto, e é neste sentido que ele cura.” (Ricoeur, [s.d.], p. 6-7)

O que Ricoeur chama de *esquecimento de fuga* é dramatizado em *Trago Comigo* na situação vivida por Telmo antes de iniciada a sua busca pelo passado conflituoso. Encobrir o passado talvez fosse um meio inconsciente do personagem de barrar a dor emocional por não ter suportado a tortura e, com isso, entregue o “ponto” onde Lia o esperava. Depois de iniciado o *trabalho de lembrança*, a primeira atitude do personagem é declarar-se culpado pela morte de Lia, mesmo sendo ele igualmente vítima dos abusos cometidos pelos militares. A última improvisação do grupo, estimulada pelo diretor, é a cena do reencontro do casal separado apenas por celas - marcadas pelo uso criativo da iluminação - logo depois de Lia sofrer uma sessão de tortura. A fala do ator que interpreta o diretor na juventude é simultaneamente uma explicação e um pedido sincero: “Lia, me desculpa. Eu tinha certeza que o ponto tava morto. Trago comigo muita culpa. Trago comigo um pedido de perdão” ao que a personagem representada por Mônica diz, “Trago comigo o perdão” (TRAGO COMIGO, 2009, cap. 4, 25:28-25:53min.). Somente após a estréia da peça e da auto-justificação pública, Telmo se sente livre para declarar seu amor à Mônica e conceder seu testemunho ao documentário que desencadeou toda a retomada do passado. Este processo doloroso de reencontrar o passado (e de conferir sentido ao acontecido) nos faz pensar que isto é uma pré-condição para que haja o relato. Para ser narrado, o passado necessita se fazer presente, não apenas ser revisitado sem maiores danos.

A história de Telmo Marinicov é a história de um sobrevivente que fala porque o outro, a vítima fatal, não pode testemunhar. Em certa medida, o relato do personagem se assemelha ao relato dos sobreviventes da Shoah que, como afirma Sarlo, apoiada no pensamento de Levi, está machucado em sua identidade e se sente compelido a falar sem ter a certeza de que é capaz de fazê-lo, pois:

...sabe de antemão que esse lugar [de narrador] não lhe corresponde. Então falará transmitindo uma ‘matéria-prima’, pois quem deveria ter sido o sujeito em primeira pessoa do testemunho está ausente. (SARLO, 2007, cap. 2, p. 34)

No teleteatro em questão, a devolução da palavra ao sobrevivente, ainda que ficcionalmente, configura-se em um exemplo da tendência atual de “cura identitária” (SARLO, 2007, cap. 2, p. 39) através do testemunho. Tal cura é o resultado de um longo e difícil *trabalho do trauma* realizado por sujeitos que foram coisificados e encontraram na narração da experiência desumana a saída para a reconstituição, ainda que precária, de um “eu” estilhaçado. Prática semelhante foi descrita por Freud já em 1909, sendo nomeada de “talking cure” por uma paciente de Breuer. Acreditava-se que a técnica era capaz de libertar os sujeitos perturbados (por sintomas frutos de traumas psíquicos) ao transformar em palavras os sentimentos “enlatados” que não encontraram meios de serem exteriorizados na situação inaugural.

Contudo, *Trago Comigo* supera a dramatização do relato da experiência traumática como saída “terapêutica”. Este teleteatro comunica a importância da preservação da memória e da denúncia da violação dos direitos humanos em respeito aos mortos e sobreviventes de períodos obscuros produzidos por regimes opressores. Ainda hoje, debate-se a possibilidade de tornar público os poucos documentos que restaram da ditadura militar brasileira. O fato é que a parcela mínima preservada é tida como documentos secretos sem vistas a deixarem de ser sigilo de Estado, tendo como justificativa uma política que prega a superação do ocorrido através do *esquecimento de fuga* e de uma suposta prática benéfica de ocultação de informações que somente mantém a ferida aberta e incentivam o ódio. Infelizmente, a exposição de tais documentos sigilosos, embora seja a atitude ética mais adequada, não representaria o esclarecimento do passado obscuro, pois como já foi dito, nenhum discurso abarca todas as faces de uma experiência. Nem mesmo o aumento do material disponível acerca deste momento histórico asseguraria a preservação de uma memória.

Benjamin (1985), ao tratar do declínio da arte de narrar na contemporaneidade, argumenta que as narrativas antigas atravessaram séculos porque carregavam experiências que transmitiam ensinamentos e uma sabedoria acerca do mundo. Para o teórico, os períodos de guerra nos deixaram mais pobres nestas experiências comunicáveis tão necessárias para a manutenção do elo entre

passado e presente. As atrocidades cometidas contra o ser humano nos campos de concentração não traziam nenhum conselho que merecesse ser passado de boca a boca. Se, por um lado, a enorme quantidade de relatos sobre o pós-guerra não tem a mesma força da narrativa primitiva devido à já citada pobreza de experiência, por outro, tais textos, quando lidos esteticamente, deixam de ser apenas mais um registro sobre uma época. Ao serem transformados formalmente, os relatos, agora atualizados, perdem seu vínculo com o tempo do acontecido e, com isso, podem lutar contra as forças repressivas e silenciadoras do Estado. Sem dúvida, é este o caso de *Trago Comigo*.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 114-119.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. A função terapêutica do real: entre trauma e fantasia. In: RUDGE, Ana Maria (org.). *Traumas*. São Paulo: Escuta, 2006. p. 39-49.

FREUD, Sigmund. Cinco lições de psicanálise (1910 [1909]). In: _____. *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. XI. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Imago, 1970. p. 3-51.

FREUD, Sigmund. Introdução a A psicanálise e as Neuroses de Guerra. In: _____. *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 223-226.

FREUD, Sigmund. Memorandum sobre o Tratamento Elétrico dos Neuróticos de Guerra (1955 [1920]). In: _____. *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 227-231.

FREUD, Sigmund. Recordar, Repetir e Elaborar (novas recomendações sobre a técnica da psicanálise III). In: _____. *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. XII. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987. p. 163-171.

GULLAR, Ferreira. *Poema Sujo*. 11ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2004.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Volume II. 2ª Edição ampliada. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 384-416.

LIMA, Luiz Costa. Documento e ficção. In: _____. *Trilogia do controle*. 3ª edição. Rio de Janeiro: TopBooks, 2007. p. 413-453.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. In: *Projeto História*. São Paulo, nº 10, p. 7-28, dez. 1993.

MANDIL, Ram. Teatro e corrupção. In: AVRITZER, Leonardo; BIGNOTTO, Newton; STARLING, Heloisa Maria Murgel (org.). *Corrupção: ensaios e críticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

PLON, Michel; ROUDINESCO, Elisabeth. Neurose de guerra. In: _____. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 537-538.

RICOEUR, Paul. *O perdão pode curar?* Tradução de José Rosa. Disponível em: <www.lusosofia.net/textos/paul_ricoeur_o_perdao_pode_curar.pdf>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2012. p. 1-8.

ROUANET, Sergio Paulo. Os traumas da modernidade. In: RUDGE, Ana Maria (org.). *Traumas*. São Paulo: Escuta, 2006. p. 141-155.

SARLO, Beatriz. Tempo Passado. In: _____. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das letras, 2007. Cap. 1: p. 9-22.

SARLO, Beatriz. Crítica do testemunho: sujeito e experiência. In: _____. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das letras, 2007. Cap. 2: p. 23-44.

SARLO, Beatriz. A retórica testemunhal. In: _____. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das letras, 2007. Cap. 3: p. 45-68.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A literatura do trauma*. São Paulo. CULT – Revista de Literatura Brasileira. Ano II, n. 23, p. 46-47, jun.1999. p. 39-47.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millor Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997.

TRAGO COMIGO. Direção: Tatá Amaral; Roteiro: Thiago Dottori. Produção: TV Cultura e SESC TV. 2009. Disponível em: <<http://www.tvcultura.com.br/direcoes/trago-comigo>> Acesso em: 01 de junho de 2011.