

Ivanildes Regina de Menezes



**O PROCESSO CRIATIVO EM *SEGREDO DE ESTADO*, DE ANTONIETA DIAS DE MORAES: MARCAS DO MILITARISMO E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS**

IVANILDES REGINA DE MENEZES

**O PROCESSO CRIATIVO EM *SEGREDO DE ESTADO*, DE ANTONIETA DIAS DE MORAES: MARCAS DO MILITARISMO E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade, do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Ciência, Tecnologia e Sociedade.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luzia Sigoli Fernandes Costa

São Carlos – SP  
2015

Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária UFSCar  
Processamento Técnico  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M543p Menezes, Ivanildes Regina de  
O processo criativo em Segredo de Estado, de  
Antonieta Dias de Moraes : marcas do militarismo e  
representações sociais / Ivanildes Regina de Menezes.  
-- São Carlos : UFSCar, 2015.  
111 p.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de  
São Carlos, 2015.

1. Antonieta Dias de Moraes. 2. Ditadura militar  
brasileira. 3. Crítica genética. 4. Mikhail Bakhtin.  
I. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade

---

Folha de Aprovação

---

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Ivanildes Regina de Menezes, realizada em 30/11/2015:

---

Profa. Dra. Luzia Sigoli Fernandes Costa  
UFSCar

---

Profa. Dra. Luciana de Souza Gracioso  
UFSCar

---

Profa. Dra. Silvia Maria do Espírito Santo  
USP

Ao meu marido, aos meus pais e ao meu  
irmão, razões para despertar diariamente e  
constatar que viver vale muito a pena.

## **Agradecimentos**

À minha orientadora professora Luzia Sigoli Fernandes Costa, por ter me auxiliado na definição do tema desta dissertação, pelo incentivo e amizade.

Às professoras Luciana Gracioso e Silvia do Espírito Santo pela participação como Banca Examinadora em minha defesa de dissertação, pelas reflexões, pelos apontamentos e considerações preciosas.

À Universidade Federal de São Carlos e ao Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade, pela oportunidade e pelo apoio na pesquisa.

Ao meu marido Marcio pela compreensão com a minha falta de tempo, pela generosidade nos momentos mais difíceis, pelas palavras doces, sorrisos de incentivo e pelo companheirismo incondicional.

Aos meus pais por segurarem a minha mão e sempre caminharem comigo. Nada seria possível sem vocês.

Ao meu irmão, meu incentivo pela vida, por acreditar em mim e me fazer sonhar com um mundo diferente.

À Sara, ao Nick e ao Byron, minhas fontes inesgotáveis de alegria.

Às minhas amigas Eliana e Patrícia, que me fizeram sorrir nos momentos mais tensos.

À Blanca, que partiu antes da conclusão deste trabalho, agradeço pelo exemplo de coragem, fé e humanidade.

À Vera Lúcia Cósia, idealizadora do Fundo Antonieta Dias de Moraes (Fundo ADM), agradeço pelas longas conversas sempre muito alegres, pelo apoio e, acima de tudo, pela forte amizade.

À Maria Ligia Triques e à Ananda Fernanda de Jesus, estagiárias do Fundo ADM, pelas informações fundamentais a esta pesquisa, pela simpatia e pelo comprometimento.

Ao Marcelo e à Heloisa, netos de Antonieta, pela generosidade e confiança.

À Antonieta Dias de Moraes, enfim, pela inspiração para este trabalho.

Em última análise tudo é influência neste mundo.  
Cada indivíduo é fruto de alguma coisa.

(Mário de Andrade. *A lição do amigo*, 1988)

## **O PROCESSO CRIATIVO EM *SEGREDO DE ESTADO*, DE ANTONIETA DIAS DE MORAES: MARCAS DO MILITARISMO E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS**

### **Resumo**

Esta dissertação propõe-se investigar o processo criativo de *Segredo de Estado* (1998), de Antonieta Dias de Moraes (1915-1999) e evidenciar traços do contexto militar brasileiro com vistas a apreender modos de viver e pensar da sociedade imersa no violento período do regime ditatorial brasileiro, cuja memória deve ser constantemente retomada em defesa do aprimoramento da democracia sob a qual nos encontramos, ainda que reflexos sombrios persistam em nossa sociedade ainda hoje, após mais de 30 anos do término da ditadura militar. Predominada pela obscuridade em diversos setores, a sociedade brasileira encontrou uma de suas formas de resistência nas artes, que produziram obras de diferentes quilates a partir de estratégias distintas dentro do país e, muitas vezes, fora dele por meio dos exilados políticos que deixaram sua pátria à força ou por opção para dar prosseguimento às criações durante o regime. Foi no período da ditadura militar brasileira (1964-1985), mais especificamente ao longo dos anos da ainda mais feroz violência do governo Médici de (1968-1974), que a escritora Antonieta Dias de Moraes tematizou questões sociais na maioria de seus livros publicados primeiramente no exterior para só depois circularem pelo Brasil. Considerado clássico da literatura infanto-juvenil, *Segredo de Estado* conta-nos sobre a participação da turma de Tônico na Revolta Paulista de 1924, iniciada na cidade de São Paulo por parte de militares da média oficialidade das Tropas do Exército e Força Pública que exigiam do governo a justiça e o fim da corrupção quando com bravura e perspicácia Tônico e seus amigos e amigas lhes darão valiosas contribuições. Concebida à luz da repressão ditatorial, tal obra denota um enredo composto por crianças em busca de condições de vida mais justas o que, em suas entrelinhas, torna possível identificar o contexto histórico representado (1924) com o momento de repressão e resistência popular vivido (décadas de 1960 e 1970). Com base, então, na constituição de um *corpus* heterogêneo integrado por manuscritos da obra, rascunhos, cópias, fragmentos, cartas, recortes de jornais e ilustrações, esta dissertação propõe-se investigar o processo criativo do livro *Segredo de Estado* a partir de metodologia que abarca a identificação inicial do *corpus*, a elaboração de um dossiê genético da obra e a análise dos registros deixados pela escritora e verificáveis nas diferentes peças que compõem o seu acervo pessoal localizado na fazenda histórica Santa Eudóxia (São Carlos/SP), em um esforço por criar as condições mínimas para a compreensão da gênese da obra em questão e de suas representações da realidade social. Complementando tal análise genética aportamos nossas reflexões na teoria bakhtiniana sobre a linguagem e as diferentes vozes presentes em um objeto textual, vozes imbuídas de estilo e intenção distintas marcadas pela sua emergência em determinado contexto social, político e econômico. Conclui-se, finalmente, que a escrita de *Segredo de Estado* por Antonieta Dias de Moraes ao longo do período da ditadura militar brasileira constitui um novo trabalho que enriquece o rol dos textos literários nos quais são passíveis de reconhecimento os discursos de denúncia e insatisfação populares, além de marcas outras que todo regime autoritário inevitavelmente deixa como herança à sociedade e que são tematizadas por aqueles que se opõem por meio das vias da expressão artística à ordem imposta

**Palavras-chave:** Antonieta Dias de Moraes. Ditadura militar brasileira. Crítica genética. Mikhail Bakhtin.



**CREATIVE PROCESS IN SECRET OF STATE, BY ANTONIETA DIAS  
DE MORAES: MARKS OF MILITARISM AND SOCIAL  
REPRESENTATION**

**Abstract**

This research proposes investigate the creative process of *Secret of State* (1998), by Antonieta Dias de Moraes (1915-1999) and aims to show traces of Brazilian military context in order to capture the ways of living and thinking of the society immersed in the violent period of dictatorship in Brazil. The memory of this time must be constantly remembered due to the enhancement of the democracy which we live now, even though dark reflexes of that regime persist in our society nowadays, more than 30 years later. Dominated by shadows in diverse sectors, Brazilian society have found a way of resistance in the arts, which produced artworks of different kinds over distinct strategies, either inside the country and, many times, out of it. In this case, those works were produced by political deportees who left their country by force or by choice, in order to continue their creations during the dictatorial regime. It was during the military dictatorship period, especially in the most violent moment of it – Médici's government (1968-1974) – that the writer Antonieta Dias de Moraes represented social problems in the majority of her books, published firstly abroad and only afterwards in Brazil. Considered a classic of children's literature, *Secret of State* tells about the participation of Tonico's gang in São Paulo State Revolt of 1924, which began in the same state capital, led by mid-rank military officers and by Public Force. Their claim was to justice and the end of corruption. In the book, Tonico's gang helped the army with bravery and perspicacity, providing a valuable contribution to the Revolt. Conceived during the dictatorial repression, this book describes a scenario where children pursued fairer living conditions, in which we may read, between the lines, the possibility of identification of the historical context (1924) and the period of repression and resistance lived by the nation (60's and 70's decades). Based on heterogeneous objects of research, composed by book manuscripts, drafts, copies, fragments, letters, newspaper clippings and illustrations, this research, thus, proposes to investigate the creative process of *Secret of State*. The methodology covers the initial identification of the objects, the making of a genetic critic dossier of the book's composition and the analysis of the records left by the author in the different pieces that integrate her personal archive located in the historic farm Santa Eudóxia (São Carlos, São Paulo State). So, this work is an effort to create the minimum requirements for the comprehension of the book's genesis and its representation of social reality. Added to the genetic analysis, some reflections are supplied by Bakhtin's theory of language, which tells about the different voices present in a textual object. These voices are permeated by different styles and intentions, marked by their emerge in a certain social, political and economic context. Finally, this work concludes that *Secret of State*, written by Antonieta Dias de Moraes during the military dictatorship period, is a book that enriches the list of literary texts in which are recognizable the popular denouncement and discontentment, in addition to other marks that every authoritarian regime leaves in society, which are thematized by those who oppose the imposed order by the means of artistic language.

**Keywords:** Antonieta Dias de Moraes. Brazilian Military Dictatorship. Genetic Criticism. Mikhail Bakhtin.

## Lista de figuras

- Figura 1 – Destaque da manchete do jornal *Folha de São Paulo*, de 30 de março de 1968..... 24
- Figura 2 – *Casa do Pinhal*, localizada na *Fazenda Conde do Pinhal*, São Carlos/SP ..... 42
- Figura 3 – *Fazenda Santa Maria*, localizada próximo à *Estação do Monjolinho* em São Carlos/SP ..... 42
- Figura 4 – *Fazenda Santa Eudóxia*. Fonte: Acervo pessoal, 2014..... 44
- Figura 5 – Conjunto da biblioteca da Fazenda Santa Eudóxia em registro prévio aos esforços de manutenção e conservação ..... 46
- Figura 6 – Equipe executando processos de higienização, planificação, chancelamento e reparo dos documentos do acervo da escritora Antonieta Dias de Moraes ..... 46
- Figura 7 - Foto de Antonieta Dias de Moraes aos 52 anos..... 47
- Figura 8 – Depoimento de Antonieta Dias de Moraes, 10/01/1998 – Parte 1 de 2 (fac-símile)..... 69
- Figura 9 – Depoimento de Antonieta Dias de Moraes, 10/01/1998 – Parte 2 de 2 (fac-símile)..... 71
- Figura 10 – Carta de Antonieta Dias de Moraes ao editor Wladyr Nader, 30/05/1974 (fac-símile) ..... 74
- Figura 11 – Contracapa do livro *Segredo de Estado* em sua 5ª edição ..... 76
- Figura 12 – Nota da escritora Antonieta Dias de Moraes ao prefácio do livro *Segredo de Estado* em sua 5ª edição..... 78
- Figura 13 – Espécie *release* no formato de carta da escritora Antonieta Dias de Moraes sobre a apresentação da coleção francesa na qual figuraria o seu livro *Segredo de Estado* ..... 81
- Figura 14 – Convite para o lançamento do livro *Tonico e o Segredo* pela editora Salamandra, 30/09/1980 ..... 83
- Figura 15 – Carta de Antonieta a agente literária de *Tonico e o Segredo* sobre problemas na edição produzida pela editora Salamandra..... 84
- Figura 16 – Carta da escritora Antonieta Dias de Moraes ao editor Vicente Ataíde com considerações sobre a capa de edição futura de seu livro *Tonico e o Segredo de Estado*..... 85

- Figura 17 – Carta da editora Saraiva destinada à Antonieta Dias de Moraes encaminhando provas de seu livro *Segredo de Estado*..... 87
- Figura 18 – Carta da representante da editora Saraiva encaminhando à Antonieta Dias de Moraes os esboços das ilustrações de *Segredo de Estado* 88
- Figura 19 – Esboço do personagem *Tonico* para a edição da editora Saraiva de *Segredo de Estado*. Ilustrações de Luiz Geraldo Ferrari Martins (Luiz Gê)..... 90
- Figura 20 – Esboço do personagem *Seu Armando* para a edição da editora Saraiva de *Segredo de Estado*. Ilustrações de Luiz Geraldo Ferrari Martins (Luiz Gê) ..... 91
- Figura 21 – Esboço dos personagens *Meninos Grandes* e *Dez Cavalos* para a edição da editora Saraiva de *Segredo de Estado*. Ilustrações de Luiz Geraldo Ferrari Martins (Luiz Gê) ..... 92
- Figura 22 – Esboço das personagens *Mariazinha*, *Esterzinha* e *Ritinha* para a edição da editora Saraiva de *Segredo de Estado*. Ilustrações de Luiz Geraldo Ferrari Martins (Luiz Gê) ..... 93
- Figura 23 – Esboço das personagens *Josefa*, *Dasdô* e *Ritinha* para a edição da editora Saraiva de *Segredo de Estado*. Ilustrações de Luiz Geraldo Ferrari Martins (Luiz Gê) ..... 94
- Figura 24 – Esboço dos personagens *Tonico*, *Mosquito Elétrico* e *Pirulito* para a edição da editora Saraiva de *Segredo de Estado*. Ilustrações de Luiz Geraldo Ferrari Martins (Luiz Gê) ..... 95
- Figura 25 – Esboço dos personagens *Sacadura*, *Joca*, *Valdo*, *Relé* e *Tatá* para a edição da editora Saraiva de *Segredo de Estado*. Ilustrações de Luiz Geraldo Ferrari Martins (Luiz Gê) ..... 96
- Figura 26 – Esboço dos personagens *Meninos Grande* e *Romão* para a edição da editora Saraiva de *Segredo de Estado*. Ilustrações de Luiz Geraldo Ferrari Martins (Luiz Gê) ..... 97
- Figura 27 – Esboço do personagem *Zezinho* para a edição da editora Saraiva de *Segredo de Estado*. Ilustrações de Luiz Geraldo Ferrari Martins (Luiz Gê)..... 98

## Lista de quadros

- Quadro 1 – Períodos estético-literários convencionados para as produções brasileiras ..... 34
- Quadro 2 – Composição do dossiê genético do livro *Segredo de Estado* pela pesquisadora Ivanildes Menezes ..... 66
- Quadro 3 – Código de transcrição de sinais convencionais ..... 67
- Quadro 4 – Transcrição diplomática de Depoimento de Antonieta Dias de Moraes, 10/01/1998 – Parte 1 de 2 ..... 70
- Quadro 5 – Transcrição diplomática de Depoimento de Antonieta Dias de Moraes, 10/01/1998 – Parte 2 de 2 ..... 72
- Quadro 6 – Transcrição diplomática de carta de Antonieta Dias de Moraes ao editor Wladyr Nader, 30/05/1974 ..... 75
- Quadro 7 – Transcrição diplomática de notas da escritora Antonieta Dias de Moraes ao prefácio do livro *Segredo de Estado* em sua 5ª edição ..... 79
- Quadro 8 – Transcrição diplomática de espécie *release* no formato de carta da escritora Antonieta Dias de Moraes sobre a apresentação da coleção francesa na qual figuraria o seu livro *Segredo de Estado* ..... 82
- Quadro 9 – Transcrição diplomática de convite para o lançamento do livro *Tonico e o Segredo* pela editora Salamandra, 30/09/1980..... 83
- Quadro 10 – Transcrição diplomática de carta de Antonieta a agente literária de *Tonico e o Segredo* sobre problemas na edição produzida pela editora Salamandra, 02/10/1981 ..... 84
- Quadro 11 – Transcrição diplomática de carta da escritora Antonieta Dias de Moraes ao editor Vicente Ataíde com considerações sobre a capa de edição futura de seu livro *Tonico e o Segredo de Estado* .... 86
- Quadro 12 – Transcrição diplomática de carta da editora Saraiva destinada à Antonieta Dias de Moraes encaminhando provas de seu livro *Segredo de Estado*..... 87
- Quadro 13 – Transcrição diplomática de carta da representante da editora Saraiva encaminhando à Antonieta Dias de Moraes os esboços das ilustrações de *Segredo de Estado*..... 89

**Lista de siglas**

ADM	Antonieta Dias de Moraes
AI-5	Ato Institucional n.º. 5
APCG	Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética
CNV	Comissão Nacional da Verdade
CONDEPHAAT	Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico
CPDOC	Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil
CTS	Ciência, Tecnologia e Sociedade
DOPS	Departamento de Ordem Política e Social
EUA	Estados Unidos da América
FAPESP	Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo
FGV	Fundação Getúlio Vargas
Fundo ADM	Fundo Antonieta Dias de Moraes
INC	Instituto Nacional de Cinema
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico Nacional
MPB	Música Popular Brasileira
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PM	Polícia Militar
UFSCar	Universidade Federal de São Carlos
UME	União Metropolitana dos Estudantes
UNE	União Nacional dos Estudantes
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>15</b>
<b>2 O GOLPE MILITAR, SEUS BASTIDORES E DESDOBRAMENTOS.....</b>	<b>21</b>
2.1 A censura.....	27
2.2 Expressões culturais no período de vigência do militarismo brasileiro.....	28
<b>3 O ENCONTRO COM A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE ANTONIETA DIAS DE MORAES.....</b>	<b>41</b>
3.1 A importância das fazendas históricas do interior paulista.....	41
3.1.1 A Fazenda Santa Eudóxia: de Quilombo a Fazenda Grande tombada como patrimônio histórico-cultural.....	44
3.1.2 O Fundo Antonieta Dias de Moraes (Fundo ADM) e sua origem na Fazenda Santa Eudóxia.....	46
3.2 O livro infanto-juvenil <i>Segredo de Estado</i> , a Revolta Paulista de 1924 e as lembranças da menina Antonieta.....	50
<b>4 A CRÍTICA GENÉTICA COMO MÉTODO.....</b>	<b>52</b>
4.1 A produção criativa percebida por meio das marcas textuais.....	56
4.2 A teoria da linguagem concebida por Bakhtin e sua relação com a Crítica Genética.....	57
4.3 O caminho criativo na produção de <i>Segredo de Estado</i> .....	64
<b>5 <i>SEGREDO DE ESTADO</i> NAS ENTRELINHAS.....</b>	<b>101</b>
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>106</b>
<b>7 REFERÊNCIAS.....</b>	<b>108</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Um dos desafios deste trabalho, senão o principal dentre eles, consiste no intento de desenvolver um projeto de matiz majoritariamente literário no tocante à análise da obra em questão à luz do campo da Ciência, Tecnologia e Sociedade (CTS), o que inscreve esta pesquisa necessariamente em território interdisciplinar.

Desde o século XV a ciência tomou novos rumos e abriu inúmeras possibilidades para trabalhos na área das Ciências Humanas, propondo a ruptura com o modelo de ciência que se tinha até então e que era protagonizado pelo estereótipo do cientista solitário, sem interesses pessoais ou marcas sociais no estudo de seus objetos de interesse, ao menos ao nível do que se concebia como um “olhar científico” necessariamente objetivo e racional. A ciência moderna, por sua vez, alterou este modo de pensar revelando ao mundo que os cientistas são pessoas munidas de motivações, interesses particulares, valores e, portanto, imersas em ideologias.

Assim, considera-se nesta dissertação o escritor enquanto experto, um cientista que tem por objeto o livro e a sua concepção por meio da escrita literária, que se constitui como a sua ferramenta de trabalho por excelência. Dessa forma, refletir sobre o contexto histórico da época em que é concebido e/ou posto em circulação determinado objeto literário, buscando analisar de quais maneiras certas projeções da História e da sociedade influenciaram o percurso criativo de seu autor mostra-se, sem dúvida, como uma contribuição significativa à área de CTS, na qual grande parte dos estudos visam inter-relacionar a ciência e a tecnologia a um determinado contexto social.

Nos dias atuais nosso cotidiano tem sido povoado por grande quantidade de informações transmitidas em uma velocidade alucinante, o que pode ser responsável pelo gradual desinteresse de toda a sociedade com relação ao passado e que se reflete, por exemplo, na sistemática desvalorização de estudos historiográficos vinculados a acervos que, em geral, encontram-se em estado de conservação precário colocando em risco documentos que podem nos propiciar maior conhecimento sobre aspectos do passado de uma nação e/ou município, ajudando a compreender determinados fenômenos ou mesmo lacunas históricas.

Nesse sentido, os Estudos Literários de cunho historiográfico que enfocam especificamente objetos inscritos ao longo das décadas de 1960 e 1980 têm se mostrado como valiosa fonte para pesquisadores ávidos por compreender paradoxos que rondaram

essa época tão obscura na história nacional, desde o início até o ápice ainda mais violento da ditadura militar abrangendo, ainda, o que se convencionou denominar como período de “abertura” política depois de terminado o regime autoritário.

Não há dúvida de que parte dessa atração é proveniente das condições históricas e políticas que marcaram esse período trágico de nosso país, deixando cicatrizes em toda a população devido aos assassinatos e torturas até os dias de hoje sem justiça plena; todavia, no universo das produções culturais, se por um lado a imposição da censura acirrada após a instituição do AI-5 cerceou a liberdade de expressão, por outro lado, abriu o horizonte das subversões artísticas à ordem imposta, não sem consequências para artistas e público unidos na resistência ao regime. Na literatura dessa época são frequentes os exemplos de obras de tom engajado socialmente e de relatos memorialísticos, por exemplo, sendo o livro *Segredo de Estado* uma obra infanto-juvenil que se inscreve no primeiro conjunto dessas artes silenciadas ao longo dos anos 1970.

No ano em que comemoramos 30 anos do encerramento da ditadura militar brasileira, cujo marco é a Abertura Política iniciada em 1985, dissertar sobre uma escritora consciente das consequências desse período para toda a sociedade a ponto de transcriar elementos que remetem, por exemplo, ao militarismo da ditadura em sua obra para crianças e jovens torna-se uma tarefa desafiadora. Quando a escritora em questão é Antonieta Dias de Moraes, ainda hoje praticamente desconhecida do público brasileiro, este trabalho adquire uma responsabilidade hercúlea de resgate e divulgação de seu nome e obra “esquecidos” e, assim, somados ao silêncio imputado a tantos outros artistas brasileiros que tiveram a possibilidade de seu sucesso no país sufocado pelo regime militar.

Para Tânia Pellegrini (1996), por detrás da sombra desse período histórico trágico delineiam-se hoje alguns contornos, quando um já relativo distanciamento temporal permite ver o passado com olhos um pouco menos perplexos, pois, passados mais de 50 anos desde o fatídico ano de 1964, alguns acontecimentos emblemáticos mostram-se mais do que nunca dignos de atenta observação tais como o que significou o Ato Institucional nº. 5 (AI-5), instrumento moderador da censura que determinou de variadas maneiras grande parte das produções artísticas do Brasil militarizado.

O movimento cultural pós 1964 teria se caracterizado, assim, por duas vertentes não excludentes porque dialéticas entre si: por um lado, a bruta repressão ideológica e política que tolheu direitos cerceando expressões e disseminando o terror e a morte; por outro lado, a resistência à ordem imposta então por meio da expressão artística subversiva



em diversos tons nesse momento da história brasileira em que se produziram novas estéticas e difundiu-se como nunca bens culturais (ORTIZ, 1991). Paradoxalmente, pois, o ambiente sombrio de negação dos direitos humanos mostrou-se como o fator motivador do brilhantismo da criação artística em contexto tão adverso.

Com a instalação do regime militar por meio de um golpe no Brasil diante, segundo afirma Roberto Schwarz (1978), de um povo brasileiro que assistiu passivamente e em determinados segmentos apoiou tal “troca” de governo, apesar da dominação política de direita a cultura brasileira da época passou a ser regida majoritariamente pelo pensamento de esquerda, pois, a princípio, os militares não teriam encontrado um inimigo de alta periculosidade nas manifestações culturais, o que permitiu que festivais de Música Popular Brasileira da década de 1960 revelassem compositores e intérpretes de canções de protesto como Geraldo Vandré, Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Elis Regina, entre tantos outros.

A revelação de novos nomes a partir de mudanças de paradigmas estéticos e temáticos foi comum no período em outras manifestações artísticas como o cinema, que apresentou à sociedade a miséria que submetia forçosamente o povo brasileiro e ganhou força, para citarmos breves exemplos, nas imagens dos trabalhos de Cacá Diegues e Glauber Rocha; além do teatro representado por grupos como o *Oficina de Zé Celso*, ainda hoje em atividade como *Uzyna Uzona* em prédio na capital paulista arquitetado por Lina Bo, e o *Teatro de Arena* que consagrou Oduvaldo Vianna Filho (Vianninha) e Augusto Boal, ambos os grupos atuando com o intuito de denunciar o caos em que o país então se encontrava.

Tais exemplos, aos quais recorreremos de memória para fins ilustrativos e que representam uma pequena parte do que foi produzido no período, concedem contornos a este panorama que o regime militar viabilizou a contragosto aos movimentos culturais de oposição, que utilizavam a Arte como instrumento político de conscientização e agitação popular. Entretanto, como menciona Schwarz (1978), a relativa “liberdade” inicialmente permitida durante a ditadura militar às representações culturais foi fortemente reprimida com o decreto do AI-5 em dezembro de 1968, instrumento que permitiu aos militares no poder a cassação arbitrária de direitos políticos e a intervenção em cidades e estados, que se estendeu às Artes e recrudescer a censura, do que advém na década de 1970 um cenário de poucas manifestações artísticas expressivas, sobreviventes por contarem com o descuido da censura ou por terem burlado as suas amarras.

Tal introdução faz-se necessária por abranger o período histórico no qual a escritora Antonieta Dias de Moraes (ADM) compõe a sua obra literária de maior reconhecimento nacional e, sobretudo, internacional. No entanto, antes de desenvolvermos nosso exercício de análise e leitura contextualizada dos elementos de militarismo e representações sociais presentes em sua obra, além dos reflexos de seu processo criativo na mesma, mostra-se incontornável a contextualização de seu acervo pessoal, acessível no interior paulista das fazendas históricas de diferentes épocas do país.

É no contexto paulista das fazendas históricas, mais precisamente na região do município de São Carlos/SP, onde muitos destes locais têm sido preservados configurando-se como importantes fontes incentivadoras do turismo devido aos interessados em conhecer o valor arquitetônico e cultural destes patrimônios, que encontramos o acervo da escritora. Surpreendentemente, apesar de vivermos na “era da informação”, essas fazendas mostram-se como verdadeiros tesouros de nossa cultura ainda não contemplados em sua totalidade, guardando acervos inéditos que mesmo quando não institucionalizados como unidades formais de informação e memória constituem-se como fontes primárias para pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento, ou seja, tais fazendas históricas paulistas evidenciam-se como objeto socialmente construído à espera daqueles que desejam realizar a sua exploração.

Esta dissertação compreende, então, parte de um acervo da Fazenda Santa Eudóxia localizada em distrito homônimo na cidade de São Carlos/SP. Construída em terras originárias da antiga Sesmaria do Quilombo, adquiridas por um notável fazendeiro da época de nome Francisco da Cunha Bueno, a fazenda ergueu-se em área de mata fechada na qual, posteriormente e com o apoio do seu genro Alfredo Ellis, Cunha Bueno viria a se estabelecer para que em pouco tempo a Fazenda Santa Eudóxia, batizada com o nome de sua esposa Eudóxia Teixeira Nogueira de Oliveira, se configurasse já como uma das mais importantes fazendas produtoras de café da região, importância que renderia a Cunha Bueno o título de Visconde da Cunha Bueno, concedido pelo Imperador D. Pedro I no ano de 1889.

Em 1920, Alfredo Ellis, por razões econômicas, vendeu a fazenda para uma companhia inglesa que deu início ao processo de fragmentação da área total de Santa Eudóxia. A parte da fazenda que ainda conserva a sede com sua casa nobre seria readquirida por descendentes de Cunha Bueno apenas na década de 1980 para, no ano de 1985, a Fazenda Santa Eudóxia ser enfim reconhecida e tombada pelo *Conselho de*

*Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico* (CONDEPHAAT) em nível estadual, sob processo de número 21726/81.

Assim, é devido ao fato de Antonieta Dias de Moraes ter se casado com um dos herdeiros da Fazenda Santa Eudóxia que o seu acervo pessoal se encontra lá depositado, sob a guarda de seus netos. Compõe este acervo uma vasta diversidade de documentos como manuscritos, cartas, recortes de jornais, receitas culinárias, livros da autora, versões de revisão de obras, fitas cassetes contendo entrevistas, entre outros.

Antonieta começou sua carreira como escritora no ano de 1948 com a publicação de livros de poesia, mas foi no exterior, já fortemente influenciada por Monteiro Lobato, que sua obra alcançou maior sucesso. Um dos livros mais importantes e de maior reverberação no meio literário é a obra infanto-juvenil *Tonico e o Segredo de Estado* (1974), ganhador do prêmio Nacional da Espanha no ano de 1982, publicado com dois outros nomes, quais sejam: *Tonico e o Segredo* (1980) e *Segredo de Estado* (1998). Muito embora tenha a autora sido laureada com outros prêmios por suas obras no exterior, no Brasil houve pouco reconhecimento da sua contribuição para a literatura do país.

Diante do acervo da personalidade que foi Antonieta emergiu, então, a vontade de um grupo de estudantes e professores da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), *campus* São Carlos/SP, em trabalhar com os seus documentos visando a criação do *Fundo Antonieta Dias de Moraes* (Fundo ADM) a partir do objetivo central de realizar a identificação, a organização documental e a mediação entre conteúdos guardados no acervo pessoal da escritora e os interessados em conhecer e/ou estudar a sua temática.

O método de trabalho para construção do Fundo ADM se constituiu em etapas compostas pela: i) Reunião de todos os documentos e reconhecimento sobre a vida e a obra da escritora e ii) Definição das séries documentais, a saber, Vida Pessoal, Vida Acadêmica, Produção Intelectual, Produção Intelectual de Terceiros e Homenagens Póstumas. Paralelamente a estas etapas iniciaram-se os processos de higienização, planificação, chancelamento, reparo, digitalização, inserção em base de dados, acondicionamento e disponibilização dos documentos. Dentre os resultados esperados do esforço desta equipe estão a concretização de ações de preservação deste precioso patrimônio histórico localizado em uma fazenda paulista, a divulgação do valor literário do conjunto de obras da escritora e a contribuição para a geração de conhecimentos e formação de pessoal na área de Ciências Humanas.

Esta pesquisa de mestrado, que integra um desdobramento inicial das atividades descritas acima, tem caráter documental visto ter sido viabilizada por documentos de

processo cedidos pelo Fundo ADM. Ao mesmo tempo, configura-se como uma pesquisa exploratória que envolve levantamento bibliográfico amparado em duas teorias principais, quais sejam, a Crítica Genética (SALLES, 1992; 1998; 2000; 2008; GRÉSILLON, 1991; 2007) e a Teoria da Linguagem concebida por Bakhtin (1988; 2003; 2006).

A essência da Crítica Genética consiste em compreender o processo da criação literária, ou artística, a partir dos seus mecanismos de produção, por meio dos registros deixados pelo escritor apreendidos por uma metodologia de observação que se propõe estudar os documentos que passaram pelas suas mãos, sejam eles diários, anotações, rabiscos e/ou rascunhos considerados necessários para que o pesquisador possa, de certa maneira, seguir o desenvolvimento da obra ao longo do tempo.

Assim, tal campo de estudo trata da investigação que indaga a obra de arte a partir de sua produção, analisando os documentos dos processos criativos para compreender, no próprio movimento da criação, os procedimentos utilizados e, assim, entender o processo que presidiu o desenvolvimento da obra. O crítico genético pretende tornar o percurso da criação mais claro, ao revelar o sistema responsável pela geração da obra.

Após a análise genética da obra *Segredo de Estado* (1998) empreendemos a análise pelo viés do contexto representado pelo texto literário. Para tanto, a teoria bakhtiniana mostrou-se bastante eficaz ao pautar-se na concepção da consciência humana e de seu sentido das coisas não centralizados unicamente no sujeito (eu). Logo, para Bakhtin a construção do sentido ocorre fora do indivíduo e em um mundo que igualmente não está pronto, pois se mostra como um processo, um construir-se dialético entre *mundo* em relação com o *sujeito*, uma relação necessariamente pautada pela *linguagem*; do que decorre o paradigma de que é na linguagem que os seres humanos se constroem e se encontram para atribuir sentidos ao mundo. Sendo assim, os sentidos das palavras no texto literário são fruto da construção dialética entre sujeito (autor) e mundo no qual está imerso e ao qual atribui sentidos socialmente a depender de suas relações nos contextos histórico, social e econômico.

## 2 O GOLPE MILITAR, SEUS BASTIDORES E DESDOBRAMENTOS

As alianças que dariam sustentação e legitimidade à ditadura militar brasileira começaram a se formar na ocasião da sucessão do presidente Juscelino Kubitschek, antes de 1964, quando sob a justificativa de “proteger o país da ameaça comunista” ministros e militares uniram-se para suplantar a democracia e instaurar o regime ditatorial. Após o golpe de Estado que concedeu poder absoluto aos militares instalando no país o medo e a insegurança, tais alianças foram fortalecidas e o regime militar autoritário e sem escrúpulos ocupou longos 21 anos da história do Brasil.

Após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) deu-se uma reconfiguração na ideologia mundial que opôs países socialistas a países capitalistas liderados pela União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) e Estados Unidos da América (EUA), respectivamente. Nesse ínterim o Brasil, ao aliar-se aos Estados Unidos, fortaleceu o sistema capitalista aqui vigente e passou a repudiar os ideais socialistas.

Em 1960, alianças políticas foram formadas para viabilizar a sucessão do então Presidente Juscelino Kubitschek<sup>1</sup> e, na ocasião, a disputa política foi protagonizada por Henrique Teixeira Lott (o general Lott), Ademar de Barros e Jânio Quadros, eleito via disputa eleitoral para a presidência da república com votação bastante expressiva para a época. João Goulart, então candidato a vice-presidente junto ao general Lott, conseguiu por sua vez mais votos para vice-presidente do que qualquer outro candidato. Assim, no início de 1961 Jânio tornou-se o primeiro presidente da República a ser empossado em Brasília tendo como vice João Goulart (VICENTINO, 1997).

No entanto, em agosto do mesmo ano de 1961, Jânio Quadros renunciou à presidência do Brasil, o que reverberou como um golpe bruto à população brasileira que então o elegera:

---

<sup>1</sup> A ascensão de Juscelino Kubitschek à presidência foi marcada por tensões políticas. Para a sucessão de Getúlio Vargas, o PSD (Partido Social Democrático) e a UDN (União Democrática Nacional) tentaram promover uma união partidária. A união partidária fracassou. Em 1955, o PSD se aliou ao PTB (Partido Trabalhista Brasileiro) para lançar a candidatura à presidência de Juscelino Kubitschek tendo como vice-presidente João Goulart. Após tomar posse como presidente da República, a aliança entre o PSD de Kubitschek e o PTB de Goulart contrariava os partidários da UDN. A UDN passou a defender a tentativa de um golpe e a deposição de Juscelino Kubitschek (VICENTINO, 1997).

Os milhões de brasileiros que lhe deram o voto ficaram perplexos vendo frustradas suas melhores esperanças. Embora possa ter pensado que o Congresso o chamaria de volta dando-lhe poderes para governar ao estilo de um De Gaulle (o que aparentemente desejava), Jânio abandonou Brasília no mesmo dia e se foi incógnito (SKIDMORE, 2004, p. 29)

Os ministros militares, por sua vez, vetaram a posse do vice-presidente João Goulart, alegando que o mesmo estava fortemente vinculado ao comunismo, do que decorria de sua posse uma ameaça à segurança nacional. O Congresso não aceitou facilmente tais acusações dos ministros militares, o que desencadeou uma grave crise política no Brasil à qual o mesmo Congresso respondeu instaurando o Parlamentarismo para que João Goulart assumisse a presidência embora o governo de fato fosse exercido pelos parlamentares. Rapidamente, nas urnas, os eleitores derrubaram o Parlamentarismo e instauraram a etapa Presidencialista do governo de João Goulart que, em 1964 em comício da Central do Brasil, no Rio de Janeiro, assumiu publicamente o seu compromisso com medidas para as reformas agrária e urbana, além de prometer mudanças radicais na taxaçoão de impostos visando a redistribuiçoão de renda. Sem dúvida, o discurso de João Goulart assustou a classe média, as elites e as Forças Armadas que, juntas, aceleraram a conspiraçãõ que visava derrubá-lo (VICENTINO, 1997).

De acordo com Caio Prado Júnior (1991), o golpe militar de 1964 foi fruto, então, da velha tradiçoão do “arranjo político”, que desde o período da Independência do Brasil marcou o tipo de poder exercido pelas ditas classes superiores brasileiras. O autor afirma, ainda, que a principal característica do poder dominante brasileiro é a exclusão sistemática das classes subalternas das tomadas de decisão política sobre o futuro da sua própria sociedade, o que é verificável no Brasil em diferentes momentos de sua história, que teve poucos períodos de ampla liberdade de expressãõ devido à dominaçoão imposta seja pelo colonizador, seja por ditadores. Aliados aos Estados Unidos da América, que declaradamente financiaram e apoiaram os golpistas, os militares saíram dos quartéis e impuseram um domínio ao país que durou pouco mais de duas décadas embora, ainda hoje, pequena parcela da populaçoão insista em denominar tal golpe como um “período de intervençoão militar”, amenizando a violência arbitrária e justificando por vias deploráveis atos de tortura e assassinatos cometidos por militares financiados, dentre outros, pela elite e por demais civis com interesses espúrios. Atos como os relatados pelo Frei Tito de Alencar Lima (1945-1974) em 1970, publicados clandestinamente na época:

Durante cinco horas apanhei como um cachorro. No fim, fizeram-me passar pelo corredor polonês. Avisaram que aquilo era a estreia do que iria acontecer com os outros dominicanos. Quiseram me deixar dependurado toda a noite no pau-de-arara (ADITAL, *Memorial Virtual Frei Tito*, s/d).

Infelizmente, uma vítima mais entre as centenas de cidadãos torturados, assassinados e desaparecidos nesse período, sem mencionar milhares de mortes indígenas e campesinas fora dos arredores urbanos e outras tantas histórias que permanecem na penumbra da memória brasileira. Sabe-se que Frei Tito foi preso, torturado e assassinado pelos agentes da ditadura militar que covardemente torturou e brutalmente matou os que eram considerados, aos olhos dos censores, subversores da ordem social medida arbitrariamente.

Segundo Hélio Jaguaribe (1974), o quadro institucional que configurou o regime militar brasileiro foi marcado por um conjunto de normas e medidas, explícitas e implicitamente orientadas no sentido da exclusão seletiva de qualquer forma apreciável de poder ou influência dos intelectuais, da Igreja e dos grupos organizados de estudantes, trabalhadores e representantes autônomos de setores e interesses populares, ou seja, a estratégia era manter alijados das esferas de decisão quaisquer núcleos capazes de constituir um centro de aglutinação de formas efetivas de oposição ao regime.

Desde o início, os líderes militares enfatizaram o caráter “provisório” do regime, que incoerentemente se estendeu por 21 anos. A princípio, a estratégia militar era a de impor ao Congresso um candidato que pudesse abafar as influências de esquerda embasadas no temido “comunismo”, devolvendo o poder aos civis em pouco tempo. Com o tempo, porém, a situação política do Brasil foi se deteriorando e a rigidez do regime crescia, junto às medidas autoritárias que se multiplicavam a uma velocidade assustadora que, se nos anos iniciais permitiu ainda um relativo respiro a setores de oposição da sociedade, em seguida os subjugaria à opressão truculenta, adiando o retorno dos militares aos quartéis para um futuro cada vez mais remoto. Sem uma alternativa institucional, a oposição política começou a ser feita nas ruas, através da mobilização popular principalmente de estudantes, trabalhadores, intelectuais e artistas (PECAUT, 1990; VICENTINO, 1997).

Desde o governo Goulart os estudantes se mobilizavam por meio de associações como a União Nacional dos Estudantes (UNE), insistindo nas reformas de base e apoiando as ideias de esquerda na defesa da modernização do sistema universitário, que concebiam como um instrumento do desenvolvimento social e nacional. Vítimas da

repressão, reagiram intensamente em 1968, quando muitas de suas reivindicações estavam mais bem ligadas a problemas específicos da educação vinculada à crise das universidades brasileiras. Nesse momento, estudantes secundaristas igualmente se mobilizavam no Rio de Janeiro e pautavam uma luta pelo aprimoramento das condições do restaurante Calabouço, dirigido pela UME (União Metropolitana dos Estudantes), e que havia sido fechado em 1964. Em 1967 o restaurante foi reaberto na região de Castelo, mas o prédio havia sido entregue inacabado pelo governo, o que gerou um ciclo de manifestações estudantis pela sua conclusão.

Em março de 1968 os estudantes secundaristas realizaram uma manifestação diante do restaurante estudantil Calabouço reivindicando a sua conclusão e questionando o aumento no preço das refeições previsto para aquele mesmo dia. A Polícia Militar (PM) interviu violentamente sobre o movimento, os estudantes precisaram se refugiar no interior do Calabouço e a intervenção policial foi tão bruta que causou a morte do estudante Edson Luís de Lima Souto, aspirante à Faculdade de Medicina que prestava serviços burocráticos e de limpeza ao anexo do restaurante para custear sua permanência na cidade. O seu corpo foi imediatamente levado até as escadarias da Assembleia Legislativa e uma multidão acompanhou o velório e a necropsia feitos ali mesmo. Na manhã seguinte uma multidão ainda maior velava o corpo do estudante vítima dos militares e em cortejo acompanhou o enterro empunhando cartazes com dizeres como “Bala mata fome?”.





**Figura 1** – Destaque da manchete do jornal Folha de São Paulo, de 30 de março de 1968. Fonte: Acervo digital da FSP. <Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/1968/03/30/2/>> Acesso em: 04/05/2015

Cobertura do jornal Folha de São Paulo de 30 de março de 1968 dá destaque à morte a queima roupa do estudante Edson Luís e traz imagem de seu velório realizado em frente à Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro.

No dia do enterro, cerca de 50 mil pessoas saíram às ruas para protestar contra a repressão do regime militar. A palavra de ordem que se espalhou em faixas, cartazes, jornais e na boca dos manifestantes era "Mataram um estudante. Podia ser seu filho!". Os militares, sem condições de reprimir a manifestação, tentaram escondê-la. As luzes da cidade não foram acesas naquele fim de tarde, mas mesmo assim os motoristas acendiam os faróis dos carros, comerciantes davam velas e lanternas para a população continuar o cortejo e das janelas o movimento era aplaudido. A camisa manchada com o sangue de Edson tornou-se o símbolo da repressão e foi carregada pelos estudantes.

Na missa de sétimo dia de sua morte, na Igreja da Candelária, as pessoas lotaram a igreja pela manhã e foram reprimidas pela cavalaria da polícia com golpes de sabre que deixaram dezenas de pessoas feridas ao saírem. Pela noite outra missa realizou-se no

mesmo local, com presença estimada de 600 pessoas mesmo com a proibição de sua realização pelo governo, que não atingiu a decisão do vigário-geral do Rio de Janeiro, D. Castro Pinto, em celebra-la. Do lado de fora da igreja três fileiras de soldados da PM a cavalo com seus sabres estavam a postos, seguidos por um Corpo de Fuzileiros Navais e vários agentes do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). A violência era iminente e, em um ato de coragem, os clérigos mantiveram a população dentro da Igreja para evitar um novo massacre, saindo de mãos dadas à frente da população e formando um cordão de proteção entre os policiais. A violência foi evitada ali, mas a Polícia Militar encurralou e causou novas dezenas de feridos nos arredores das ruas da Candelária<sup>2</sup>. Evidenciava-se, com ainda mais força para toda a sociedade, a violência e a truculência dos aparatos militados da ditadura militar brasileira. Os artistas também se mobilizaram fortemente neste período em oposição ao regime, utilizando as armas de que dispunham: o apelo junto às plateias. O teatro se encontrava à frente do movimento, destacando-se os grupos *de Arena* e *Oficina*. No cinema surgiu o movimento do Cinema Novo, que se afastou dos padrões norte-americanos da sétima arte e discutiu problemas sociais e culturais brasileiros. Na música, as canções de protesto encontraram palco e guarida nos festivais, e todas essas atividades estavam imersas em reflexões humanitárias e posições políticas de oposição ao regime, o que levou a que os principais artistas fossem detidos e/ou exilados.

No contexto do progressivo crescimento da violência que o Brasil vivia então, em dezembro de 1968 o presidente Costa e Silva decreta o Ato Institucional nº. 5 (AI-5), o mais violento de todos os atos institucionais até então outorgados que vigorou até dezembro de 1978, produzindo um elenco de ações arbitrárias de efeitos duradouros e que definiram o momento mais duro do regime, marcado pelo poder de exceção concedido aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime ou que como tal fossem considerados<sup>3</sup>.

Dentre os mecanismos previstos pelo AI-5 estavam, dentre outras coisas, o fechamento do Legislativo pelo presidente da república, que agora legislaria em seu lugar;

---

<sup>2</sup> CAUSA OPERÁRIA ONLINE. *Há 40 anos Edson Luís era assassinado pela ditadura*. Disponível em: <<http://www.pco.org.br/movimento-estudantil/ha-40-anos-edson-luis-era-assassinado-pela-ditadura/aje,e.html>>. Acesso em: 23 fev. 2015.

<sup>3</sup> Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas (FGV). Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>>. Acesso em: 23 fev. 2015.

a suspensão dos direitos políticos e garantias constitucionais, incluindo o direito ao *habeas-corpus*; a intervenção federal em estados e municípios conforme a vontade do mandatário. Enquanto os outros atos institucionais foram redigidos com prazo de validade, o AI-5 surgiu dotado de caráter permanente, tendo sido revogado apenas onze anos depois. Esse cenário ainda mais trágico imposto pelo AI-5 reforçou a teoria dos grupos de luta armada de que o regime de exceção imposto era, definitivamente, incapaz de ceder a pressões sociais e se reformar seguindo, ao contrário, o curso de uma ditadura cada vez mais brutal (VICENTINO, 1997).

De acordo com Ferreira e Bittar (2006), a instalação do regime militar acentuou o traço autoritário e excludente que historicamente assinalou o processo de formação social brasileiro, engendrando uma célere modernização nas relações capitalistas de produção que concentrou maior renda nas mãos de uma fração minoritária da população.

O término do regime militar foi marcado, por sua vez, por acontecimentos decisivos a partir, principalmente, da revogação definitiva do mesmo AI-5 (1978), instrumento jurídico emblemático da ditadura; da ascensão social do novo movimento sindical impulsionado pelo incipiente crescimento industrial e assentado numa concepção de luta operária classista e de base, ou seja, vinculada às organizações por local de trabalho; e da manifestação de uma sucessão de mudanças no comportamento sociopolítico das classes médias, particularmente quanto à forma de se inserirem e organizarem no interior das relações sociais de produção capitalista, isto é, da formação organizativa de um amplo conjunto de categorias profissionais das classes médias que se incluíram, em razão dos interesses de vida e de trabalho, no movimento sindical geral dos trabalhadores (FERREIRA; BITTAR, 2006).

Durante muitos anos a tragédia dos militantes contrários à ditadura militar ficou adormecida. A Comissão Nacional da Verdade (CNV), instituída oficialmente em 2012, foi um dos mecanismos mais recentes com a obrigação de apurar definitivamente crimes cometidos aos Direitos Humanos ocorridos entre os anos de 1946 e 1988. Instaurada pela atual presidente do Brasil, Dilma Rousseff, primeira mulher chefe do Estado e militante no período da ditadura militar brasileira, essa comissão busca reintegrar à história oficial assassinatos para além das centenas já reconhecidas historicamente, estendendo os seus tentáculos investigativos para os crimes de lesa-humanidade cometidos contra populações indígenas, por exemplo. Foram necessários quase 50 anos desde o golpe militar para que a sociedade lograsse impor a necessidade de se investigar o período visando à identificação e punição dos responsáveis sendo que, mesmo com a entrega em 2014 do

relatório final da CNV à presidente, restam ainda lacunas a se preencher, crimes a se reparar e nomes de pessoas intimamente relacionados ao regime ditatorial e às suas práticas ilegais de torturas e assassinatos a serem revelados e punidos em memória dos que perderam suas vidas e dos que até os dias atuais carregam as cicatrizes e as injustiças dessa época.

## 2.1 A censura

No período da ditadura militar brasileira a censura política se dava de duas formas, quais sejam: a *censura prévia* e a *autocensura*. A primeira era aquela em que o Estado se achava no direito de vigiar e interceder nas produções, obrigando a supressão e submetendo a publicação ao seu aval, enquanto que a *autocensura* se constituía na aceitação da censura que ocasiona a necessidade de adequação dos temas e das palavras utilizadas sem subjugar-se à intervenção direta do Estado, pois este já havia prescrito as normas instauradas pelos censores às produções (HOLANDA; GONÇALVES, 1990).

Para Aquino (1999), de 1968 a 1972 dá-se a fase inicial da censura em um momento no qual assume um caráter amplo, agindo indistintamente sobre todos os periódicos, embora adquira certa estruturação do ponto de vista legal e profissional adotando, por exemplo, procedimento que se restringe a telefonemas e bilhetes enviados às redações dos jornais. Em sua segunda fase, de 1972 a 1975, dá-se certa radicalização da atuação censória, com a institucionalização da *censura prévia* aos órgãos de divulgação que oferecem resistência às condições impostas pelo regime. Observa-se que em parte desse período o regime político recrudescer em termos repressivos, sendo o controle do Executivo pertencente aos militares identificados com a “linha-dura” do regime.

O ano de 1972, marca da instauração desta censura prévia, coincide com a discussão em torno da sucessão presidencial que levará à escolha do nome do general Ernesto Geisel, oriundo da ala militar “moderada” vinculada à “Sobornne”, a Escola Superior de Guerra, não sem resistência por parte dos militares “linha-dura”, que prosseguirão controlando altos cargos como, por exemplo, o Comando do II Exército em São Paulo durante algum tempo. Entre 1975 e 1978, a censura passa a ser mais restritiva e seletiva: lentamente vai se retirando dos órgãos de divulgação, bem como diminuem de intensidade as ordens telefônicas e os bilhetes às redações (AQUINO, 1999). Não há

dúvidas, porém, de que sem os mecanismos da censura o regime militar não teria se sustentado por tanto tempo no Brasil.

A censura militar, mesmo depois de terminada a ditadura militar em 1985, deixou à posteridade uma terrível herança que hoje se desdobra na intolerância ao direito de expressão, do que advém a não rara intervenção de indivíduos revoltados com exposições de opiniões que consideram inapropriadas mesmo em um Estado democrático e laico (FERREIRA, 2000).

A respeito do ato de censurar, Cícero (1997) diz que guardar algo não significa escondê-lo ou tranca-lo. Em cofre não se guarda coisa alguma. Em cofre perde-se coisas. Guardar uma coisa é olhá-la, mira-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado (CICERO, 1997).

## **2.2 Expressões culturais no período de vigência do militarismo brasileiro**

Reconhecendo as muitas limitações deste trabalho, no qual tentamos retomar brevemente aspectos do regime ditatorial brasileiro considerados mais relevantes para a abordagem da obra literária em questão – *Segredo de Estado* (1998), originalmente publicada como *Tonico e o Segredo de Estado* (1974), de Antonieta Dias de Moraes –, buscamos apresentar até o momento tais aspectos históricos gerais sobre o período visando a sua contextualização e cientes, portanto, das várias informações e histórias outras que não compõem esta dissertação por limite de tempo e espaço.

Ainda assim, seguiremos um pouco mais adiante – sempre cientes de nossos próprios limites – em uma tentativa de igualmente contextualizar um quadro mais próximo das manifestações artísticas do período que, simplesmente para fins de certa didatização do conteúdo, organizamos de maneira mais ou menos estanque por “arte”, ou seja, brevemente apresentaremos um panorama resumido da música, do teatro, do cinema e, com um pouco mais de fôlego, da literatura brasileira ao longo dos anos da ditadura militar no país. Faz-se necessário ressaltar, ainda, que as constantes interlocuções e inter-relações entre as diferentes artes, assim como entre os seus diferentes autores, tampouco serão alvo deste estudo.

*Apesar de você amanhã há de ser outro dia...*  
(*Apesar de você*, composta por Chico Buarque, 1970)

Tomando como ponto de partida a canção *Apesar de você* de Chico Buarque de Holanda, convém informar que a mesma foi divulgada em 1970 para denunciar as arbitrariedades da ditadura militar, e surpreendentemente não teve o seu lançamento censurado em um primeiro momento, tendo sido alvo da censura apenas após uma nota do cantor dizendo que a composição se referia ao presidente Médici. A letra da música, que dialoga sobre as repressões ditatoriais e revela como será o momento em que o sofrimento terminar, mostra-se como um dos exemplos que pode ser estendido ao conjunto de artistas que foram censurados, violentados em seus direitos de expressão e mesmo exilados do Brasil por conta da repressão militar que os obrigou, junto a um sem número de intelectuais, a abandonar o país natal sem perspectivas de retorno, muitos regressando ao Brasil somente após a instituição da Lei da Anistia, em 1979. Apesar da ditadura militar, a arte resistiu e adquiriu novos contornos e formas que indicavam um amanhã diferente da opressão e truculência daqueles anos até hoje tão presentes.

A censura foi um dos mais repulsivos instrumentos de controle do sistema ditatorial-militar brasileiro e assolou a Música Popular Brasileira (MPB) que, a seu modo, resistiu por meio de letras de canções corajosas que denunciavam o regime e clamavam por mudanças em meio aos festivais de MPB que colaboraram com a divulgação dessas músicas, tornando-as essencialmente populares. Entre as canções consagradas popularmente, e ainda presentes na memória coletiva da nação, é possível citarmos *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré; *Apesar de você* e *Acorda amor*, de Chico Buarque; *Cálice*, de Chico Buarque e Gilberto Gil; *O bêbado e a equilibrista*, de João Bosco e Aldir Blanc; *Ponteio*, de Edu Lobos; *Eu quero é botar meu bloco na rua*, de Sérgio Sampaio; *Como nossos pais*, de Belchior, *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso; *Que as crianças cantem livres*, de Taiguara entre muitas outras canções.

Segundo Ortiz (1991), o movimento cultural pós-64 se caracteriza por duas vertentes que não são excludentes porque, por um lado, se definem pela repressão ideológica e política enquanto que, por outro lado, emergem como fruto de um momento da história brasileira de atos de resistência responsáveis pelo grande número de produções e ampla difusão de bens culturais. Em meados da década de 1960 surgiram em meio ao cenário ditatorial expressões musicais que contribuíram com a formação cultural da população daquela época, dentre ele o movimento do Tropicalismo, por exemplo, constituído por um misto de cultura brasileira tradicional com inovações estética radicais entoadas com destaque por Torquato Neto, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes e

Tom Zé, artistas que buscaram a reelaboração dos elementos da cultura e da realidade social brasileira.

Eminentemente estético, embora extremamente relevante o Tropicalismo sofreu com a indiferença dos que o julgavam como um movimento “vago” e “sem comprometimento político” em um momento histórico no qual se cobravam posturas conscientes diante do mundo. De fato, os tropicalistas fizeram questão de se posicionarem como promotores da boa música e não disseminadores das questões políticas e sociais do Brasil, mas isso dentro da concepção de que a experiência estética nacional é tão rica em si só que possui potencial de constituir-se como uma ferramenta social revolucionária. A intelectualidade da época rejeitou a proposta tropicalista, não conseguindo perceber a riqueza do movimento então.

Algumas outras tendências se formaram durante os anos de 1960 e foram expressivas para a formação da MPB, dentre elas a Bossa Nova, um gênero musical extraído do *samba* em relação íntima com a forte influência do *jazz* norte americano. Figuras como Chico Buarque, João Gilberto, Nara Leão, Vinicius de Moraes, Elis Regina, Antonio Carlos Jobim, Bebel Gilberto, Maysa, Luiz Bonfá, entre outros, foram os responsáveis por elevar o movimento ao patamar de maior influência na Música Popular Brasileira, alcunha até hoje em voga.

Considerado o mais comercial dos grupos musicais de então, adotando os epítetos de “roqueiros” e “reis do iê-iê-iê”, a Jovem Guarda, de forte influência do rock inglês e norte americano, mesclava música, comportamento e moda definitivamente sem pretensões políticas. Liderados por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, o principal objetivo deste grupo foi compor letras românticas e descontraídas, alheias ao contexto opressor de então e destinadas principalmente aos jovens<sup>4</sup>.

Em síntese, a partir deste pequeno panorama é possível apreendermos como a música brasileira, durante o período da ditadura militar, sofreu com o cerceamento promovido pela rigidez da censura e foi conduzida a se consolidar como instrumento de resistência cultural e política de diferentes maneiras embasadas, por sua vez, em objetivos distintos. Naquele cenário, as canções que ousassem subverter as ordens do sistema eram censuradas e seus compositores fortemente perseguidos e reprimidos, ao mesmo tempo em que muitos artistas conseguiam driblar a censura com criatividade ou mesmo com o desenvolvimento de mecanismos de autocensura que lhe impunham um simplismo

---

<sup>4</sup> Oliveira, Ana de. Tropicália. Disponível em: < <http://tropicalia.com.br/>>. Acesso em 10/08/2015.

temático em suas canções, ambas as soluções justificáveis em diferentes medidas para que suas canções fossem ouvidas por muitos brasileiros.

*Por muitos anos tentei recalcar para poder sobreviver e viver de novo os danos causados pela ditadura no meu corpo, na minha alma, no meu trabalho profissional e na de minha criação, o que vale também para o corpo físico do Teatro Oficina. Posso afirmar que a ditadura operou sobre mim e o Oficina o que Glauber Rocha chamava de assassinato cultural. Eu e o teatro fomos assassinados socialmente. Muitos achavam mesmo que eu tinha morrido, me apontavam como vítima que a ditadura tinha eliminado, consideravam que eu e o teatro não teríamos mais uma segunda vida. Foram 15 anos de uma luta enorme para provar a mim mesmo que eu estava vivo de novo. Não falava quase em tortura ou repressão, somente em atos teatrais. Reaberto o teatro foram mais dez anos de muito sucesso para provar que nós tínhamos ressuscitado.*

(Trecho de apelo do diretor José Celso Martinez à Comissão da Anistia do Ministério da Justiça solicitando a indenização por prejuízos causados pela ditadura militar no ano de 2004)

O teatro brasileiro sofreu o pior momento de sua história devido à repressão e à censura durante o regime militar, padecendo diferentes horrores nas mãos militares, como temos exemplo no trecho acima do relato do encenador, ator e dramaturgo José Celso Martinez (Zé Celso), idealizador do teatro *Oficina Uzyna Uzona* e do projeto de Universidade Antropófaga. Após mais de três décadas da violência sofrida, que incluiu choques e a sua submissão ao pau-de-arara nos porões do DOPS, Zé Celso teve o seu processo apreciado publicamente nas dependências de seu teatro pela à Comissão de Anistia em um ato público em comemoração à democracia realizado no dia 7 de abril de 2010 (O ESTADO DE SÃO PAULO, 2010).

Segundo Schwarz (1978), a primeira resposta das artes dramáticas ao golpe foi musical. Augusto Boal, então diretor do *Teatro de Arena*, montou o espetáculo *Opinião* em que dois cantores de origem humilde e uma estudante de Copacabana encenaram a opinião que todo cidadão tem direito e deve formar, mesmo que a ditadura não queira, ou seja, levaram aos palcos o ideal da democracia e a postura do povo contra o regime dos militares.

Em 1948, foi criada a primeira companhia teatral profissional a encenar um repertório moderno no país. Em 1958, o Teatro de Arena foi o primeiro grupo profissional e moderno, fundado em oposição TBC e dirigido por brasileiros, a encenar *Eles Não Usam Black Tie*, o primeiro texto brasileiro protagonizado por um operário e que marcou



o início da fase áurea da produção teatral brasileira, que alcançou seu auge durante a ditadura militar. Até 1970, José Celso Martinez Correa esteve à frente do Teatro Oficina dirigindo espetáculos que dialogavam com a sociedade e com as outras figuras da produção cultural.

Em esplendor durante o regime militar brasileiro, o teatro nacional não resistiu à repressão do sistema e, ainda hoje, resente-se disso. Naquele período a expressividade teatral estava presente sobretudo em dois grupos, o *Oficina* de José Celso Martinez Corrêa, e o Teatro de Arena, com Augusto Boal, ambos escrevendo e encenando com muito sucesso durante vários anos, originando vocações, peças, espetáculos e revelando atores até serem asfixiados pelo AI-5 (VASCONCELLOS, 1987).

O regime militar acabou com os grupos teatrais dos anos 1960. José Celso, preso e torturado, foi exilado e voltou a dirigir espetáculos apenas em 1989. Augusto Boal, preso e torturado, também foi exilado. Com o fim do regime militar o teatro tentou recobrar seus rumos e estabelecer novas diretrizes, quando nasceram movimentos de incentivo a uma nova dramaturgia ainda em fase de consolidação no país.

*Se tiver que viver novamente o que a gente viveu, prefiro morrer. Não quero mais viver o que vivi, de jeito nenhum!*

(Carlos Diegues em entrevista de dezembro de 2000  
*apud* PINTO, Leonor Souza, 2006, p. 2)

Carlos Diegues ou simplesmente Cacá Diegues é um premiado cineasta brasileiro. No final da década de 1960 deixou o Brasil por participação efetiva na resistência à ditadura militar ao lado de outros artistas que colaboraram com a história do cinema face à censura do militarismo brasileiro. Do mesmo modo que nas demais expressões artísticas, a censura rigidamente defendeu os interesses do Estado na sétima arte, combatendo produções cinematográficas em que o povo brasileiro emergisse como principal protagonista.

Durante a ditadura militar o Brasil foi invadido por produções estrangeiras no campo cinematográfico, que ocuparam praticamente todas as bilheterias. Glauber Rocha e outros cineastas brasileiros, tomados pela ânsia de produzir uma arte engajada que se afastasse dos padrões hollywoodianos, buscaram representar criticamente a situação brasileira. Nasceu daí uma audaciosa e inovadora proposta de utilização do cinema pautada na “desalienação” da massa popular com a intenção de mostrar o cotidiano e os

problemas sociais de um povo que fora excluído do processo de industrialização e crescimento do país.

Valendo-se desta inovadora proposta de levar maior criticidade e realidade aos seus telespectadores surge o *Cinema Novo* empunhado por Glauber Rocha, Carlos Diegues, Paulo César Saraceni, Ruy Guerra e Luiz Carlos Barreto, para citar os principais nomes envolvidos no que Glauber Rocha (2008), em seu manifesto *Estética da Fome* (1965), define nestas palavras:

O Cinema Novo não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente latino-americano; além do mais, porque o Cinema Novo é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe de Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe de Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração (ROCHA, 2008).

Se antes do golpe militar a censura somente classificava os filmes por faixa etária, mecanismo muito parecido com o usado atualmente, após o golpe, entretanto, a censura reestruturou-se e passou a servir aos interesses dos militares, utilizando-se inclusive das produções fílmicas de difusão da ideologia da direita golpista. Nesse ponto, faz-se necessário citar a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC) em 1966 e da empresa Embrafilme (1969), produtora estatal brasileira de filmes. Ambas tiveram papel fundamental na produção e distribuição de filmes brasileiros no país e no exterior, inclusive os vinculados ao Cinema Novo a partir da década de 1970, sendo paradigmas de estatais que lograram seus objetivos alheias à gestão da iniciativa privada. O vínculo entre governo militar via Embrafilme e projetos estéticos do Cinema Novo talvez se justifique pelo fato do último focar seus roteiros em indagações à constituição mesmo da identidade nacional brasileira, constituição esta pertinente aos projetos do regime militar que ainda que a contragosto fomentou as bases de uma verdadeira indústria cinematográfica no país.

[...] Numa coletividade que se retoma sem cessar, que se julga e se metamorfoseia, a obra escrita pode ser condição essencial da ação, ou seja, o momento da consciência reflexiva.


(Jean Paul Sartre. *Que é literatura?*, 2004).

Definida, em essência, como a expressão da subjetividade de uma sociedade em revolução permanente a literatura, segundo Sartre (2004), supera a antinomia entre a *palavra* e a *ação*, pois não se mostra como assimilável a qualquer tipo de ato, o que por extensão torna errônea a ideia de que o autor atue sobre os leitores manipulando o quê e como os leitores entendem uma obra. O que o autor faz é apenas empreender linguisticamente um apelo à liberdade dos leitores, sendo que para que suas obras surtam qualquer efeito é preciso que o público, em decisão incondicional e deliberada, assumas tais obras e a elas atribua sentidos (CANDIDO, 1965).

Considerando que das expressões culturais expostas neste trabalho a literatura será, a priori, o objeto de estudo central, convém demonstrar brevemente o seu percurso ao longo dos anos na tentativa de contribuir na localização exata do nosso objeto de pesquisa, qual seja: a literatura de resistência no período da ditadura militar. Assim sendo, não com o objetivo de sistematizar, mas de lembrar, destacamos abaixo um breve quadro do panorama que se convencionou atribuir às escolas da literatura brasileira embora os períodos a seguir não sejam tão fixados no tempo como tal ilustração pode fazer-nos crer:

**Quadro 1** – Períodos estético-literários convencionados para as produções brasileiras.  
Fonte: adaptado de CADEMARTORI, 1986.

Séc. XVI	Literatura de informação
Séc. XVII	Barroco
Séc. XVIII	Arcadismo
Séc. XIX	Romantismo
	Realismo
	Naturalismo
	Simbolismo
Séc. XX	Pré-modernismo
	Modernismo



A partir de 1964 a literatura, bem como as demais expressões artísticas, foi marcada por um espírito de vanguarda que buscou expressar as mudanças então operadas na sociedade (CANDIDO, 1965). Como dito anteriormente, nos festivais de músicas as canções de protesto exteriorizavam a insatisfação dos artistas, o cinema e o teatro representavam a miséria, o medo e a insegurança que acometia a população dominada pelos militares porém, na contramão do engajamento da maioria dos intelectuais, os meios de comunicação controlados pelo Estado promoviam a manipulação do gosto do público por meio da imposição de artes que nada refletissem sobre o contexto nacional, logo, houve uma importação massiva dos produtos e mesmo da estética da indústria cultural norte-americana (BOSI, 1994; CARVALHO, 1996/1997).

No período da ditadura militar brasileira a literatura esteve bastante engajada com os fatores sociopolíticos e respondeu firmemente aos desmandos do governo dos militares. A estratégia do Estado para que as camadas populares não se envolvessem com as artes tidas como “de protesto” foi sufocar a arte engajada e reservar para as massas a televisão, cujos canais e programação eram fortemente controlados. Tal manobra assegurava o controle social e, lamentavelmente, ganhou rapidamente o gosto popular, tendo como resultado o que observamos ainda hoje em uma sociedade na qual a maioria da população converteu-se em fiel consumidora dos ideais televisivos.

A passagem da década de 1960 para 1970 deu-se com o fortalecimento do movimento estudantil e o acirramento do embate ideológico entre os intelectuais por meio das denúncias em forma de arte. Desencadeou-se, então, um cenário de forte repressão em que professores, funcionários públicos e artistas foram sistematicamente expulsos do país junto à censura imposta a livros, filmes, músicas, peças teatrais e jornais considerados subversivos ao regime, e àqueles que ousassem subverter a ordem imposta pelo governo restavam as prisões, torturas e assassinatos que então marcaram a vida brasileira.

Para a literatura, foi a partir principalmente dos anos de 1975 que as restrições se tornaram extremamente rigorosas, coincidindo com a maior preocupação dos escritores desse período em informar a população e denunciar a violência instaurada no país (BOSI, 1994). A censura rapidamente detectou a intenção desses intelectuais e desencadeou uma resposta violenta. Após 21 anos de ditadura militar ficou evidente que essa expressão

artística que é a literatura havia se tornado um dos principais veículos de denúncia das atrocidades cometidas pelo regime, como comprovam algumas das centenas de obras escritas por artistas politicamente engajados, que citamos a título de ilustração, tais como Fernando Gabeira com *O que é isso, companheiro?* (1979), Eliane Maciel e seu *Com licença, eu vou à luta* (1986), Marcelo Rubens Paiva com *Feliz ano velho* (1982), José Veiga com *Sombra de reis barbudos* (1995) e *A hora dos ruminantes* (1966), Ignácio de Loyola e seus títulos *Cadeiras proibidas* (1976) e *Cabeças de segunda-feira* (1983), Murilo Rubião e *O pirotécnico Zacarias* (1974), Antônio Callado com *Reflexos do baile* (1976) e *Bar Dom Juan* (1972), Ivan Ângelo em *A Festa* (1975), dentre muitos outros escritores que levaram aos seus textos marcas da violência do regime vigente.

Para Regina Dalcastagnè (1966), poucas vezes se acreditou tanto no poder da palavra como naqueles anos que precederam o golpe militar de 1964. A eficácia revolucionária do discurso artístico foi sentida pelos intelectuais de esquerda do país, que se apropriaram deste recurso a fim de promover a denúncia sobre as arbitrariedades, contando para isso com a importante participação dos estudantes em sua empreitada de levar esclarecimento à sociedade.

Ainda segundo a autora, essa tendência de arte a serviço da sociedade não nasceu no contexto do regime militar, pois já no século XIX se defendia a ideia de uma arte com tendências utilitárias a serviço da formação de uma nacionalidade, sendo naquela época o gênero romance o meio mais adequado de atuação para estes fins. Concebido pela intelectualidade como um instrumento de interpretação da realidade, os romances perderam bastante espaço para os meios de comunicação em massa durante a ditadura militar brasileira, visto que sua produção demandava muito tempo e exigia o empenho solitário do escritor, condições inviáveis para uma época que se pretendia revolucionária.

Nesse sentido, Tânia Pellegrini (1996) ressalta o peso da vigência do Ato Institucional nº5 na determinação de grande parte dos padrões de produção e consumo de cultura no país. Escritores, críticos, cineastas, músicos e produtores teatrais envolviam-se em inúmeras tentativas de diagnosticar o cenário dos anos que atravessavam em uma espécie de “movimento coletivo” fundamentalmente desorganizado e aleatório de resistência subterrânea ao regime de condições tão adversas que, no entanto, mesmo em cenário caótico possibilitou a produção de cultura engajada nos anos 1970.

Naquele momento em que a censura decidia o que era “bom” ou “ruim” para a população, a imersão do escritor em tal contexto era nitidamente sentida em seu processo de elaboração artística. Obras como *A festa*, de Ivan Ângelo, certamente não poderiam

ser processadas em um ambiente diferente daquele vivido nos anos 1970, sendo as marcas desse autoritarismo sem sombra de dúvida importantes ferramentas na construção desta e de muitas outras obras contemporâneas a ela (FRANCO, 1998).

Nesse sentido, em seu livro *Gavetas Vazias* (1996), Pellegrini lança alguns questionamentos a respeito da influência objetiva e das influências sociais no evento subjetivo que é a capacidade criadora do indivíduo que norteiam a sua obra:

[...] teria uma estrutura econômica, com sua expressão política e social, peso suficiente para calar a voz da cultura? Teria ela força capaz de minar e destruir as formações inconscientes do fato cultural no âmago de seus criadores? Ou sua força seria apenas determinante de um enfraquecimento, de uma transformação nas formas de expressão cultural? Se é verdade que censura produz cultura, que tipo de cultura se produziu aqui, quando ela já continha, na sua gestação, uma visão dupla, a do seu produtor e a oriunda do poder? (p.7)

Os questionamentos são extremamente pertinentes e nos levam a promover reflexões a respeito de uma época recente de nossa história. Ao considerarmos os fatores externos, ou seja, o conjunto de circunstâncias sociais que incidiram diretamente na produção intelectual do contexto da ditadura militar, mostra-se de extrema relevância considerar o peso do AI-5 sob o influxo da censura.

Para Pellegrini, o Ato Institucional nº 5, tendo como uma de suas forças motrizes a censura institucionalizada ou não, determinou em grande parte os padrões de produção e de consumo da sociedade, de modo que, mesmo que a censura tenha “produzido cultura” nos anos 1970, definitivamente o que prevaleceu nesta época foi a imensa opressão às mais diversas formas de expressão, o que sem dúvida nos privou de grandes produções e manifestações artísticas agora inférteis diante da institucionalização da censura e mesmo de suas formas mais veladas (autocensura), fazendo com que se multiplicassem as *gavetas vazias* dos escritores mesmo quando uma obra possuía já sua materialidade física, para além daquelas que se encontravam simplesmente no âmago de seus criadores (PELLEGRINI, 1996).

No contexto dos anos de vigência da ditadura militar é possível identificar três momentos da produção literária, segundo Pellegrini (1996). O primeiro caracterizado pela publicação da obra *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo, que levou aos seus leitores um clima de tensão devido ao progressivo endurecimento do regime, postura semelhante adotada de maneiras diversas por obras também deste momento como *Quarup* (1967) de Antonio Callado, *Pessach: a travessia* (1967) de Carlos Heitor Cony,

*Engenharia do casamento* (1968) de Esdras do Nascimento e *Bebel que a cidade comeu* (1968) de Ignácio de Loyola Brandão.

O segundo momento deste ciclo literário comporta a revelação da violência já instaurada no país, quando os escritores passam a utilizar a escrita fragmentada como estratégia para driblar a censura que não dava trégua desde o decreto do AI-5, sendo ilustrativas as obras *Zero* (1975) de Ignácio de Loyola Brandão, *A festa* (1976) de Ivan Ângelo, *Reflexos do baile* (1976) de Antonio Callado e *Quatro-olhos* (1976) de Renato Pompeu.

Finalmente, segundo a professora (PELLEGRINI, 1996), o terceiro momento deste ciclo é marcado principalmente pela revogação do AI-5 e a extinção da censura, quando emergem obras como *O que é isso, companheiro?* (1997) de Fernando Gabeira, marco deste momento. Com a abertura democrática é propiciada uma aragem de esperança, quando então começam a “se abrir as gavetas” em um movimento de descerrar os armários, se escancarar portas e janelas à procura de respostas às várias perguntas num afã pelo conhecimento e pela racionalização daquele momento.

Durante os três momentos de produção literária no Brasil militarizado observaram-se modelos distintos de produção, portanto. As biografias, por exemplo, foram bastante frequentes e se caracterizaram como uma escrita de memórias e de relatos de prisioneiros, tal como o fragmento abaixo extraído do livro *Feliz ano velho* (1982), de Marcelo Rubens Paiva, uma produção literária em que o narrador em primeira pessoa coloca-se como protagonista de sua própria memória, assumindo ele mesmo a sua própria fala por meio do pronome “eu” para fazer reflexões e questionamentos sobre eventos passados:

No dia 20 de janeiro de 1971 era feriado no Rio, por isso dormi até mais tarde. De manhã, quando todos se preparavam pra ir à praia (e eu dormindo), a casa foi invadida por seis militares à paisana, armados com metralhadoras. Enquanto minhas irmãs e as empregadas estavam sob mira, um deles, que parecia ser o chefe, deu uma ordem de prisão: meu pai deveria comparecer na Aeronáutica para prestar depoimento. Ordem escrita? Nenhuma. Motivo? Só deus sabe (PAIVA, 1982, p. 40)

Ademais da biografia, o romance-reportagem também foi um gênero literário de produção do período militar brasileiro, e lançava mão de técnicas jornalísticas voltadas ao foco de interesse das obras que era o de informar o leitor. Como exemplo desse estilo de escrita destacamos um excerto do livro *A festa* (1975), escrito por Ivan Ângelo:

Segundo o delegado Humberto Levita, apontam como principais responsáveis pelo conflito o ex-cangaceiro Marcionílio de Mattos e o jornalista Samuel Frenezin. Sabe-se já que Marcionílio, preso incomunicável no DOPS, é subversivo e participou das ligas camponesas do ex-deputado Francisco Julião (Ângelo, 1975, p. 25).

Quando ainda sob a forte censura, a literatura comumente valeu-se – como as outras formas de arte – da utilização de metáforas como via para a expressão artística fora do alcance dos radares obtusos dos censores, se tornando um modelo de produção no cenário de então. Nesse modelo de narrativa, pois, inserimos a escritora Antonieta Dias de Moraes que metaforizou personagens, espaços e mesmo o tempo histórico para publicar o seu livro *Tônico e o segredo de estado*, do qual extraímos o excerto:

Era uma vez, conheci um país grande, bonito que só vendo: praias brancas, mar azul, rios sem conta, florestas como não existem mais... Faz tempo! Era um país muito rico, tinha minas de ouro e prata [...] Mas nesse país havia um monstro-dragão que comia tudo e roubava tudo, e todo mundo tinha medo dele. Ninguém nunca via o monstro, mas sabia que estava em toda parte: o seu corpo de dragão era feito de pedaços que se juntavam e separavam-se quando queriam. E cada pedaço era um bandido armado até os dentes, vestido de verde, com máscara de gafanhoto (MORAES, 1974 p. 28-29).

Para Dalcastagnè (1996), durante o período da ditadura militar brasileira o medo silenciou muitas vozes, tornando inaudível a voz de outros tantos, o que destruiu argumentos, desordenou ideias e maculou de vergonha os pensamentos. Tal medo criou códigos que transformaram a escrita estabelecendo novas regras sobre *o que* devia ser dito e *como* devia ser dito. Mas o medo não foi o único legado às novas gerações, pois como herança àqueles que ainda não estavam lá restou uma incrível e inestimável capacidade de resistência diante dos que apostavam no acovardamento das ideias e na mediocrização da arte. Nesse rol Dalcastagnè insere a música, o teatro, a poesia e, enfim, as artes que não se deixaram calar somadas aos romances, íntegros e firmes, que repetiam incessantemente a história de um tempo em que o homem teve medo, um medo pelo qual não se deixou derrotar.



### 3 O ENCONTRO COM A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE ANTONIETA DIAS DE MORAES

Dissertar sobre a produção artística e intelectual de Antonieta Dias de Moraes passa, necessariamente, pelo contexto das grandes fazendas do período áureo da produção e comercialização do café no país, sobretudo no interior paulista; não por ser este o contexto de produção de suas obras, localizadas nos anos de 1970 e 1980 do século XX, mas por ter Antonieta firmado matrimônio com descendente de uma dessas grandes fazendas que hoje acomoda todo o seu acervo pessoal com uma variedade de documentos.

A possibilidade de exploração do acervo pessoal da escritora se dá no interior das atividades mais abrangentes do projeto intitulado *Crítérios e Metodologias para realização de Inventário do Patrimônio Cultural Rural Paulista*, que mobiliza pesquisadores e estudantes universitários de diferentes instituições em torno dos trabalhos de preservação de bens materiais e culturais existentes nas fazendas históricas da região de São Carlos/SP, atividade financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)<sup>5</sup>, que realiza trabalhos de preservação em fazendas históricas na região de São Carlos/SP, de suma importância para o resgate e a valorização de nosso passado.

#### 3.1 A importância das fazendas históricas do interior paulista

O acelerado crescimento das cidades paulistas brasileiras aos poucos tem apagado os vestígios de nosso passado no campo, hoje preservado em partes riquíssimas por meio das grandes fazendas localizadas na zona rural e tidas como símbolos da história e da imponência paulistas sobretudo no cenário da produção cafeeira do século XIX. Mantendo a história viva à posteridade, tais locais têm sido reconhecidos como fazendas

---

<sup>5</sup>Processos n°. 2011/501015-2 e 2012/50044-1. **Pesquisadores:** Alessandro Constantino Gamo, André Luiz dos Santos Furtado, Elisa Yumi Nakagawa, Emilene da Silva Ribeiro, Ligia Maria Silva e Souza, Luciana de Souza Gracioso, Luiz Flávio de Carvalho Costa, Marcos Tognon, Maria Inês Rauter Mancuso, Maria Ângela Pereira de Castro e Silva Bortolucci, Mirza Maria Baffi Pellicciotta, Olga Rodrigues de Moraes Von Simson, Rodrigo Eduardo Botelho Francisco, Silvia Maria do Espírito Santo e Vladimir Benincasa. **Estudantes:** André Tostes Graziano, Andréa Cristina Dornelles Italiano, Francisco de Carvalho Dias de Andrade, Ivanildes Regina de Menezes, Joana Darc de Oliveira, Letícia Reis da Silveira, Lívia Moraes Garcia Lima, Marcelo Gaudio Augusto, Matheus Hentony Caixeta, Mayara Cristina Bernardino, Milene Rosa de Almeida Moura, Natália Alexandre Costa, Raquel de Castro, Rodrigo Sartori Jabur, Rosaelena Scarpeline e Tiago Chiaveri da Costa. Disponível em: <<http://www.bv.fapesp.br/pt/auxilios/45936/criterios-e-metodologias-para-a-realizacao-de-inventario-do-patrimonio-cultural-paulista/>>. Acesso em: 02 nov. 2015.

e patrimônios históricos devido ao privilégio de suas paisagens exuberantes, arquitetura e valor histórico, sendo o meio pelo qual se promove o interesse dos visitantes e turistas, despertando o interesse na preservação do passado (TRUZZI, 1986).

No interior paulista localizam-se fazendas históricas de diferentes épocas e, na região da cidade São Carlos/SP, muitas destas são preservadas, configurando-se como importantes fontes de pesquisa, difusão de cultura e turismo. O que por vezes tal público desconhece é o fato de esses espaços guardarem acervos inéditos que, mesmo não sendo institucionalizados como unidades formais de informação e memória, se constituem como fontes para pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento, ou seja, mostra-se como objeto socialmente construído à espera daqueles que desejam realizar a sua exploração (TRUZZI, 1986).

No rol destes patrimônios, a *Fazenda Conde do Pinhal* (Figura 2) é bastante reconhecida por tratar-se de um espaço rico em valor tanto quanto ao seu arquitetônico como quanto fonte de conhecimento, pois abriga um importante acervo documental, fotográfico, bibliográfico e de objetos da época áurea do café em São Paulo, constituindo uma fonte de informação de referência para pesquisadores da região e do país. A *Casa do Pinhal* teve seu valor histórico e cultural reconhecido quando tombada pelo CONDEPHAAT em 1981, poucos anos depois sendo igualmente reconhecida e tombada a nível nacional pelo Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN), em 1987.

Outro exemplo muito importante no mesmo município é a *Fazenda Santa Maria* (Figura 3), localizada às margens do rio Monjolinho em São Carlos e que abriga uma antiga Estação usada, à época, para todos os tipos de transporte como o escoamento da produção de café e leite, além das mercadorias para consumo, as correspondências e mesmo o transporte de passageiros. Atualmente, parte da *Estação do Monjolinho* está restaurada e nela funciona um restaurante rural. A *Fazenda Santa Maria do Monjolinho* também foi tombada pelo CONDEPHAAT como Patrimônio Histórico, Cultural e Educacional e hoje desenvolve atividades de divulgação de seu patrimônio.



**Figura 2** – *Casa do Pinhal*, localizada na *Fazenda Conde do Pinhal*, São Carlos/SP. Fonte: BOTELHO, Elisa de Arruda. Disponível em: <<http://www.casadopinhal.com.br/fotos>>. Acesso: 02 nov. 2015.



**Figura 3** – *Fazenda Santa Maria*, localizada próximo à *Estação do Monjolinho* em São Carlos/SP. Fonte: PECEGUINI, Maria Ferrari. Disponível em: <<http://www.santamariadomonjolinho.com.br>>. Acesso: 02 nov. 2015.

Neste contexto do reconhecimento histórico e cultural que culmina com o tombamento das grandes fazendas que compõem o patrimônio rural do interior paulista, pesquisadores de várias universidades brasileiras integram o Patrimônio Cultural: memória, preservação e gestão sustentável <sup>6</sup>, que tem como objetivo reconhecer os

---

<sup>6</sup> Coordenado pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luzia Sigoli Fernandes Costa (UFSCar) e vinculado ao projeto *Crítérios e Metodologias para realização de Inventário do Patrimônio Cultural Rural Paulista*. Disponível em: <[http://dgp.cnpq.br/dgp/faces/consulta/consulta\\_parametrizada.jsf](http://dgp.cnpq.br/dgp/faces/consulta/consulta_parametrizada.jsf)>. Acesso em: 02/11/2015.

acervos que se encontram nas fazendas da região paulista, as quais foram mapeadas e identificadas a partir de projeto-piloto em torno do tratamento do acervo da *Fazenda Santa Eudóxia*, que descrevemos em maiores detalhes a seguir por ser o local onde se encontram hoje depositados os originais das mais de cinquenta obras em literatura infanto-juvenil escritas por Antonieta Dias de Moraes, além de outros documentos cuja história nos propomos resgatar.

### **3.1.1 A Fazenda Santa Eudóxia: de Quilombo a Fazenda Grande tombada como patrimônio histórico-cultural**

Ao que se tem notícia, a história do atual distrito de Santa Eudóxia inicia-se na primeira metade do século XVIII, segundo registros da saga dos indígenas da etnia *Kaingang* da aldeia do Itararé e dos escravos fugidos na região do córrego do Quilombo, que teria esse nome em referência à presença do povo negro (MASSARÃO, 2008). Segundo o autor, o primeiro habitante dessas terras foi Pedro José Neto (1760-1817), que legalizou oficialmente a região dando-lhe o nome de *Sesmaria do Quilombo* nos idos de 1804. Ao lado do córrego do Itararé, Pedro José Neto teria construído, então, o primeiro povoado junto aos indígenas, escravos foragidos e brancos.

No final do século XIX, Francisco da Cunha Bueno (1829-1903), conhecido político e fazendeiro de café em Rio Claro/SP e São Carlos/SP, após a morte de sua esposa Eudóxia Henriqueta Nogueira Teixeira de Oliveira (1836-1867) comprou a Sesmaria do Quilombo para, com o apoio do seu genro Alfredo Ellis, estabelecer-se naquela região de mata fechada agora rebatizada em homenagem à santa de proteção de sua falecida esposa como *Santa Eudóxia do Quilombo* (JORNAL STA. EUDÓXIA E SÃO SEBASTIÃO, 20/05/2006). A região viria a ser “o maior latifúndio das Américas” no tocante à produção cafeeira, produzindo o famoso *Café Santa Eudóxia* detento da fama de ser o recordista nacional em sacas do *ouro negro*, como então se referia ao café. Fato é que por muitos anos o produto de Santa Eudóxia alcançou os primeiros lugares na Bolsa de Café de Londres, rendendo a Cunha Bueno muito dinheiro e prestígio a ponto de, no ano de 1889, receber o título de Visconde em visita pessoal do Imperador D. Pedro I à famosa Santa Eudóxia, também conhecida como Fazenda Grande (MASSARÃO, 2008).

Até o final do século XIX o distrito de Santa Eudóxia figurou como uma região de acesso limitado devido à sua localização geográfica, e hoje o local que sinaliza ter sido o primeiro de ocupação às margens do córrego do Quilombo se tornou um ponto de

recreação para moradores e visitantes. Foi com o estabelecimento da Fazenda Santa Eudóxia que a região passou a vivenciar um crescimento significativo e relatos da tradição oral afirmam que o proprietário dessa fazenda, ambicionando a construção da linha férrea na região, financiou mesmo a ocupação do distrito visando à construção da ferrovia que teria se justificado pela promessa pessoal feita pelo Imperador D. Pedro II em visita à fazenda.

A quebra da Bolsa de Nova Iorque em 1929 promoveu o início da decadência da cafeicultura e a Fazenda Santa Eudóxia entrou em declínio. Em crise, a fazenda foi vendida por Alfredo Ellis, genro do Visconde da Cunha Bueno, a uma companhia inglesa que deu início ao processo de fragmentação da área total de Santa Eudóxia que passaria pelas mãos de vários proprietários, conservando a sua estrutura nobre composta por um casarão (casa grande), um jardim, a tulha, o terreiro de café, a capela e a senzala. Apenas nos anos de 1990 o espaço onde se localiza a sede da fazenda seria readquirido por descendentes do Visconde da Cunha Bueno, mais especificamente seus bisnetos Marcelo de Paula Santos Filho e Heloisa de Paula Santos, netos da escritora Antonieta Dias de Moraes, que lograram o tombamento da fazenda pelo CONDEPHAAT no ano de 1985 (Figura 4).



**Figura 4** – Fazenda Santa Eudóxia. Fonte: Acervo pessoal, 2014.

### 3.1.2 O Fundo Antonieta Dias de Moraes (Fundo ADM) e sua origem na Fazenda Santa Eudóxia

Antonieta Dias de Moraes nasceu em Santos/SP, em 1915. Filha de José Dias de Moraes e Maria Antonieta de Cerqueira Moraes, teve cinco irmãos dos quais quatro eram mais novos do que ela. Casou-se nos anos de 1932 com Alberico Marques da Silva, descendente do Visconde de Cunha Bueno, com quem teve três filhos: Helena, Reynaldo e Roberto, que lhe deram seis netos. Posteriormente divorciou-se de Alberico, viajando para a Europa onde consolidou sua carreira como escritora. Atualmente, seus netos Marcelo de Paula Santos Filho e Heloisa de Paula Santos são proprietários da Fazenda Santa Eudóxia e do acervo pessoal de Antonieta que, a pedido da escritora, encontra-se lá depositado e compõe-se de vasta diversidade de documentos como manuscritos, cartas, recortes de jornais, receitas culinárias, livros da autora, versões de revisão de obras, fitas cassetes contendo entrevistas, entre outros.

A primeira ida à Fazenda Santa Eudóxia com o intuito de avaliar tal acervo ocorreu em março de 2014, e do portão frontal era possível observarmos uma paisagem exuberante e bucólica no entorno da Fazenda Grande. Após conversa com o seu atual proprietário, o mesmo levou-nos a conhecer a biblioteca localizada no porão do imóvel a (Figura 5), um ambiente escuro e úmido onde estavam abrigados muitos livros. Depositados em prateleiras no canto esquerdo ao banheiro da biblioteca encontramos os documentos de Antonieta, uma quantidade enorme de manuscritos e outros documentos que pareciam estar à nossa espera, pois não possuíam qualquer tipo de organização, embora se mantivessem conservados.

Para dar início a esta pesquisa foi preciso, então, realizar primeiramente a identificação e a organização documental do acervo, um trabalho que se mostrou bastante desafiador diante das condições encontradas. O método, portanto, constituiu-se nas etapas de reunião de todos os documentos e reconhecimento da vida e obra da escritora para que procedêssemos com a definição das séries documentais *Vida Pessoal*, *Produção Intelectual*, *Produção Intelectual de Terceiros* e *Homenagens Póstumas*. Ao longo desse trabalho, permeado por verdadeiros achados, surgiu a ideia de criação do *Fundo Antonieta Dias de Moraes* (Fundo ADM), instalado provisoriamente nas dependências da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) até que esteja concretizado para que, assim, retorne a Fazenda Santa Eudóxia.





**Figura 5** – Conjunto da biblioteca da Fazenda Santa Eudóxia em registro prévio aos esforços de manutenção e conservação. À direita imagem da seção na qual estavam originalmente armazenados os documentos pessoais da escritora Antonieta Dias de Moraes. Fonte: Acervo pessoal, 14 de março de 2014.

Paralelamente às etapas acima se realizou, então, os processos de higienização, planificação, chancelamento, reparo (Figura 6), digitalização, inserção em base de dados, acondicionamento e disponibilização dos documentos, tudo feito de acordo com as normas estabelecidas para lidar com tais procedimentos complexos nos quais toda a equipe necessitava estar adequadamente paramentada e ciente dos protocolos a serem seguidos visando à execução de um excelente trabalho sem risco aos materiais e às pessoas envolvidas.



**Figura 6** – Equipe executando processos de higienização, planificação, chancelamento e reparo dos documentos do acervo. Fonte: Acervo pessoal, 28 de março de 2014.

Propomos agora um breve retrospecto do início da carreira literária de Antonieta Dias de Moraes (Figura 7) que, em 1948, lançou seus primeiros livros de poesia no país, embora tenha sido no exterior que sua obra alcançou maior sucesso. Um de seus livros mais importantes é *Segredo de Estado*, publicado originalmente em 1974 e ganhador do Prêmio Nacional da Espanha em 1982. A autora foi laureada por outros prêmios no exterior devido às suas obras, mas no Brasil houve pouco reconhecimento da sua contribuição para a literatura nacional.



**Figura 7** - Foto de Antonieta Dias de Moraes em 1967 aos 52 anos. Fonte: Fundo ADM.

Antonieta Dias de Moraes nasceu em 16 de fevereiro 1915 em Santos, SP e faleceu em 4 abril 1999, em São Paulo, SP. Filha de José Dias de Moraes, médico sanitarista, e Maria Antonieta de Cerqueira Moraes, irmã de Dionísio Dias de Moraes, Aloysio Cerqueira Dias de Moraes, Júlio Mario Dias de Moraes, Alexandre Eduardo Dias de Moraes e José Cerqueira Dias de Moraes. Em 1932, casou-se com Alberico Marques da Silva com o qual teve três filhos: Helena Dias de Moraes Silva (1935), Reynaldo Dias de Moraes Silva (1936) e Roberto Dias de Moraes Silva (1937).



A escritora, em relatos depositados no Fundo ADM, afirmou que se sentia diferente do restante da família devido as suas ideias políticas. Escreveu que seu pai não era antiquado, que esteve sempre atento as novidades da medicina, que falava vários idiomas, mas que alguns assuntos falava apenas aos seus irmão, excluindo-a, o que a deixava entristecida. Antonieta viajou por diversos países devido a sua atuação política e social. Entre os países mais visitados estão Alemanha, Argentina, França, Espanha, Rússia, China, Chile, Cuba, Colômbia, México, República Checa, Romênia, Checoslováquia, Suíça e Polônia.

Considerada embaixadora da literatura infantil brasileira no exterior e grande divulgadora da cultura e do folclore brasileiros, foi em 1948 que Antonieta publicou seu primeiro volume de poemas intitulado *Gota no rio*, que recebeu boa crítica embora restrita repercussão no meio literário paulista. Citamos duas declarações a respeito da estreia da escritora como exemplos dessa recepção, a começar com o comentário elogioso do editor e escritor Galeão Coutinho, que afirma ser *Gota no rio*:

(...) o melhor título que ela [Antonieta] podia arranjar para seu livro. Que é o mundo contemporâneo dentro da dimensão do tempo? Um rio de águas cada vez mais revoltas, fugindo tumultuariamente para o passado, sem nos dar tempo de ver sequer uma folha, uma pétala jogada em sua superfície crespa e vertiginosa. E os versos da poetisa Antonieta Dias de Moraes são como uma flor de sensibilidade dolorida e despojada na grande corrente voraginosa para diluir-se noutros espíritos, para incorporar-se a essa coisa vaga, difusa, cada vez mais impalpável chamada “público” (...) (COUTINHO, 1948).

Por meio de palavras sutis conseguiu Galeão Coutinho referir-se ao fazer poético do livro que interpreta a luta da mulher daquela nova geração. A mulher que luta por um ideal, e vive e vibra ante as dificuldades que a todo instante se lhe apresentavam como barreiras intransponíveis e que, ao serem superadas, significavam um tropeço a menos a ser vencido em meio à incompreensão de suas palavras por parte do público, tornando ainda mais árduo o percurso de suas batalhas (FOLHA DA MANHÃ, 25/12/1949).

Recepção igualmente lisonjeira sobre o mesmo *Gota no Rio* expressou a atriz e escritora Maria de Lourdes Lebert, que afirmou:

(...) falar sobre poesia é uma das coisas mais difíceis que eu conheço porque em geral a gente sente, muito mais do que pode exprimir, o gozo que nos dá uma boa poesia. Entretanto, os poemas de *Gota no rio* são tão claros que o sentimento extravasa em expansões, e a lembrança transmite ao papel conceitos oportunos, automaticamente. E por que tudo isso? Pela razão única e simples de que, dentre os seus poemas, nenhum fica fora do alcance sentimental da alma comum de todo brasileiro. Portanto, *Gota no rio* é um livro

nosso, muito nosso! Antonieta Dias de Moraes fala com o coração nas mãos. Deixa-se levar pela inspiração e, como verdadeira poetisa, permite que a sua imaginação alce voos sem preconceitos nem temores de juízos retardados. Seus poemas vivem horas seguidas no nosso sentimento e seus versos passam da memória aos lábios, sem que nos demos conta que estamos falando com frases alheias. A poetisa de *Gota no rio* não se submete disciplinadamente a métricas nem rimas. Faz poesia como quem conversa e o que seu coração sente ela transmite sem rodeios. Antonieta é sincera e é essa a maior qualidade que a diferencia da nova geração. Os de agora celebrarão seus versos como outros celebraram Bilac, Vicente de Azevedo, Martins Fontes ou exaltam Olegário Mariano, Cleomenes Campos, Jorge de Lima e muitos outros. Não exageramos em dizer que Antonieta será a poetisa da geração atual (JORNAL DA GAZETA, 17/12/1949).

Reconhecida como escritora de alto nível, portanto, pelo seu círculo social mais próximo, Antonieta aderiu aos ideais comunistas nos anos de 1950, fato que certamente contribuiu para o desconhecimento de sua obra no país em que nasceu, pois, como já mencionado na primeira parte desta dissertação, em um período posterior à Segunda Guerra Mundial no qual o mundo tornou-se ainda mais um cenário para a oposição entre o “bem” e o “mal”, o capitalismo e o comunismo, a sua situação política de esquerda provavelmente não passou incólume ao público da época.

Considerando, então, o período do regime ditatorial brasileiro, somos levados a crer que Antonieta Dias de Moraes teve seu sucesso no país igualmente afetado pela repressão, sobretudo se considerarmos que no campo da literatura poucos foram os artistas engajados que conseguiram publicar seus trabalhos no Brasil sem que adotassem estratégias para driblar a censura de então (PELLEGRINI, 1996). Com Antonieta a situação não foi diferente e, iniciada a ditadura militar no país, a escritora partiu para o exterior vivendo por 20 anos entre França, Argentina e Itália. Nesse tempo, para que pudesse ver seu livro *Segredo de Estado* nas livrarias brasileiras precisou metaforizar personagens, espaços e situações da narrativa.

### **3.2 O livro infanto-juvenil *Segredo de Estado*, a Revolta Paulista de 1924 e as lembranças da menina Antonieta**

*Segredo de Estado* narra a história de um grupo de crianças em plena Revolta Paulista no ano de 1924. A *Revolução Esquecida*, como ficou conhecida, sitiou a cidade de São Paulo no que foi o maior conflito bélico já presenciado em terras paulistas contra a República Velha e em defesa de reformas políticas e sociais como a instituição do voto secreto em oposição ao “voto de cabresto” praticado então e do ensino público para toda a população. Deflagrada em 5 de julho de 1924, quando a primeira revolta tenentista dos

“18 do Forte de Copacabana” completava 2 anos, a revolta paulista ocupou as ruas da cidade por 23 dias, deixando um saldo superior a 500 mortos. (VICENTINO, 1997).

Nesse contexto, Tonico, o protagonista de *Segredo de Estado*, surge como um jovem dono de uma personalidade forte e engajada responsável por ele vivenciar diversas aventuras ao lado dos seus amigos na cidade de São Paulo sitiada por tropas do governo legalista defensor da estrutura da República Velha que entrava em confronto com os militares de baixa patente que, revoltosos, exigiam do governo a justiça e o fim da corrupção. Na narrativa de Antonieta o menino Tonico, com bravura e perspicácia, junto a seus amigos e amigas dará valiosas contribuições aos membros da média oficialidade das Tropas do Exército e Força Pública que, nos acontecimentos da história oficial, foram derrotados pelo Governo Federal de Artur Bernardes com bombardeios aéreos que levaram o terror aos cidadãos paulistanos, sobretudo aos que viviam nos bairros operários da cidade e demonstravam apoio aos tenentes revoltosos (VICENTINO, 1997).

O menino, líder da turma, apresenta inúmeras características revolucionárias e, por esse motivo, é vítima de repressão por parte de seu pai, Seu Armando. Mesmo devendo obediência ao progenitor por ainda ser um garoto, Tonico não permite que a intransigência de Seu Armando contamine a sua formação enquanto cidadão consciente dos seus direitos e deveres continuando, assim, um jovem contestador e sonhador.

A *Revolução Esquecida* estendeu-se para além da capital paulista, e em cidades do interior ocorreram rebeliões e tomadas de prefeituras. O efeito inicial da segunda revolta tenentista foi surpreendente, forçando o presidente do Estado, Carlos de Campos, a refugiar-se no quartel de Quitaúna, em Osasco, após o bombardeio ao Palácio dos Campos Elísios, sede do governo paulista. Após a derrota e a morte ou captura de mais de um terço da tropa de rebeldes os sobreviventes marchariam ainda rumo à região sul do país para unirem-se a oficiais gaúchos então sob o comando de Luís Carlos Prestes, que levaria adiante o feito guerrilheiro da Coluna Prestes nos anos de 1925 a 1927 (VICENTINO, 1997).

Como ilustraremos por meio dos documentos que constam no Fundo ADM nos capítulos seguintes, Antonieta era ainda uma menina com cerca de nove anos de idade no ano de 1924, o que não a privou de recordações fortes deste momento que carregou até a vida adulta, como quando relata a lembrança do seu irmão mais velho coletar cápsulas de balas em seu próprio quintal na casa da Rua Augusta em que morava na capital paulistana. O curioso é que a ideia de compor *Segredo de Estado* surgiu da demanda de uma editora francesa que queria uma nova história infantil que reproduzisse o sucesso de obras

anteriores da escritora para o público infantil. Na ocasião, Antonieta comentou com a responsável pela coleção que iria compor que se recordava do conflito de 1924, tratado como tabu por muitos naquela época e ainda nos dias atuais.

Apreendida à luz da repressão ditatorial, tal obra de Antonieta Dias de Moraes denota um enredo composto por crianças em busca de condições de vida mais justas o que, em suas entrelinhas, torna possível identificarmos o contexto histórico representado no livro de ficção – a Revolta Paulista de 1924 – com o momento de dura repressão militar, censura e incansável resistência popular vivido pelo país durante a ditadura militar das décadas de 1960 a 1980. Mais especificamente, podemos refletir sobre o contexto de produção da obra *Segredo de Estado* quando destacamos a sua inscrição nos anos de 1970, quando o aparato opressor do regime militar mais fortalecido após o decreto do AI-5, em 1968, fez-se sentir como nunca até então, período em que Antonieta deu prosseguimento e efetivou o empreendimento literário de composição do livro *Segredo de Estado*.

Assim, é sobre o processo de criação desta obra, passível de resgate a partir dos documentos do acervo do Fundo ADM da Fazenda Santa Eudóxia, que dissertaremos a seguir buscando ilustrar e trazer a público as metodologias utilizadas para o tratamento de parte do acervo que, riquíssimo que é, continua aberto a novas pesquisas e abordagens.

#### **4 A CRÍTICA GENÉTICA COMO MÉTODO**

A coisa mais importante deste mundo é o processo de criação. Que tipo de mistério é esse, que faz com que o simples desejo de contar histórias se transforme numa paixão, e que um ser humano seja capaz de morrer por essa paixão, morrer de fome, de frio ou do que for desde que seja capaz de fazer uma coisa que não pode ser vista nem tocada, e que afinal, pensando bem, não serve para nada?

(Gabriel García Márquez, *Como escrever um conto*, 1997)

A Crítica Genética nasce da certeza de que um trabalho concluído passou por profundas transformações ao longo de seu processo de concepção. A obra acabada conta, em sua gênese, com investimento de tempo, disciplina, pesquisa, esboços, rascunhos, correções, anotações, elementos que desde o início evidenciam que nenhuma obra “nasce pronta”. Desse modo, trata-se de um campo de estudo que analisa o processo criativo do autor levando em consideração o caminho percorrido e os registros por ele deixados ao longo de seu percurso.

A crítica genética, ao que se têm notícias, deu seus primeiros passos oficiais na França, em 1968. Liderada por Louis Hay e Almuth Grésillon, o *Centre National de la Recherche Scientifique* criou uma pequena equipe de pesquisadores com a tarefa de organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine. Os pesquisadores responsáveis pelos manuscritos de Heine, sentindo as dificuldades em elaborar uma metodologia eficaz para a abordagem dos manuscritos, aliaram-se a outros grupos que se interessavam pelos manuscritos de Proust, Zola, Valéry e Flaubert. Unidos pelas mesmas dificuldades os grupos criaram um laboratório chamado *Institut des Textes et Manuscrits Modernes* (SILVA, 2001). Disciplina recente, segundo o próprio Grésillon a Crítica Genética encontra-se ainda em processo de difusão:

Muito provavelmente se perguntarmos a um livreiro onde encontrar obras que façam referências à gênese textual ou à crítica genética seremos encaminhados até a sessão de teologia ou a de ciências biológicas. A indicação equivocada do livreiro revela que a crítica genética ainda não é uma disciplina difundida. Trata-se de uma área em constituição que, por essa mesma razão, é objeto de desejo e desafios (GRÉSILLON, 2007).

No Brasil, a disciplina foi introduzida em meados da década de 1980 pelo Professor Philippe Willemart, da Universidade de São Paulo, então responsável pela organização do *I Colóquio de Crítica Textual: o manuscrito moderno e as edições* (1985). Esse encontro abriu uma nova perspectiva de trabalho para os pesquisadores que já haviam se defrontado com manuscritos sem saber que rumo metodológico lhes dar (SILVA, 2001). Atualmente, a Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética (APCG) é a principal fonte de estudos da área no país.

A partir da década de 1990, os estudos genéticos têm sido motivo de ainda maior interesse para muitos pesquisadores, sobretudo devido ao caráter interdisciplinar desta área do conhecimento. Embora a expressão Crítica Genética tenha sido aplicada pela primeira vez em 1979, a necessidade de se estudar o que compõe a pré-história de um texto surge um pouco antes, mais especificamente por volta de 1960 quando a equipe do *Centre National de La Recherche Scientifique* se propõe a cumprir a tarefa de verificar a dinâmica do texto em transformação nos manuscritos de Heine, o que exigiu uma metodologia de trabalho específica, assim definida:

Tal como uma filosofia espontânea, aparentemente, sem Deus nem mestre, a crítica genética veio ocupar, no decorrer dos anos 70, um novo lugar na pesquisa literária francesa. Opondo-se à fixidez e ao fechamento textual do

estruturalismo, do qual herdou, entretanto, os métodos de análise e as reflexões sobre a textualidade, respondendo à estética de recepção ao definir os eixos do ato de produção, a crítica genética instaura um novo olhar sobre a literatura. Seu objetivo: os manuscritos literários, na medida em que portam o traço de uma dinâmica, a do texto em criação. Seu método: o desnudamento do corpo e do processo de escrita, acompanhado de uma série de hipóteses sobre as operações escriturais. Sua intenção: a literatura como um fazer, como atividade, como movimento (GRÉSILLON, 2007, p. 19)

Logo, o propósito da teoria da Crítica Genética não busca o texto final, mas sim as partes dele para compreender por meio de suas diversas versões o trabalho de criação, o processo de surgimento do texto até o alcance daquela que é considerada a versão definitiva pelo autor. Embora a palavra “crítica” essencialmente remeta às ações de *criticar* e *julgar*, na Crítica Genética o termo está ligado à reconstrução e não à produção de avaliações ou juízos de qualquer valor, embora ao geneticista interesse e muito o suporte teórico a determinado objeto como auxílio ao seu trabalho descritivo, no sentido de direcionar a sua análise para disciplinar cientificamente os dados obtidos:

A crítica genética nasce interdisciplinar, pois necessita de outras ciências que lhe forneçam instrumentos teóricos, capacitando-a a explicar o processo criativo. Assim como ocorre em outros casos, a crítica genética carrega em seu nome a palavra “crítica”, sem teorizar ou avaliar. Acrescente-se, ainda, que ela é também conhecida em menor escala, como genética textual, nomeação, a nosso ver, mais atenta à atividade e ao objetivo da disciplina: a produção criativa através das marcas textuais (SILVA, 2001, p. 25).

A Crítica Genética não se fundamenta, portanto, em um objeto que lhe é próprio. Embora o estudo do manuscrito literário seja tão antigo quanto os estudos dos esboços das artes plásticas ou das partituras musicais, o que lhe confere especificidade de uma disciplina é o seu propósito. Do mesmo modo, a distinção desta disciplina com relação a outras linhas de estudos que também tomam esses documentos como objeto está no fato de a Crítica Genética tomá-los como índices do processo de criação, suportes para a produção artística ou registros da memória de uma criação concedendo, assim, um tratamento metodológico que possibilita maior conhecimento sobre esse percurso (SALLES, 1998).

As obras de arte em todas as suas modalidades exercem um fascínio inegável na humanidade. Na literatura, muitos de seus leitores, aguçados pelos efeitos estéticos, desejam conhecer detalhes sobre a sua “fabricação”. A curiosidade pelos bastidores de uma obra de arte motiva o crítico genético a se entregar ao acompanhamento de percursos criativos em busca da aproximação com o processo criador (SALLES, 1998). Portanto, a

crítica genética implica necessariamente a predileção pela produção do que o interesse em determinado produto final simplesmente, assim prevalece o múltiplo sobre o único, a dinâmica sobre o estático, a enunciação sobre o enunciado, a força da escrita sobre a forma do impresso (GRÉSILLON, 2007).

Pode-se dizer, então, que a obra de arte é o resultado final de um trabalho caracterizado por transformações progressivas e nem sempre lineares que exigem do artista tempo, disciplina e dedicação. O efeito da obra no apreciador tem o poder de não deixar aparente o processo criador, dando a falsa impressão de que a obra foi concebida, *ipsis literis*, nascendo “pronta”, o que limita a potencialidade de informações em geral desconhecidas e mesmo dissimuladas por artistas, passíveis de revelação apenas ao que se arriscam a adentrar e interpretar o universo composicional do artista no afã de acompanhar os seus passos ou os rastros do caminho criativo por ele trilhado (SALLES, 1998).

Tendo como ponto central o texto ainda inacabado e/ou prenhe de reflexões, ideias e suposições que integram um processo criativo, a Crítica Genética se empenha na busca e identificação das marcas deixadas pelo autor. Para isso considera, com o aporte das teorias de cunho sociológico, índices como a posição social e política do escritor e a sua postura diante do mundo, assim como pode lançar mão do uso de dados biográficos do autor e mesmo da exploração de seus desejos inconscientes por meio de um viés psicanalítico desde que tais elementos deixem vestígios durante a escritura da obra, ou seja, desde que sejam palpáveis em marcas textuais do documento (SILVA, 2001).

De acordo com Salles (1998), o artista apropria-se da realidade externa e, em gestos transformadores, constrói novas formas e novas realidades. Nessa apropriação, são estabelecidos jogos entre a realidade e a ficção ou, melhor dizendo, dá-se a relação entre as realidades externa e interna à obra. Esse movimento transformador estabelece elos com a realidade externa ao mundo ficcional, que gera paradigmas que poderão ser rompidos ou não no campo ficcional, e o ato criador estabelece novas conexões entre os elementos apreendidos e a realidade em construção desatando-os, de certa maneira, de suas origens (SALLES, 1998).

É importante ressaltar que o trabalho genético não tem a pretensão de encontrar explicações exatas sobre o processo criativo, tão pouco busca desvendar toda a complexidade envolvida na criação de uma obra de arte. O crítico genético visa aproximar-se da obra para conhecê-la melhor a partir da observação de seu caminho, de sua trilha marcada muitas vezes por vestígios textuais.

Assim, para Cecília Almeida Salles (1998), o olhar dos estudos genéticos voltados à produção literária levou a que seus objetos de estudo contemplassem rascunhos, diários, anotações e toda a sorte de suporte material para a escritura verbal. Tais objetos típicos aos pesquisadores do manuscrito literário os envolviam nas tentativas de decifração de palavras rasuradas a lápis, a tinta ou a máquina, além das marginalias repletas de escrituras aparentemente caóticas, das páginas seguidamente reescritas que mostravam a trajetória da escritura etc. A delimitação desse objeto de estudo apenas ao seu aspecto verbal tem se mostrado, no entanto, insatisfatória mesmo no âmbito da literatura, uma vez que no conjunto de documentos relativos ao processo criativo de um autor emergem ainda registros fotográficos, desenhos, referências musicais etc.

Salles (1998) reitera, ainda, que a Crítica Genética é uma metodologia investigativa que enxerga a obra de arte a partir de sua construção. Logo, faz parte dessa atividade o acompanhamento do planejamento, da execução e do crescimento de uma obra a partir dos esforços de compreensão do seu processo de criação, comentando a história da produção de obras de natureza artística a partir dos registros e rastros por vezes deixados pelo criador. Narrando a gênese da obra, esse pesquisador pretende tornar o movimento interno da criação legível a ponto de revelar alguns dos sistemas responsáveis pela geração da obra refazendo, sinteticamente, a partir do material que possui, a gênese da obra e a descrição dos mecanismos que sustentam essa produção.

#### **4.1 A produção criativa percebida por meio das marcas textuais**

Para Márcia Ivana de Lima e Silva (2001), o ponto de partida da Crítica Genética reside em uma constatação: o texto definitivo de uma obra literária é, com raras exceções, o resultado de um trabalho, ou melhor, de uma elaboração progressiva, de uma transformação que é traduzida por um período produtivo durante o qual o autor se lança à pesquisa de documentos ou de informações, à preparação e, posteriormente, à redação de seu texto simultânea às diversas operações de correção. Todo esse processo deixa “rastros” que, nas palavras da autora, se configuram como o material de trabalho por excelência do geneticista.

Para que os estudos genéticos avancem é necessário, pois, que os pesquisadores compreendam o conceito de *manuscrito* de forma ampla. Mesmo nos estudos de crítica genética em literatura, o termo não é usado somente para referir-se à produção manual da



“escrito à mão”, pois, dependendo do escritor, os textos podem ser escritos à máquina de escrever, à mão, digitados no computador etc. Em outras manifestações artísticas o conceito de *manuscrito* fica ainda mais complexo e, para facilitar a compreensão do objeto de análise dos estudos genéticos, optou-se por denominar o objeto de estudo do geneticista textual como *documentos de processo*, conceito que permite uma maior amplitude de ação (SALLES, 1998).

Os documentos de processo podem mostrar, assim, o caminho percorrido pelo escritor desde a primeira ideia até a obra terminada. O propósito em conhecer esse caminho é tornar visível a originalidade do texto literário através do processo que viabilizou a sua criação de modo que, para alcançar tal fim, a Crítica Genética se vale da colaboração de outros métodos de interpretação da obra.

Aliando-se por vezes às teorias da psicanálise, da semiótica ou a sociologia da literatura, o geneticista procura confirmar ou rejeitar suas hipóteses interpretativas buscando ir além da simples identificação e descrição dos dados. A abordagem teórica serve, pois, como elemento norteador da análise, capacitando o pesquisador a explicar o processo criativo por meio do estudo dos documentos de processo. Sem tal suporte teórico o estudo genético seria unicamente descritivo, preocupado somente em apontar as modificações do texto sem interpretá-las enquanto etapas do processo criativo e, nessa perspectiva, se igualando à Filologia, por exemplo, em que o objeto de pesquisa também é o manuscrito. São, portanto, as diferenças na abordagem metodológica dos originais e das variantes neles encontradas que opõem tais disciplinas (SILVA, 2001).

No momento em que se lança na aventura de construção de uma obra, o escritor inevitavelmente dialoga com todas as obras que o precedem e elabora o seu texto de acordo com as suas percepções pessoais, pressionado pela tradição literária ainda que inconscientemente. Atividade eminentemente verbal e, portanto, que tem sua principal ferramenta no uso mais ou menos artificioso da linguagem, a escolha vocabular, por exemplo, expressa a visão de mundo do autor ainda que rasura termos que constante passam pelo seu crivo estético, nessas rasuras é possível enxergar a sua intencionalidade deixada em uma variedade de documentos em processo.

## **4.2 A teoria da linguagem concebida por Bakhtin e sua relação com a Crítica Genética**

Para que não seja uma disciplina unicamente de observação a Crítica Genética necessita de teorias complementares dentre as quais as reflexões bakhtinianas sobre a linguagem têm propiciado mecanismos de análise dos objetos de uso cada vez mais satisfatório. Para Bakhtin (1998), a *palavra* é o material privilegiado da consciência, pois é através dela que o homem elabora sua concepção de mundo, seu entendimento de si mesmo e dos outros. Dessa forma, qualquer elaboração discursiva é ao mesmo tempo individual e social, ou seja, para que se dê a criação literária é necessário que se operem os mecanismos pessoais e coletivos com os quais o autor cria um discurso em que emergem necessariamente a palavra do **eu** e a do **outro** como dados que evidenciam as relações sociais mediadas pelas marcas linguísticas (SILVA, 2001).

Mikhail Bakhtin (1895-1975) nasceu em Oriol, na Rússia, oriundo de família nobre decadente cresceu entre Vínus e Odessa, cidades com muita variedade de línguas e culturas. Em 1918, diplomou-se em História e Filosofia. Suas principais obras são *Freudismo* (1927), *O método formal nos estudos literários* (1928) e *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1929), conhecidos no ocidente apenas a partir da década de 1980. Atualmente é um dos filósofos da linguagem mais estudado, pois a sua teoria ultrapassa a visão sistemática da língua e descreve a linguagem humana como sendo constituída por fatores extralinguísticos (LEITE, 2011).

O *Círculo de Bakhtin*<sup>7</sup> foi uma escola do século XX que abordou filosoficamente as questões de *significado* na vida social e a *criação artística* em particular no modo como a linguagem registrava os conflitos entre grupos sociais antagônicos. Para o Círculo, a produção linguística mostrava-se essencialmente **dialógica**, formada no processo de interação social que gera diferentes valores sociais convencionados sob a forma de ideologias. Assim, enquanto a parcela dirigente da sociedade tenta postular um único discurso como exemplar, as classes subordinadas estão livres para subverter o ideal monológico.

Segundo Ponzio (2011), o Círculo Bakhtiniano não era uma escola no sentido acadêmico do termo, e tampouco Bakhtin era o líder ou diretor dessa escola. Trata-se muito mais de um grupo marcado por uma intensa e afinada colaboração em clima de amizade por meio de pesquisas comuns a partir de interesses e competências diferentes

---

<sup>7</sup> Alguns membros do Círculo foram Matvei Isaevich Kagan (1889-1937), Pavel Nikolaevich Medvedev (1891-1938), Lev Vasilievich Pumpianskii (1891-1940), Ivan Ivanovich Sollertinskii (1902-1944), Valentin Voloshinov Nikolaevich (1895-1936) entre outros.

(p. 46). Por esse motivo, como afirma Geraldini (2013), o que se caracteriza como *bakhtinianos* são os temas, os interesses, as perguntas, o modo de busca de resposta em diálogo constante entre membros do grupo, pois é nesse sentido que se deve entender o *Círculo de Bakhtin*, pelo seu caráter eminentemente coletivo que conduzia a que os temas pertinentes fossem discutidos, as primeiras versões dos textos lidas e anotadas de modo que, embora o texto final ficasse sob a responsabilidade de um autor, não era a autoria em si que interessava ao grupo.

Entre as obras mais importantes atribuídas ao *Círculo* estão *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1929/30), *Freudismo* (1927), *Cultura Popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais* (1965), *Estética da Criação Verbal* (1979), *Problemas da poética de Dostoiévski* (1929) e *Questões de Literatura e de Estética* (1975), textos que, em realidade, inicialmente foram atribuídos aos intelectuais do círculo embora posteriormente se atestasse que eram produções de Bakhtin.

Para Bakhtin (2003), uma obra de arte se revela antes de tudo na unidade diferenciada da cultura da época de sua criação, o que não significa que se possa limitá-la a essa época, uma vez que sua plenitude somente se revela no passar do tempo. Nesse sentido, não é mais possível identificarmos o escritor como dono e detentor absoluto do *dizer poético* de sua autoria, não havendo no discurso poético, portanto, uma única voz. Ao contrário, há nesse discurso a “contaminação” irremediável por um mundo alheio ao universo composicional do autor. O mundo real constitui, assim, a obra de ficção, fazendo ecoar no produto ficcional as vozes e os discursos outros que habitam o mundo do escritor.

No campo da linguagem Bakhtin (2006) discutiu questões relacionadas à *ideologia* inerente ao *discurso*. Nesse sentido, a ideologia passa a ser vista como compondo a sociedade em dois níveis que se relacionam de maneira dialética, quais sejam: a *ideologia oficial* marcada, por exemplo, por um Estado absoluto e totalitário que domina todos os setores da sociedade, e a *ideologia do cotidiano*, que se constitui a partir do conhecimento tradicional transmitido nas vozes do dia a dia:

Os sistemas ideológicos constituídos da moral social, da ciência da arte e da religião cristalizam-se a partir da ideologia do cotidiano, exercem por sua vez sobre esta, em retorno, uma forte influência e dão assim normalmente o tom a essa ideologia. Mas, ao mesmo tempo, esses produtos ideológicos constituídos conservam constantemente um elo orgânico vivo com a ideologia do cotidiano; alimentam-se de sua seiva, pois fora dela, morrem [...] (Bakhtin, 2006, p. 119).

Transpostas as categorias acima mencionadas ao cenário brasileiro da ditadura militar, por exemplo, identificamos a *ideologia do cotidiano* no discurso dos estudantes, dos artistas e escritores que, de alguma forma, buscavam atingir e modificar a *ideologia oficial*, necessária e organicamente vinculada à ideologia do cotidiano da qual pretende diferenciar-se, sendo esta diferença possível apenas com o reconhecimento de sua existência.

Segundo Silva (2001), ao redimensionar a importância da linguagem no processo social, Bakhtin cria um modelo teórico em que o *discurso* é o elemento central porque a própria sociedade não é separável da linguagem. A palavra coexiste, pois, ao social penetrando em todas as relações entre os indivíduos e configurando-se como o material de interação entre as pessoas e a sociedade, sendo o meio que indica com maior grau de sensibilidade as transformações sociais.

Assim, todo produto ideológico parte de uma realidade natural ou social que possui um significado que ao mesmo tempo remete a algo que lhe é exterior, ou seja, todo produto ideológico é um signo que remete a algo extralinguístico no mundo. Por exemplo, um corpo ou um instrumento qualquer de produção são simplesmente um corpo e um instrumento de produção; não significam necessariamente até que se tornem ideológicos, quando poderão ser percebidos de formas significantes passando a ser, desse modo, dotados de simbolismo, o suficiente para que passem a refletir e refratar possíveis outras realidades a partir da representação de algo (BAKHTIN, 1988).

A linguagem, pois, é ideológica e se transforma em signos, operando o sentido conhecido coletivamente:

A consciência não pode derivar diretamente da natureza, como tentaram e ainda tentam mostrar o materialismo mecanicista e ingênuo e a psicologia contemporânea (sob suas diferentes formas: biológica, behaviorista, etc.). A ideologia não pode se derivar da consciência, como pretendem o idealismo e o positivismo psicologista. A consciência adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais. Os signos são o alimento da consciência individual, a matéria de seu desenvolvimento, e ela reflete sua lógica e suas leis. A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação semiótica de um grupo social. Se privarmos a consciência de seu conteúdo semiótico e ideológico, não sobra nada (Bakhtin, 1988, p.35-36).

O universo dos signos, então, permeia outros universos como os dos artigos de consumo, dos fenômenos naturais, dos materiais tecnológicos etc. Da mesma forma os signos são também passíveis de avaliações ideológicas, já que não existem apenas como

item passivo da realidade por refletirem e refratarem outras realidades, o que, nas palavras de Bakhtin, significa que “o domínio ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes. Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico e tudo que é ideológico possui um valor semiótico” (BAKHTIN, 1988, p. 32).

Numa oposição à filosofia idealista e à visão psicologista da cultura, o Círculo de Bakhtin critica correntes que afirmam que a ideologia é um mero fenômeno de consciência, chamando a atenção para o fato de que para que um signo seja incorporado antes ele se aproxima de outros signos já conhecidos, do que se conclui que um signo é compreendido apenas a partir de outro. Assim, a consciência individual forma-se com base nesse sistema semiótico, impregnando-se de ideologia, embora só emergja no processo de interação social. Interação em um sentido de unidade, onde um determinado grupo socialmente organizado possui um sistema de signos inteligível entre eles. Logo, a consciência individual é um fato sócio-ideológico (ROCHA, 2012).

Para Silva (2001), no ato criador a seleção linguística do autor manifesta sua consciência individual, sua visão de mundo, seu posicionamento ideológico mas, igualmente, o dos outros membros do corpo social a que pertence. Nesse sentido, no estudo do processo criativo de uma obra literária, as escolhas, substituições e rasuras demonstram que as seleções feitas pelo escritor não são apenas fruto da sua consciência individual, mas também, ou até em maior grau, um fenômeno ideológico no qual o artista está inevitavelmente mergulhado.

Em Bakhtin o *significado* está, portanto, em algum lugar no entremeio, pois é compartilhado e múltiplo. Cada um pode, assim, significar o que diz apenas indiretamente, com palavras que são tomadas da comunidade em que se encontra e que são a ela devolvidas conforme os protocolos que ela observa. Portanto, a criação e o uso dos signos acontecem porque “a voz de cada um pode significar, mas somente com outros – às vezes em coro, mas na maioria das vezes em diálogo” (ELICHIRIGOITY, 2008).

O movimento mesmo da infraestrutura (a realidade) na determinação do signo e a maneira como o signo reflete e refrata a realidade em transformação consideram *a palavra como o signo por excelência*. Ora, as lentas mudanças sociais se acumulam na palavra, até que estas adquiram um novo caráter ideológico. Desse modo, afirma-se a existência de um “inconsciente coletivo” (a psicologia do corpo social) que se exterioriza na palavra, no gesto e no ato. Com base no materialismo-histórico, Bakhtin caracteriza todas as formas e meios de interação verbal entre os indivíduos como determinadas pela estrutura

sociopolítica que, por sua vez, deriva do cerne das relações de produção (ELICHIRIGOITY, 2008).

Para Horn (2004), a *heteroglossia* bakhtiniana descreve o conceito de voz como a interação de múltiplas perspectivas individuais e sociais, representando a estratificação e aleatoriedade da linguagem. Assim, o conceito de heteroglossia concede mais força à concepção de que não somos – nós, sujeitos inscritos em relações sociopolíticas – autores das palavras que proferimos, pois tudo o que dizemos e as maneiras pelas quais nos expressamos vêm imbuídas de contextos, estilos e intenções distintas marcadas pelo meio e pelo tempo em que vivemos. Cada palavra por nós proferida está preñe, portanto, de elementos e significados do mundo que nos cerca, desde a nossa profissão até o nosso nível social, idade e tudo o mais que denominados.

A língua como ideologicamente saturada, compreendida por Bakhtin como uma visão de mundo e como uma opinião concreta que contém o máximo de entendimento mútuo em todas as esferas da vida ideológica, leva a que o significado de um enunciado seja controlado por condições que se apresentam na convergência das forças interna e externa de determinadas circunstâncias sociológicas características da fala de cada grupo social em cada época. Cada grupo pensa de forma diferente, tem uma concepção de mundo diferente que manifestará via linguagem, pois esta é o local onde os embates sociais inevitavelmente acontecem (SILVA, 2001).

Cada indivíduo realiza, portanto, as suas reflexões e tem o seu mundo interior com base em um *auditório social* próprio e bem estabelecido. A palavra que usa vincula-se a si próprio e ao outro, e é produto da interação locutor / ouvinte. Ainda que, como signo, essa palavra seja extraída pelo locutor de um estoque social de signos disponíveis, a própria realização deste signo social na enunciação concreta é inteiramente determinada pelas relações sociais no momento da enunciação que, até em seus estratos mais profundos, apresenta estrutura orientada “pelos pressões sociais mais substanciais e duráveis a que está submetido o locutor” (ELICHIRIGOITY, 2008).

O conceito de *heteroglossia*, segundo Silva (2001), traz como consequência para a Crítica Genética a concepção de que toda voz é híbrida por natureza e toda palavra viva é dupla, dialógica. Isso significa que para que a língua se torne signos (adquirindo sentido) é preciso que se oriente para o exterior, que esteja imersas por contextos de interação. O modo como a palavra concebe o seu objeto é marcado por uma interação dialógica, de modo que uma representação artística, uma imagem do objeto, pode ser penetrada por esta ação dialógica das intenções verbais que se encontram e são nelas entremeadas. É o

*dialogismo interno* da palavra que não pode ser isolado como um ato independente, nem separado da habilidade de formar um conceito de seu objeto que a palavra possui, em síntese, tal dialogismo interno molda o que se convencionou denominar estilo.

A respeito da linguagem, Bakhtin (1988) afirma que, na realidade, toda palavra comporta duas faces, sendo determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige a alguém constituindo, justamente, o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve, então, de expressão a um em relação ao outro e desta maneira a teoria de Bakhtin se relaciona diretamente aos estudos em Crítica Genética, pois municia a disciplina dos mecanismos que ajudam a identificar a voz do “outro” durante o processo de criação.

Assim, as rasuras, os rascunhos e as ilustrações revelam o dialogismo que independe da vontade única do autor. O resultado é a percepção das influências internas e externas que orientam o enunciado, evidenciando a heteroglossia dos grupos sociais representados na obra. Ao organizar as falas e os pensamentos dos personagens com inserções e eliminações, o autor está marcando o posicionamento socioideológico de cada destas entidades fictícias, construindo um universo que se integra àquele por ele vivenciado (Silva, 2001).

Para a teoria bakhtiniana, o *discurso poético* é particular, ou seja, trata-se da linguagem do próprio poeta. Contrariamente ao que ocorre na obra poética, no *romance* o discurso estabelece um confronto dialógico entre a linguagem do eu e a linguagem do outro. Representando a linguagem do outro, o autor deixa viva no enunciado a relação entre o seu ponto de vista e o ponto de vista do objeto representado.

No romance realiza-se, então, o reconhecimento da linguagem do próprio indivíduo na linguagem do outro, ou de sua própria visão de mundo na visão de mundo do outro. A palavra do outro torna-se um constituinte indispensável nos textos de prosa, caracterizando a palavra do discurso romanesco como bivocal, quer dizer, como servindo simultaneamente a dois locutores: *personagem* e *autor*. Além de bivocal, ela é internamente dialogizante e desse ponto de vista a Crítica Genética deve ocupar-se com a orientação das vozes textuais e de suas mudanças ao longo do processo criativo (Silva, 2001).

O gênero romance pode ser monológico ou polifônico conforme o jogo de vozes em seu interior. Será, pois, monológico quando manifestar um ponto de vista unificador, como o do autor e, ao contrário, será polifônico ao apresentar um confronto de ideologias que, à medida que a consciência se instaura como consciência do outro, não conduz a um

só tema, propondo a intertextualidade por meio da provocação e da escuta do discurso do outro. As vozes permanecem autônomas e se combinam enquanto tais em uma unidade de ordem superior. Em suas estruturas, então, a escritura lê outras escrituras, lê-se a si mesma e constrói-se numa gênese destruidora, transgredindo as normas e deixando aflorar o diálogo, pois não se submete às leis nem às hierarquias.

A *polifonia* do romance, ou a variedade de vozes, dá-se ao nível das personagens, das ideias, do gênero e do discurso (fala), com uma ênfase maior recaindo sobre a categoria da personagem, onde poderemos ver reproduzida a palavra do outro. A polifonia do romance está relacionada às vozes dos personagens que, através do dialogismo, manifestam ideias não canonizadas. Desta forma, vê-se que nessa teoria a polifonia está diretamente ligada ao plano ideológico, ou seja, às várias visões de mundo possíveis e representáveis através da linguagem. Estabelece-se, assim, um caminho possível para a Crítica Genética no que tange a articulação entre *o que* se diz e *o como* se diz num texto em processo.

Em síntese, a teoria de Bakhtin tem como elemento central a palavra em termos sociais, pois o que prevalece é a sua capacidade comunicativa e a sua intencionalidade. Por estar sempre direcionada ao outro a palavra é essencialmente dialógica, comportando concomitantemente o discurso de quem a produz e o discurso de quem a recebe. A produção de um enunciado, por sua vez, implica a absorção de muitos outros enunciados controlados por condições sociais enunciativas de uma determinada visão de mundo.

Tais condições se manifestam por excelência na obra de arte literária, local privilegiado onde confluem diversas falas sociais em um diálogo interativo entre as diversas vozes ideológicas. Nesse sentido, se estabelece um dialogismo interno ao texto narrativo, a partir do qual é possível detectar a heteroglossia que rege os diversos discursos. Esse diálogo das falas sociais confere ao texto o caráter polifônico anteriormente mencionado, já que não há uma voz que se sobressaia a outra, possuindo todas igual valor ideológico. Tal equidade é construída pelo autor, o qual escuta as diversas vozes que o cercam e as retrata em sua criação.

No momento da criação, portanto, o autor é simultaneamente *eu* e *outro* imersos em um jogo de imaginários que produz o discurso advindo da confluência dos vários enunciados que o circundam. Esse *outro* se expressa no texto literário através do narrador ou das personagens, a depender das estratégias utilizadas pelo autor, pois estas duas categorias possuem o poder da palavra, diferentemente do que ocorre com as categorias



de espaço e tempo, que nos são dadas na grande maioria dos textos literários pelo narrador.

Partindo, então, da fala – incluindo aqui os pensamentos – das personagens e do discurso do narrador em um texto literário, chegamos à intencionalidade do escritor expressa durante a construção do universo ficcional. Dessa forma, a teoria de Bakhtin colabora com o estudo do processo de criação porque explica os mecanismos ideológicos que envolvem as rasuras, funcionando para o analista genético como uma camada sociointerpretativa dos traços deixados pelo autor no decorrer da escritura da obra (Silva, 2001).

### 4.3 O caminho criativo na produção de *Segredo de Estado*

Pessoas que constroem castelos no ar, na sua maioria, não realizam muito; mas todo homem que realmente realiza grandes feitos elabora castelos no ar, mas depois pensosamente os copia em chão firme.

(Peirce, 1992)

O trabalho do crítico genético começa, via de regra, com a coleta e a classificação dos documentos que comporão um dossiê para, em serem decifrados a partir de métodos previamente estabelecido tanto para a transcrição quanto para a leitura do dossiê genético. Os documentos organizados recebem o nome de *prototextos*, que evidencia a prévia organização dos documentos a serem estudados como resultado de uma elaboração teórico-crítica. A respeito do prototexto Salles (2008) afirma que:

O prototexto não é o conjunto de documentos, mas um novo texto, formado por esses materiais, que coloca em evidência os sistemas teóricos e lógicos que o organizam. O prototexto não existe em nenhum lugar fora do discurso crítico que o produz; nasce, portanto, da competência do crítico genético que se encarrega de estabelecê-lo e, principalmente, explorá-lo em um processo analítico e interpretativo. Parece ter sido sentida a necessidade de criar um termo específico para designar o dossiê genético formado pelos documentos dos processos estudados, para ressaltar o fato de que já a organização do material é mediada pelo olhar do pesquisador. O que está sendo destacado é que a subjetividade do crítico é inevitável. Essa necessidade científica, talvez, dialogue com a crença na objetividade da ciência, ainda presente em alguns ambientes científicos (SALLES, 2008, p. 30).

Para Grésillon (2007), quando se escolhe trabalhar com um *corpus* preciso todas as situações são possíveis. Em alguns casos, idealmente simples, um rápido exame mostra

que todo o trabalho preparatório de coleta e classificação dos manuscritos já está feito. Em contrapartida, pode acontecer de o interesse ser despertado por uma gênese em que os elementos de processo são ignorados por completo. Para o trabalho com o livro *Segredo de Estado* o *corpus* da pesquisa não estava pronto e possuíamos apenas uma primeira fonte de informação: uma pilha de pastas com os manuscritos de praticamente todas as obras de Antonieta. Sem uma organização sistemática das pastas encontrar os documentos referentes à obra em questão demandou um trabalho intenso.

Toda a obra de Antonieta estava originalmente depositada na Fazenda Santa Eudóxia, sob a guarda de seus netos. Uma parte do acervo pessoal da escritora foi retirada da fazenda no ano de 2014 e encaminhada à Universidade Federal de São Carlos, com o consentimento dos herdeiros, para que a equipe pudesse trabalhar com maior comodidade sem precisar viajar semanalmente à fazenda e tivesse acesso aos materiais e equipamentos necessários para o tratamento dos documentos. Posteriormente deu-se a consolidação do Fundo Antonieta Dias de Moraes (Fundo ADM) que será devolvido à Fazenda Santa Eudóxia logo após a finalização dos trabalhos com os documentos. A partir da criação do Fundo ADM, estando o acervo organizado e disponível no Departamento de Desenvolvimento Institucional (DeDI) da UFSCar, sob a direção da pesquisadora Vera Lúcia Cósia, foi possível recuperar os documentos de processo de *Segredo de Estado*, que formaram o dossiê que apresentava informações internas (contracapa, notas e esboços de ilustrações) e externas ao livro trabalhado (cartas, convite e depoimentos).

Os documentos de processo de *Segredo de Estado* não estavam classificados previamente, ao contrário, dispersos e sem datação necessitavam de organização diante da ordem aleatória em que se encontravam, iniciamos a busca por indícios que revelassem a ordem e a data dos materiais. Após a leitura incansável de todo o dossiê com o objetivo de encontrar uma lógica que o organizasse, verificou-se que na maioria dos casos o conteúdo do documento ajudou na definição da data associando-o ao ano de edição do livro, em outros casos foi o estado físico do papel que serviu como suporte para auxiliar na identificação de uma possível data. Finalmente, definiu-se o dossiê genético de *Segredo de Estado* composto por 19 documentos, conforme o Quadro 2.

Para Grésillon (2007) os dossiês genéticos apresentam grandes diferenças entre si devido às diversas práticas dos escritores, pois há os que guardam quase tudo na memória enquanto que outros precisam ter absolutamente tudo no papel, ademais de alguns possuírem a escrita legível e outros uma escrita indecifrável. Se por um lado um geneticista iniciante naturalmente opta por começar com um dossiê genético de tamanho

modesto para aprender com mais facilidade a sistematicidade do trabalho, por outro lado ele deve ter interesse em trabalhar com um dossiê que tenha resultado em um texto publicado para que possa de fato aplicar os seus conhecimentos.

O dossiê genético de *Segredo de Estado* revela que Antonieta tinha o hábito de manter quase tudo no papel. No acervo da escritora há dezenas de anotações manuscritas, cópias e rascunhos de *Segredo de Estado* e de seus outros livros. A sua escrita é bastante legível e, portanto, não houve dificuldade em decifrar os documentos e, embora o dossiê genético da obra escolhida seja de tamanho modesto a sua significância para a compreensão do seu período de produção é frutífera, tanto pelo grande sucesso no exterior e pelos prêmios recebidos, quanto pela longevidade da publicação e as implicações que impediram que a obra circulasse e obtivesse sucesso no Brasil da ditadura militar.

**Quadro 2** – Composição do dossiê genético do livro *Segredo de Estado* pela pesquisadora Ivanildes Menezes. Organização por data de produção dos documentos.

Item	Gênero	Ano	Descrição
1	Carta	1974	Relato da submissão de <i>Tonico e o Segredo de Estado</i>
2	Contracapa		Contracapa
3	Notas		Nota da escritora sobre o livro
4	Convite	1980	Lançamento do livro <i>Tonico e o Segredo</i> pela editora Salamandra
5	Carta	1981	De Antonieta estabelecendo diálogo com a agente literária
6	Texto	s/d	De Antonieta falando sobre a obra <i>Segredo de Estado</i>
7	Carta	1989	De Antonieta para um de seus editores
8 9	Carta	1998	De uma de suas editoras para a escritora Antonieta
10 a 18	Esboços		Nove esboços de personagens para as ilustrações da edição que seria lançada pela editora Saraiva
19	Depoimento		Antonieta fala sobre os motivos que a levaram a escrever <i>Segredo de Estado</i>

Decifrar os documentos de processo consiste em uma primeira interpretação do material, de modo que classificar e decifrar são operações que caminham juntas mesmo que a etapa de decifrar seja uma interpretação inicial não se pode confundi-la, porém, com a interpretação que se faz posteriormente a partir dos pressupostos teóricos concernentes ao interesse da pesquisa. Isso porque os olhares de ambas são diferentes, ou

seja, a interpretação inicial ou o deciframento utiliza um olhar ético e não estético, que deverá ser exercitado para a interpretação à luz de teorias.

Ao nos aventurarmos no trabalho genético uma enorme dificuldade foi sentida no que diz respeito a um sistema completo e padronizado para a transcrição dos documentos de processo. A respeito dessa dificuldade, Grésillon (2007) questiona:

Uma vez decifrado pelo geneticista o conjunto de um dossiê genético e descoberta a lógica e a sucessão das operações de escritura, o que ele pode fazer para representar e transmitir seus resultados? Essa questão já deu muito o que falar, e o número de propostas é quase equivalente ao número de dossiês analisados (GRÉSILLON, 2007, p. 164).

Há dois tipos principais de transcrição de documentos de processo, a *diplomática* e a *linearizada*. Na transcrição diplomática respeita-se o aspecto material da escritura, enquanto que a transcrição linearizada simula o aspecto material de um texto. Em nosso trabalho foi utilizado majoritariamente a transcrição diplomática. Segue abaixo o Quadro 3 contendo a proposta de Grésillon (2007):

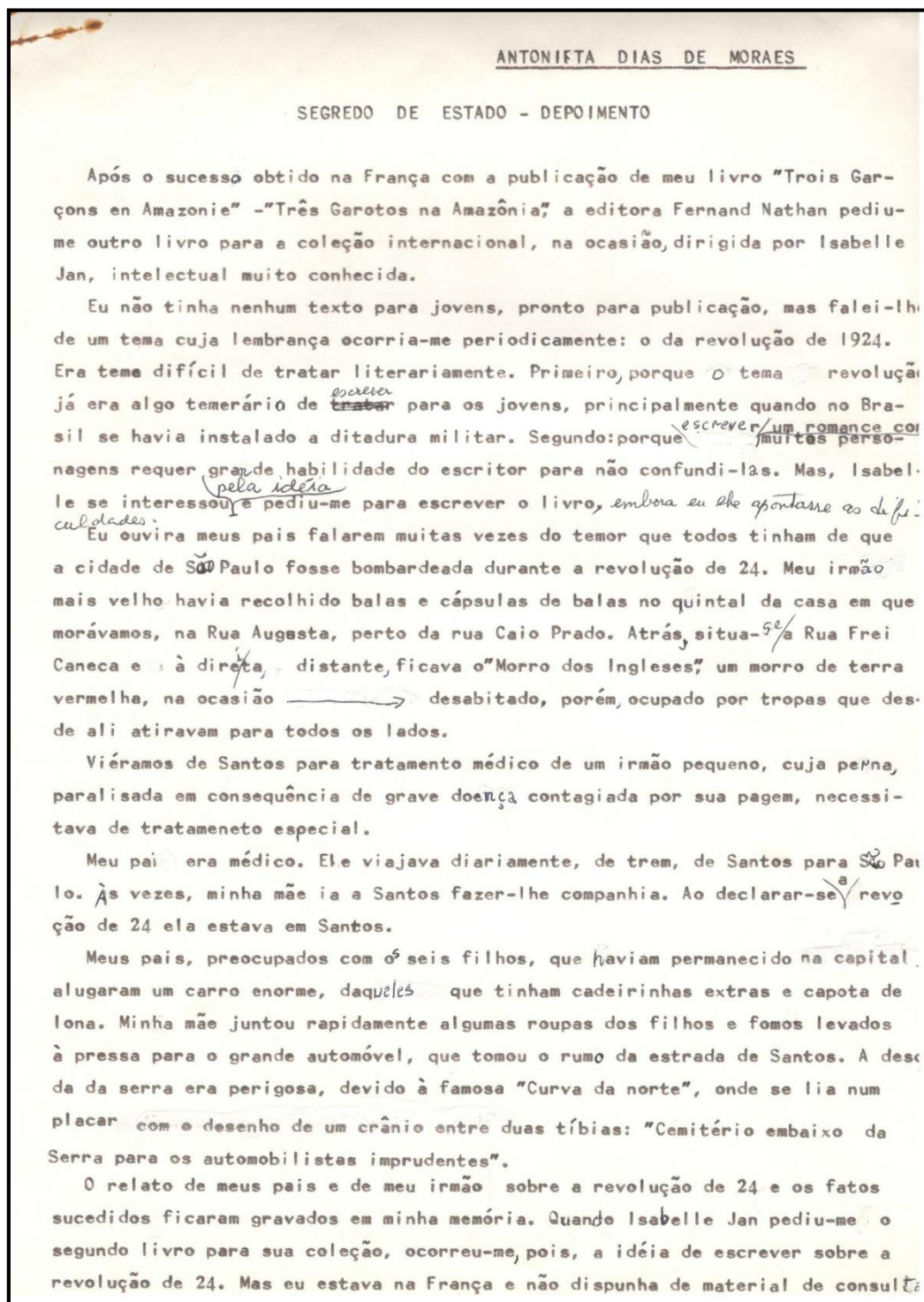
**Quadro 3** – Código de transcrição de sinais convencionais. Fonte: Grésillon, 2007.

<i>itálico</i>	Tudo o que foi escrito pela mão do escritor
(romano e entre parênteses)	Toda indicação acrescida pelo transcritor para compreensão
< >	Acrescido em interlinha
/ /	Substituição de palavra, frase ou trecho
[ ]	Tachado, rasurado, apagado
[< >]	Acrescido e, em seguida, apagado
< [ ] >	Rasurado e em conjunto acrescido
“ “	Acrescido na margem
(?) em romano	Transcrição provável
(illis.)	Palavra ilegível

#### 4.5 Transcrição e análise

Nas páginas a seguir apresentamos as figuras fac-similadas referentes aos documentos de processo do dossiê genético da obra *Segredo de Estado* analisados nesta pesquisa. Para fins de didatização das informações, porém, os documentos geralmente de dimensões de uma folha A4 foram redimensionados para compor esta dissertação.

Cada documento de processo analisado será apresentado enquanto Figuras numeradas de 8 a 27 sem estarem organizadas necessariamente em ordem cronológica. Às figuras se seguem, quando pertinente, Quadros numerados de 4 a 13 nos quais constam as transcrições diplomáticas de seus respectivos conteúdos verbais. Após cada figura e quadro expomos a análise empreendida nesta pesquisa sob a ótica da Crítica Genética subsidiada, por sua vez, pela teoria da linguagem de filiação bakhtiniana. Enfatizamos que não foi possível identificar marcas do militarismo e representações sociais em todos os documentos de processo, portanto, em alguns deles ficamos restritos a análise genética.



**Figura 8** – Depoimento de Antonieta Dias de Moraes, 10/01/1998 – Parte 1 de 2 (fac-símile). Fonte: Fundo ADM, UFSCar.

**Quadro 4** – Transcrição diplomática de Depoimento de Antonieta Dias de Moraes, 10/01/1998 – Parte 1 de 2. Fonte: Fundo ADM, UFSCar; por Ivanildes Menezes.

1 Antonieta Dias de Moraes  
 2 **SEGREDO DE ESTADO - DEPOIMENTO**  
 3 Após o sucesso obtido na França com a publicação de meu livro “Trois Gar-  
 4 çons em Amazonie” – “Três Garotos na Amazônia”, a editora Fernand Nathan pediu-  
 5 me outro livro para a coleção internacional, na ocasião, dirigida por Isabelle  
 6 Jan, intelectual muito conhecida.  
 7 Eu não tinha nenhum texto para jovens, pronto para publicação, mas falei-lhe  
 8 de um tema cuja lembrança ocorria-me periodicamente: o da revolução de 1924.  
 9 Era tema difícil de tratar literariamente. Primeiro, porque o tema revolução  
 10 já era algo temerário de [tratar] <escrever> para os jovens, principalmente quando no Bra-  
 11 sil se havia instalado a ditadura militar. Segundo: porque <[escrever]> um romance com  
 12 muitas personagens requer grande habilidade do escritor para não confundi-las. Mas, Isabel-  
 13 le se interessou <pela idéia> e pediu-me para escrever o livro, <embora eu lhe apontasse as  
 14 dificuldades.>  
 15 Eu ouvira meus pais falarem muitas vezes do temor que todos tinham de que  
 16 a cidade de São Paulo fosse bombardeada durante a revolução de 24. Meu irmão  
 17 mais velho havia recolhido balas e cápsulas de balas no quintal da casa em que  
 18 morávamos, na Rua Augusta, perto da rua Caio Prado. Atrás, situa-<se> a Rua Frei  
 19 Caneca e à dire-<i>ta, distante, ficava o “Morro dos Ingleses”, um morro de terra  
 20 vermelha, na ocasião [ ] desabilitado, porém, ocupado por tropas que des-  
 21 de ali atiravam para todos os lados.  
 22 Viéramos de Santos para tratamento médico de um irmão pequeno, cuja perna  
 23 paralisada em consequência de grave doença contagiada por sua pagem, necessi-  
 24 tava de tratamento especial.  
 25 Meu pai era médico. Ele viajava diariamente, de trem, de Santos para S<ã>o Pau-  
 26 lo. Às vezes, minha mãe ia de Santos fazer-lhe companhia. Ao declarar-se <a> revo-  
 27 lução de 24 ela estava em Santos.  
 28 Meus pais, preocupados com o<s> seis filhos, que haviam permanecido <[na capital]>,  
 29 alugaram um carro enorme, daq<ueles> que tinham cadeirinhas extras e capota de  
 30 lona. Minha mãe juntou rapidamente algumas roupas dos filhos e fomos levados  
 31 à pressa para o grande automóvel, que tomou o rumo da estrada de Santos. A descida  
 32 da serra era perigosa, devido à famosa “Curva da norte”, onde se lia num  
 33 placar com desenho de um crânio entre duas tíbias: “Cemitério embaixo da  
 34 Serra para automobilistas imprudentes”.  
 35 O relato de meus pais e de meu irmão sobre a revolução de 24 e os fatos  
 36 sucedidos ficaram gravados em minha memória. Quando Isabelle Jan pediu-me o  
 37 segundo livro para sua coleção, ocorreu-me, pois, a idéia de escrever sobre a  
 revolução de 24. Mas eu estava na França e não dispunha de material de consul-<[ta]>.

Escrevi a um amigo historiador pedindo-lhe as informações de que necessitava. A resposta foi irônica: "Qual o seu interesse por um fato insignificante de nossa história, quando há outros de maior importância?"

Naquele momento eu já escrevera as primeiras páginas do romance, cujas personagens adquiriam vida e me estimulavam a explorar o assunto.

Eu morava no "Quartier Latin" num apartamento em que havia três escadas para subir. Conheci um casal que morava na Rue Mouffetard, num prédio melhor e com telefone. Eles iam viajar e deixariam o apartamento. Fiando-me da data da viagem deles, entreguei à proprietária o apartamento em que vivia. No interim, fui para um hotel. Eu já pagava o aluguel, mas o casal não desocupava o apartamento. No hotel eu não podia trabalhar bem.

O escritor Miguel Angel Asturias e sua esposa Blanca viajarão à Suécia. Convidaram-me a ficar no apartamento deles enquanto esperava a entrega do "meu

Aceitei o oferecimento, pois poderia trabalhar com mais sossego. O meu livro avançava, e Isabelle Jan estava animada. Ela queria o livro pronto o mais depressa possível.

Eu não parava de escrever, porque, sem saber, já estava tudo organizado em minha mente. Compus o livro em relativamente pouco tempo. Não é um livro histórico, é ficção, cuja idéia partiu da realidade. As personagens foram determinando a ação e compondo o ambiente em que desejavam atuar. O livro fez muito sucesso nos países de língua francesa. Mais tarde, foi publicado na Espanha. Ali, obtive o "Prêmio Nacional" e um segundo prêmio "Barco de Vapor" da própria Editora S.M., pelo grande número de exemplares vendidos.

Antonieta Dias de Moraes  
São Paulo, 10 de janeiro 1998

Figura 9 – Depoimento de Antonieta Dias de Moraes, 10/01/1998 – Parte 2 de 2 (fac-símile). Fonte: Fundo ADM, UFSCar.



**Quadro 5** – Transcrição diplomática de Depoimento de Antonieta Dias de Moraes, 10/01/1998 – Parte 2 de 2. Fonte: Fundo ADM, UFSCar; por Ivanildes Menezes.

1 Escrevi a um amigo historiador pedindo-lhe as informações de que necessita-  
 2 va. A resposta foi irônica: “<[Q]>ual o seu interesse por um fato insignificante  
 3 de nossa história, quando há [ ] outros de maior importância? ”.  
 4 Naquele momento eu já escrevera as primeiras páginas do romance, cujas per-  
 5 sonagens adquiriam vida e me estimulavam a explorar o assunto.  
 6 Eu morava no “Quartier Latin”, num apartamento em que havia três escadas para  
 7 subir. Conheci um casal que morava na Rue Mouffetard, num prédio melhor e com  
 8 telefone. Eles iam viajar e deixariam o apartamento. Fiando-me da data <[>]da via-  
 9 gem deles, entreguei à proprietária o apartamento em que vivia. No interim, fui  
 10 para um hotel. Eu já pagava o aluguel, mas o casal não desocupava o aparta-  
 11 mento. No hotel eu não podia trabalhar bem.  
 12 O escritor Miguel Angel Asturias e sua esposa Blanca viajariam à Suécia.  
 13 Convidaram-me a ficar no apartamento deles enquanto <eu> esperava a entrega do “meu”.  
 14 Aceitei o oferecimento, pois poderia trabalhar com mais sossego. O meu li-  
 15 vro avançava, e Isabelle Jan estava animada. Ela queria o livro pronto o  
 16 mais depressa possível.  
 17 Eu não parava de escrever, porque, sem saber, já estava tudo organizado em  
 18 minha mente. Compus o livro em relativamente pouco tempo. Não é um livro his-  
 19 tórico, <é> ficção, cuja idéia partiu da realidade. As personagens foram deter-  
 20 minando a ação e comp[ ]ondo o ambiente em que desejam atuar. O livro fez mui-  
 21 to sucesso nos países de língua francesa. Mais tarde, foi publicado na Espa-  
 22 nha. Ali, obtive o “Prêmio Nacional” e um segundo prêmio “Barco de Vapor” da  
 23 própria Editora S. M., pelo grande núm<e>ro de exemplares vendidos.  
 24 *Antoniete Dias de Moraes*  
 25 *São Paulo, 10 de janeiro de 1998.*

As Figuras 8 e 9 compreendem o depoimento da escritora Antonieta Dias de Moraes sobre *Segredo de Estado*, livro que é o final da nossa trajetória genética que inclui os livros *Tonico e o Segredo de Estado* e *Tonico e o Segredo*. Optamos, então, por iniciar o ensaio genético pelo depoimento da escritora sobre a obra para que as bases da travessia fossem formadas e o trajeto conhecido. Trata-se de um depoimento escrito pela escritora no ano 1998, pouco depois de ter publicado a sua última versão sobre a história de Tonico pela editora Saraiva.

O depoimento, enquanto documento de processo inicial, foi datilografado em folha A4, encontra-se com aparência amarelada devido ao tempo e a qualidade do armazenamento em caixas contribuiu para a permanência de marcas de cliques que, oxidados, manchou o papel.

Antonieta narra em seu depoimento a experiência de escrever *Segredo de Estado*, tendo cumprido em poucos meses a preparação da primeira versão (*Tonico e o Segredo de Estado*) após a editora francesa Fernand Nathan pedir que escrevesse outro texto para

a coleção internacional. Sem ideias para contar uma história para jovens, a escritora recorda os relatos de seus pais sobre a Revolução de 1924. Em consulta a um amigo historiador foi aconselhada a trabalhar com um tema de maior importância para a história do país, o que lhe intriga e estimula a dar prosseguimento ao projeto que tratou sobre sérios problemas da sua época e instigou reflexões profundas.

Antonietta sabiamente manteve ambíguo o cenário dos acontecimentos narrados no livro, apresentando aos leitores a massa marginalizada da sociedade com seus problemas cotidianos sem revelar a qual contexto se referia. Em depoimentos e entrevistas a escritora revelou que se referiu à história da revolução que ouvira de seus pais (a Revolta Paulista de 1924 ou a *Revolução Esquecida*), mas não levou essa informação explicitamente ao livro. Assim, seus personagens se comportam como crianças, mantêm a alegria mas executam tarefas com comprometimento e seriedade como se fossem adultos. Mesmo que a escritora tenha dito que sua inspiração baseou-se na Revolução de 1924, o livro lido em 1974 continuava extremamente atual, sobretudo com a expressão “segredo de Estado” em seu título em um momento histórico em que a ditadura militar ocultava o que acontecia em seus porões.

Paris, 30 de maio de 1974

Prezado Senhor Wladyr Nader,

Recebi o livro A Arvore dos Desejos. Acho boa a impressão, sem erros, boa letra etc. As ilustrações são boas, ~~mas~~ as cores não gosto, acho tristes, mas, isso é questão de gosto pessoal. Para mim não tem a menor importância que seja uma editora pequena que esteja em começo. O único que me parece importante, o único não, duas coisas são importantes: a distribuição que é o grande problema do livro infantil e o critério quanto o que deve ser ~~apresentado~~ apresentado à criança. Muito obrigada pela remessa do livro.

Se o Sr. desejar alguma coisa daqui, peço escrever logo, pois estou quase de partida para o Brasil.

Na carta anterior mandei o endereço dos agentes. Hoje estou remetendo Tonico e o Segredo de Estado. Tenho ainda as Lendas Indígenas Brasileiras, mas não tive tempo de tirar cópia e agora já é impossível, não tenho mais tempo. Creio que poderemos pensar em fazer várias coisas no setor da Literatura Infantil e eu posso pôr o senhor em contato com algumas pessoas aqui.

Acho a questão dos 3 Garotos meio confusa. A Brasiliense escreveu à agência, a agência respondeu pedindo detalhes sobre a publicação etc, número de exemplares etc. O senhor poderá escrever também. Eles resolverão com a Editora o que for mais interessante. Dou novamente o endereço - Monsieur et Madame Ulmann - Bureau Littéraire International Marguerite Scialtiel - 14 Rue Chancinesse - 75004 Paris - France -

Cordialmente,

Antonieta Dias de Moraes

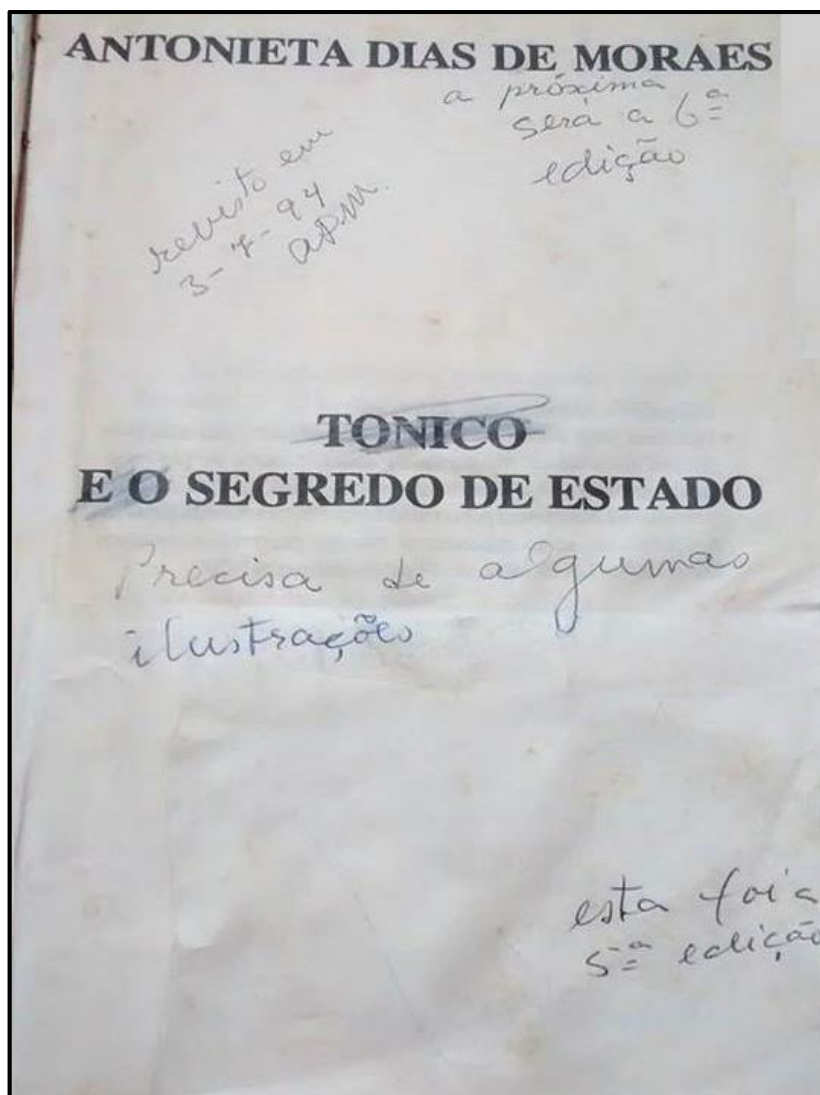
Figura 10 – Carta de Antonieta Dias de Moraes ao editor Wladyr Nader, 30/05/1974 (fac-símile).  
Fonte: Fundo ADM, UFSCar.

**Quadro 6** – Transcrição diplomática de carta de Antonieta Dias de Moraes ao editor Wladyr Nader, 30/05/1974. Fonte: Fundo ADM, UFSCar; por Ivanildes Menezes.

1 Paris, 30 de maio de 1974  
 2 Prezado Senhor Wladyr Nader,  
 3 Recebi o livro *A Arvore dos Desejos*. Acho boa a impressão,  
 4 sem erros, boa letra etc. As ilustrações são boas, as cores não  
 5 gosto, acho tristes, mas isso é questão de gosto pessoal. Para mim  
 6 não tem a menor importância que seja uma editora pequena que este-  
 7 ja em começo. O único que me parece importante, o único não, duas coi-  
 8 sas são importantes: a distribuição que é o grande problema do li-  
 9 vro infantil e o critério quanto o que deve ser  
 10 apresentado à criança. Muito obrigada pela remessa do livro.  
 11 Se o Sr. Desejar alguma coisa aqui, peço escrever logo, pois  
 12 estou quase de partida para o Brasil.  
 13 Na carta anterior mandei o endereço dos agentes. Hoje estou  
 14 remetendo *Tonico* e o *Segredo de Estado*. Tenho ainda as *Lendas Indi-*  
 15 *genas Brasileiras*, mas não tive tempo de tirar copia e agora já é  
 16 impossível, não tenho mais tempo. Creio que poderemos pensar em fa-  
 17 zer várias coisas no setor da Literatura Infantil e eu posso por  
 18 o senhor em contato com algumas pessoas aqui.  
 19 Acho a questão dos 3 Garotos meio confusa. A *Brasiliense* es-  
 20 creveu à agência, a agência respondeu pedindo detalhes sobre a pu-  
 21 blicação etc, número de exemplares etc. O senhor poderá escrever  
 22 também. Eles resolverão com a Editora o que for mais interessante.  
 23 Dou novamente o endereço – Monsieur et Madame Ulmann – Bureau Litté-  
 24 raire International Marguerite Scialtiel – 14 Rue Chanoinesse –  
 25 75004 Paris – France -  
 26 Cordialmente,  
 27 *Antonieta Dias de Moraes*

A Figura 10 é um documento de 1974 datilografado e em bom estado de conservação, apresentando apenas um pequeno amassado no papel no canto inferior esquerdo. Trata-se da carta de Antonieta a Wladyr Nader, editor da *Revista Escrita*, em que percebemos um primeiro indício do que seria a submissão do livro *Tonico e o Segredo de Estado* (linhas 13 e 14). No documento, a escritora enfatiza que não se incomoda que seu trabalho seja editado por uma pequena editora desde que haja especial atenção a dois fatores, prioritários para ela: a distribuição dos livros e o conteúdo que deve ser apresentado à criança.

Durante a década de 1970, Antonieta residia na França, em Paris. Portanto, as aventuras de *Tonico* foram delineadas e escritas fora do Brasil militarizado ainda que, mesmo distante, a escritora continuasse mergulhada nos problemas de sua terra natal. Anos antes de sair do país havia sido ativista nas causas comunistas e manteve-se sempre engajada nas reivindicações em prol de seu país.



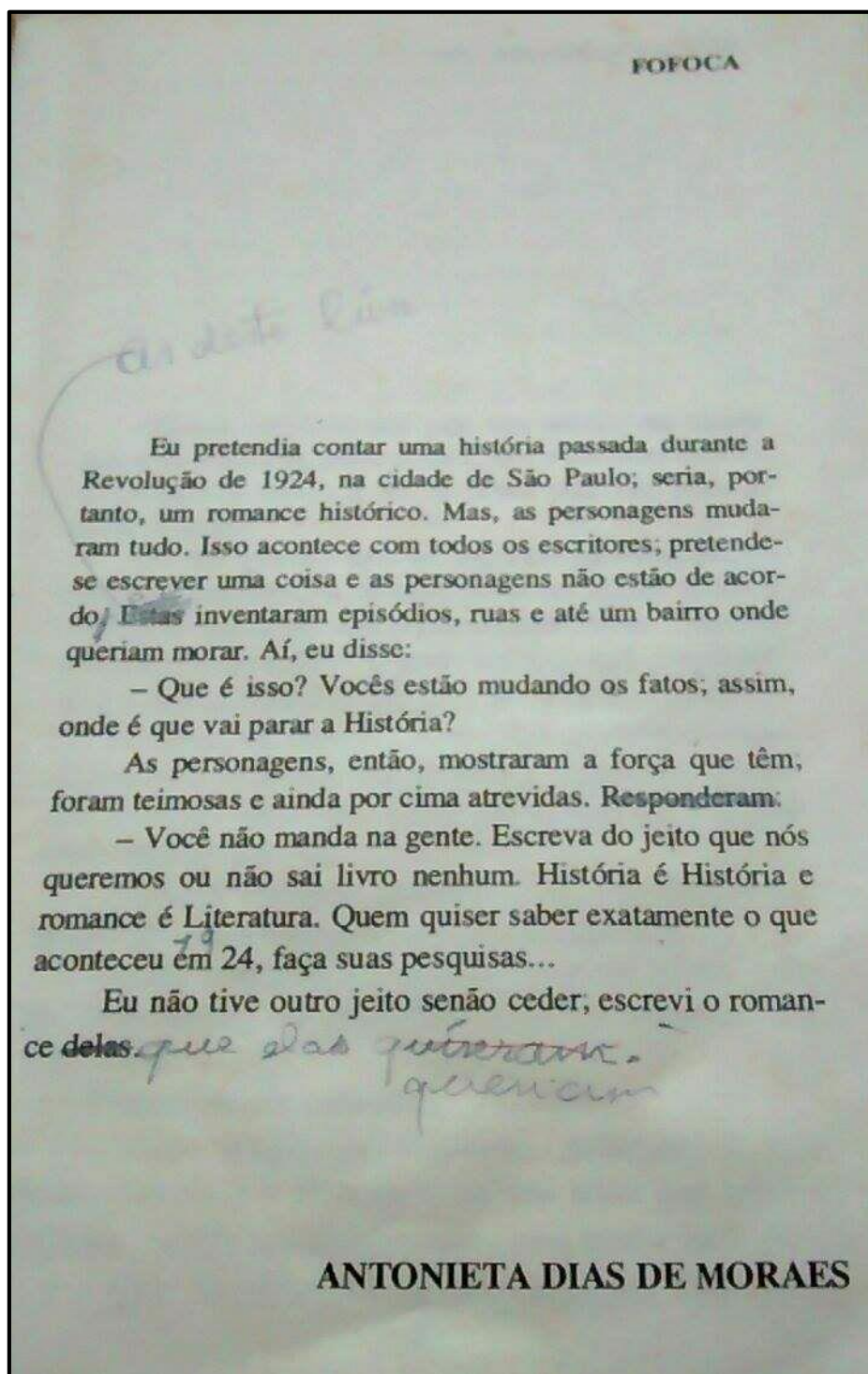
**Figura 11** – Contracapa do livro *Segredo de Estado* em sua 5ª edição. Fonte: Fundo ADM, UFSCar.

O livro *Segredo de Estado*, de Antonieta Dias de Moraes, foi publicado com outros dois nomes. A primeira versão do livro recebeu o nome de *Tonico e o Segredo de Estado* (1974). No início da década de 1980, nova edição recebeu o nome de *Tonico e o Segredo* e, finalmente, em 1998 o livro foi editado com o nome *Segredo de Estado*.

A Figura 11 é a contracapa da primeira versão do livro, publicado em 1974. O documento encontrava-se sem a capa, com sinais de amarelos e marcas de ferrugem que foram removidas com o processo de higienização. Na imagem, no canto inferior direito a escritora anota que “esta foi a 5ª edição” e, no canto superior esquerdo, menciona que “a próxima será a 6ª edição”. As duas anotações revelam o hábito de Antonieta em revisar os seus livros no próprio suporte, ou seja, utilizava a versão recente para planejar as modificações futuras.

No canto superior esquerdo a escritora anotou a data da revisão com os dizeres “revisto em 3-7-94 ADM”, percebemos, então, que um livro publicado em 1974 foi utilizado para revisão em 1994. Nessa revisão Antonieta deixou traços do seu desejo em alterar o título, mantendo-o somente como *Segredo de Estado* e riscando a lápis as palavras “TONICO E O”.

Somente em 1998 o livro foi lançado com o nome que sempre fora a vontade da escritora, ademais apresentou ilustrações que foram sugeridas nessa revisão com a frase “Precisa de algumas ilustrações”. Portanto, utilizando a contracapa de um livro publicado em 1974, Antonieta esboçou vontades suprimidas por mais de 20 anos, quais sejam: alterar definitivamente o título do livro que desde o princípio vislumbrava se chamar somente *Segredo de Estado* e inserir ilustrações que atribuíssem verossimilhança à obra e ao período “passado” que se associava aos anos de 1920 no Brasil.



**Figura 12** – Nota da escritora Antonieta Dias de Moraes ao prefácio do livro *Segredo de Estado* em sua 5ª edição. Fonte: Fundo ADM, UFSCar.

**Quadro 7** – Transcrição diplomática de notas da escritora Antonieta Dias de Moraes ao prefácio do livro *Segredo de Estado* em sua 5ª edição. Fonte: Fundo ADM, UFSCar; por Ivanildes Menezes.

1	FOFOCA
2	Eu pretendia contar uma história passada durante a
3	Revolução de 1924, na cidade de São Paulo; seria, por-
4	Tanto, um romance histórico. Mas, as personagens muda-
5	ram tudo. Isso acontece com todos os escritores; pretende-
6	se escrever uma coisa e as personagens não estão de acor-
7	do. [Estas] <As destes livro> inventaram episódios, ruas e até um bairro onde
8	queriam morar. Aí, eu disse:
9	Que é isso? Vocês estão mudando os fatos; assim,
10	onde é que vai parar a História?
11	As personagens, então, mostraram a força que têm;
12	Foram teimosas e ainda por cima atrevidas. [Responderam:]
13	Você não manda na gente. Escreva do jeito que nós
14	queremos ou não sai livro nenhum. História é história e
15	romance é Literatura. Quem quiser saber exatamente o que
16	aconteceu em <19>24, faça suas pesquisas...
17	Eu não tive outro jeito senão ceder; escrevi o roman-
18	ce [delas] <que elas> [<quiseram>] <queriam>.
19	ANTONIETA DIAS DE MORAES

Em seu livro *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Bakhtin (2008) diz que Fiódor Dostoiévski é o criador do romance polifônico. De fato, o termo romance polifônico foi elaborado por Bakhtin para definir a poética do escritor russo do século XIX, não sendo aconselhável utilizar o termo para trabalhos de outros escritores. No entanto, a ideia de personagens autônomos surge com Bakhtin ao analisar Dostoiévski e seus processos para a legitimação de uma nova estética de romance. Essa nova estética serviu de base para que Bakhtin propusesse o termo *polifonia* em que, sinteticamente, há a presença de outras vozes na voz do autor, ou seja, outros textos dentro de um texto. A *heteroglossia* emerge igualmente como as vozes levadas ao texto pelo contexto.

Na página 5 do livro *Segredo de Estado* (Figura 12) Antonieta traz uma nota própria a qual intitula “Fofoca”. Trata-se de um diálogo com o leitor em uma espécie de prefácio no qual a escritora conta a sua proposta de texto. Nesse diálogo é dito que a proposta inicial do livro era contar uma história passada durante a Revolução de 1924, mas que as personagens mudaram tudo. É possível identificar, portanto, que para a escritora os personagens não são unicamente o discurso do autor, mas sim vozes autônomas que trazem para o texto suas preferências, além de serem vozes sociais que evocam o contexto em questão.



A autora revela ainda, nesta página inicial, que existe no livro um mundo objetivo em que não prevalece a consciência única do autor, havendo vozes outras – a das personagens – que altera o seu discurso tal como fora concebido em um movimento que não pode ser interrompido porque como afirma a teoria bakhtiniana, é essencialmente dialógico. São essas outras vozes as que relatam os acontecimentos no nível da ficção por intenção própria, pois, segundo a autora:

Isso acontece com todos os escritores; pretende-se escrever uma coisa e as personagens não estão de acordo. As deste livro inventaram episódios, ruas e até um bairro onde queriam morar [...] Eu não tive outro jeito se não ceder; escrevi o romance que eles queriam (linhas 5 a 7 e 17 a 18).

Portanto, as vozes sociais do contexto em que *Segredo de Estado* foi escrito eram as carregadas de sentimentos advindos da repressão devido ao cenário brasileiro militarizado na década de 1970. São essas outras vozes as que relatam os acontecimentos no nível da ficção por intenção própria, pois, segundo a autora. Vozes de personagens autônomos que assumiram o controle do discurso e relataram o contexto da sua época.

-118-

Tonico e o Segredo de Estado

por

Antonieta Dias de Moraes publicado Editions Fernand Nathan  
 Na Biblioteca Intenacional dirigida por Isabelle Jan.  
 da autora  
 É o segundo livro publicado nessa coleção-

Num país da America do Sul a ~~revolução~~ ruge a revolução...  
 Os rebeldes têm toda a simpatia da turma de garotos e garotas da qual  
 faz parte Tonico, o Gato. Este ~~é~~ chamado "agente de li-  
 gação" vai prestar o mais preciso serviço e participar de palpitantes  
 aventuras-A autora Antonieta Dias de Moraes abre assim as portas da li-  
 teratura latino-americana aos jovens leitores da Europa.

Esse livro foi ~~isto~~ inspirado na revolução de 1924, uma espécie de  
 comemoração dos 50 anos, mas não é um livro histórico.

Tradução de Anne-marie Métaillié -Ilustrações de Gui Michel.

Nesse coleção ~~há~~ não costumam repetir os autores , porém há dois re-  
 petidos Tove Jansson da Finlândia com  
 não costumam publicar duas vezes o mesmo autor  
 Essa coleção que conta com os maiores autores internacionais não costu-  
 mam publicar duas por ptncipio não publicam duas vezes o mesmo autor  
 porém há dois escritores que têm cada um dois livros publicados na  
 coleção:Tove Jansson da Finlândia e Antonieta d<sup>as</sup> de Moraes do Brasil.

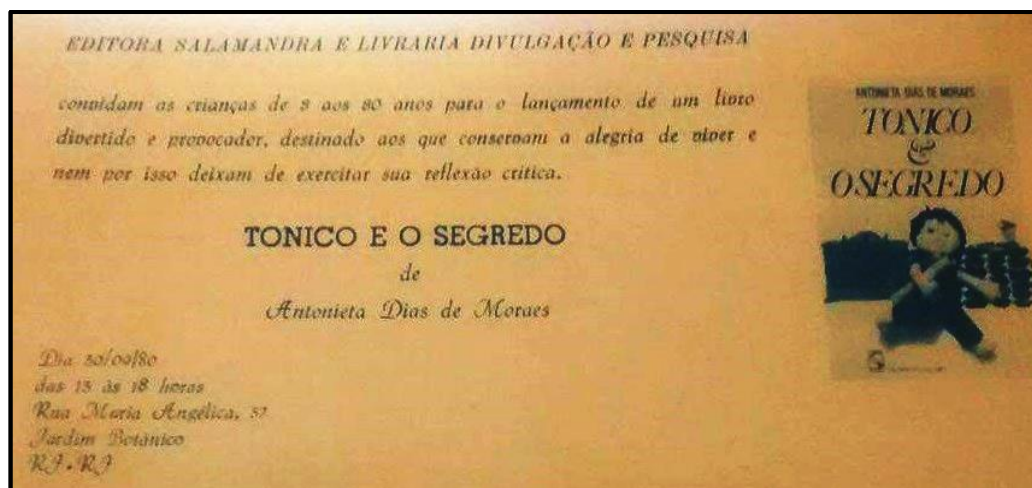
**Figura 13** – Espécie *release* no formato de carta da escritora Antonieta Dias de Moraes sobre a apresentação da coleção francesa na qual figuraria o seu livro *Segredo de Estado*. Fonte: Fundo ADM, UFSCar.

**Quadro 8** – Transcrição diplomática de espécie *release* no formato de carta da escritora Antonieta Dias de Moraes sobre a apresentação da coleção francesa na qual figuraria o seu livro *Segredo de Estado*. Fonte: Fundo ADM, UFSCar; por Ivanildes Menezes.

1	Tonico e o Segredo de Estado
2	por
3	Antonieta Dias de Moraes publicado Editions Fernand Nathan
4	Na Biblioteca Internacional dirigida por Isabelle Jan.
5	da autora
6	E o segundo livro publicado nessa coleção -
7	Num país da América do Sul a [xxxxxxxxxxxxxxxx] ruge a revolução...
8	Os rebeldes têm toda a simpatia da turma de garotos e garotas da qual
9	faz parte Tonico, o Gato. Este [xxxxxxxxxxxxxxxx] chamado “agente de li-
10	gação” vai prestar o mais precioso serviço [x] e participar de palpitan-
11	tes aventuras – A autora Antonieta Dias de Moraes abre assim as portas da literatura
12	latino americana aos jovens leitores da Europa.
13	Tradução de Anne-marie Métaillié – ilustrações de Gui Michel.
14	[Nessa coleção xxxxxxxx não costumam repetir os autores, porém há dois re-]
15	[petidos Tove Jansson da Finlândia com]
16	[não costumam publicar duas vezes o mesmo autor]
17	Essa coleção que conta com os maiores autores internacionais não costumam
18	publicar duas por principio (principio) não publicam duas vezes o mesmo autor
19	porém há dois escritores que tem cada um dois livros publicados na
20	coleção: Tove Jansson da Finlândia e Antonieta Dias de Moraes do Brasil.

A Figura 13 é uma carta em que Antonieta fala de seu livro *Tonico e o Segredo de Estado* em 3ª pessoa, como se produzisse um resumo ou um texto para a orelha dos livros da coleção francesa. Trata-se de um documento de processo sem data definida, mas ao falar da obra como sendo a segunda publicação para a coleção internacional pela Editora Nathan (linha 6) acreditamos que seja do ano de 1974. O documento foi datilografado em folha A4 e está muito amarelado. Encontra-se com muitas rasuras.

O conteúdo da carta revela o reconhecimento de Antonieta no exterior. Enquanto no Brasil seu nome era praticamente desconhecido como escritora, na França foi convidada de forma inédita a publicar um segundo livro para a coleção. Muito provavelmente o insucesso da escritora em seu país de origem foi resultado de seu engajamento político pautado em ideais comunistas.



**Figura 14** – Convite para o lançamento do livro *Tonico e o Segredo* pela editora Salamandra, 30/09/1980. Fonte: Fundo ADM, UFSCar.

**Quadro 9** – Transcrição diplomática de convite para o lançamento do livro *Tonico e o Segredo* pela editora Salamandra, 30/09/1980. Fonte: Fundo ADM, UFSCar; por Ivanildes Menezes.

1	EDITORA SALAMANDRA E LIVRARIA DIVULGAÇÃO E PESQUISA
2	convidam as crianças de 8 aos 80 anos para o lançamento de um livro
3	divertido e provocador, destinado aos que conservam a alegria de viver e
4	nem por isso deixam de exercitar sua reflexão crítica.
5	TONICO E O SEGREDO
6	de
7	Antonieta Dias de Moraes
8	Dia 30/09/80
9	das 13 às 18 horas
10	Rua Maria Angélica, 37
11	Jardim Botânico
12	RJ-RJ

Em seu acervo pessoal Antonieta guardou o convite (Figura 14) de lançamento do livro *Tonico e o Segredo*, uma das versões da obra *Tonico e o Segredo de Estado*. De uma versão para outra não houve alteração no enredo, mas mudanças ocorreram nas ilustrações, na capa e no título. Acredita-se que a palavra “Estado” tenha sido retirada do título como estratégia para desvincular a obra de qualquer suspeita de denúncia política. O convite foi impresso em papel cartão, com tinta azul e trouxe como imagem a capa do livro. O texto convida “crianças de 8 a 80 anos” para o lançamento do livro (linha 2) e para a aventura de uma leitura crítica e alegre. Antonieta se preocupou com a idade mínima de seus leitores. Em muitos de seus relatos afirmou que essa não se tratava de uma obra para crianças pequenas, que não conseguiriam compreender a essência do livro.

Sobre "Tônico e o Segredo", você já me disse que conversará com o Geraldo, na volta da Europa. Eu acho que o livro não se vende, principalmente porque não é bem trabalhado. É livro para adolescentes, a partir dos 11 anos, e não deve ser oferecido como se fosse para crianças. Creio que ele serve para leitor, a partir da 5ª série. A capa é feia e dá a impressão de que o livro é para crianças, por causa da presença do bonequinho que ilustra a capa. Adolescentes não comprarão o livro, por essa razão, e as crianças não poderão lê-lo por não entenderem o assunto. Em verdade, o aspecto do livro não é atraente; passa despercebido nas livrarias. Se a "Record" se interessasse em publicá-lo, apesar da estima que tenho pelo Geraldo, não hesitaria em cancelar o contrato com a Salamandra. É livro que eu desejo seja lido por adolescentes. Assim como está, está morto; como se não existisse.

**Figura 15** – Carta de Antonieta a agente literária de *Tônico e o Segredo* sobre problemas na edição produzida pela editora Salamandra. Fonte: Fundo ADM, UFSCar.

**Quadro 10** – Transcrição diplomática de carta de Antonieta a agente literária de *Tônico e o Segredo* sobre problemas na edição produzida pela editora Salamandra, 02/10/1981. Fonte: Fundo ADM, UFSCar; por Ivanildes Menezes.

1 Sobre "Tônico e o Segredo", você já me disse que conversará com  
 2 o Geraldo, na volta da Europa. Eu acho que o livro não se vende,  
 3 principalmente porque não é bem trabalhado. É livro para adoles-  
 4 centes, a partir dos 11 anos, e não deve ser oferecido como se  
 5 fosse para crianças. Creio que ele serve para leitor, a partir  
 6 da 5ª série. A capa é feia e dá a impressão de que o livro é pa-  
 7 ra crianças, por causa da presença do bonequinho que ilustra a ca-  
 8 pa. Adolescentes não comprarão o livro, por essa razão, e as crian-  
 9 ças não poderão lê-lo por não entenderem o assunto. Em verdade, o  
 10 aspecto do livro não é atraente; passa despercebido nas livrarias.  
 11 Se a "Record" se interessasse em publica-lo, apesar da estima que  
 12 tenho pelo Geraldo, não hesitaria em cancelar o contrato com a As-  
 13 lamandra. É livro que eu desejo seja lido por adolescentes. Assim  
 14 como está, está morto; como se não existisse.

A Figura 15 é a carta enviada à agente literária Ana Maria Santeiro, em 02 de outubro de 1981, da Carmen Balcells Agência Literária. Trata-se de um documento escrito em folha de seda, datilografado e que se encontrava bastante amassado antes do processo de planificação. Antonieta escreveu diversas cartas à agência literária para que o contrato do livro *Tônico e o Segredo* com a editora Salamandra não fosse renovado.

A escritora atribui o insucesso do livro ao desenho da capa elaborado pela editora e que possuía o desenho de um boneco que, para a autora da obra, infantilizou a imagem



do livro. Essa edição não teve, então, uma venda expressiva como a de *Tonico e o Segredo de Estado*, ficando parada nas livrarias. Para divulgar sua obra Antonieta fez doações a escolas atenta ao público leitor, pois a sua maior preocupação era que a proposta do texto fosse mal interpretada pelo público infantil.

D. 111  
C. 1  
Março 1989

S. Paulo, 9 de março 1989

Prezado Prof. Vicente Ataíde,

Recebi hoje o projeto da capa do Tonico. Está vistosa. Desejaria, porém, sem quebra do mérito do trabalho artístico da capa, fazer as seguintes observações:

1 - existe um livro para jovens, publicado pela Ática com o título "Tonico", de maneira que as palavras E O SEGREDO DE ESTADO deveriam sobressair tanto quanto a palavra TONICO, para que as pessoas tenham, ao olhar, captação total do título, para não confundir com o livro da Ática.

2 - Também, o nome da autora e o selo da editora devem ser bem visíveis, mesmo que para isso se tenha que reduzir a figura do menino. Aliás, penso que o menino não deveria ter traços tão bem desenhados, porque os jovens leitores devem ter a possibilidade de idealizar fisicamente o personagem. Nas edições espanhola e francesa os traços do menino não aparecem claramente delineados. É proposital, porque não é livro para crianças pequenas, que exigiria desenho mais detalhado. Não sei se o professor está de acordo comigo.

Acredito que as minhas sugestões serão devidamente apreciadas no interesse mútuo.

Cordialmente,

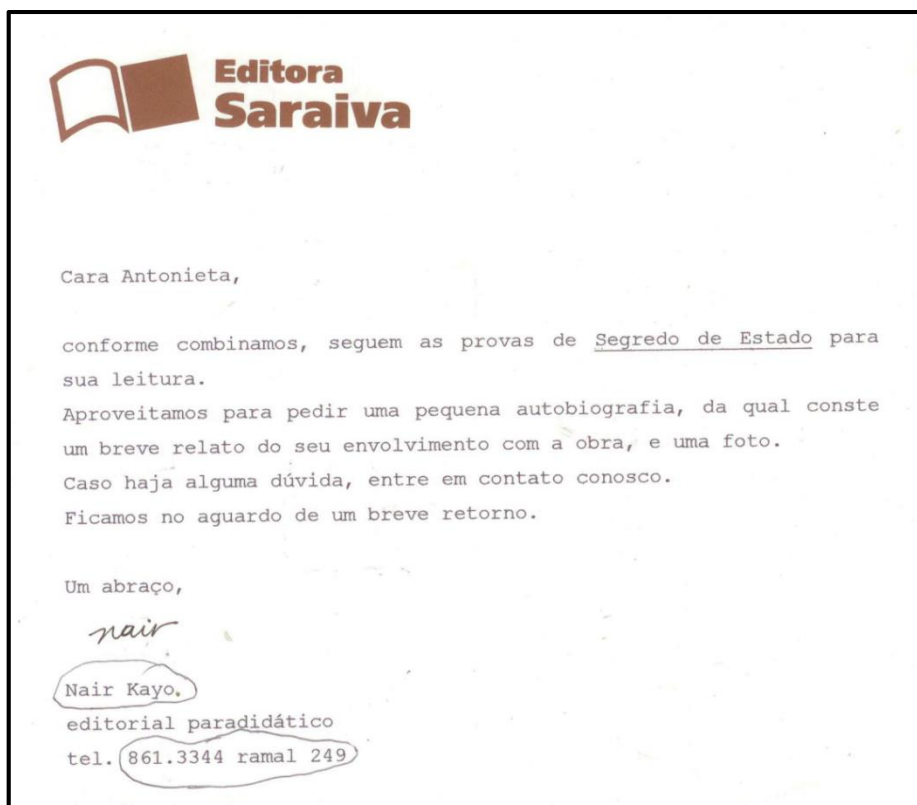
*Antonieta Dias de Moraes*  
Antonieta Dias de Moraes

**Figura 16** – Carta da escritora Antonieta Dias de Moraes ao editor Vicente Ataíde com considerações sobre a capa de edição futura de seu livro *Tonico e o Segredo de Estado*. Fonte: Fundo ADM, UFSCar.

**Quadro 11** – Transcrição diplomática de carta da escritora Antonieta Dias de Moraes ao editor Vicente Ataíde com considerações sobre a capa de edição futura de seu livro *Tonico e o Segredo de Estado*. Fonte: Fundo ADM, UFSCar; por Ivanildes Menezes.

1	S. Paulo, 9 de março de 1989
2	Prezado Prof. Vicente Ataíde,
3	Recebi hoje o projeto da capa do Tonico. Está vistosa. Desejaria,
4	porém, sem quebra do mérito do trabalho artístico da capa, fazer as
5	seguintes observações:
6	I – Existe um livro para jovens, publicado pela Ática com o título
7	Tonico, de maneira que as palavras E O SEGREDO DE ESTADO deveriam
8	sobressair tanto quanto a palavra TONICO, para que as pessoas tenham,
9	ao olhar, captação total do título, para não confundir<em> com o livro
10	da Ática.
11	2 – Também, o nome da autora e o selo da editora devem ser bem visíveis,
12	mesmo que para isso se tenha que reduzir a figura do menino. Aliás,
13	penso que o menino não deveria ter traços tão bem desenhados, porque
14	os jovens leitores devem ter a possibilidade de idealizar fisicamente
15	o personagem. Nas edições espanholas e francesas os traços do menino não
16	aparecem claramente delineados. É proposital porque não é um livro para
17	crianças pequenas, <o> que exigiria[m] desenho mais detalhado. Não sei se
18	o professor está de acordo comigo.
19	Acredito que as minhas sugestões serão devidamente apreciadas no
20	interesse mútuo.
21	Cordialmente,
22	<i>Antonieta Dias de Moraes</i>
23	Antonieta Dias de Moraes

No acervo de Antonieta encontramos centenas de cartas que demonstraram o gosto da escritora por esse meio de comunicação. A Figura 16 é a carta da escritora ao editor Vicente Ataíde. Por se tratar de um documento recente não há sinais amarelados e o papel datilografado em folha A4 não estava amassado. Em 1989, a escritora reeditou o livro *Tonico e o Segredo* retornando ao título *Tonico e o Segredo de Estado*. Devido ao insucesso de *Tonico e o Segredo* surgiu a ideia de reeditá-lo com o nome da versão que fez enorme sucesso no exterior.



**Figura 17** – Carta da editora Saraiva destinada à Antonieta Dias de Moraes encaminhando provas de seu livro *Segredo de Estado*. Fonte: Fundo ADM, UFSCar.

**Quadro 12** – Transcrição diplomática de carta da editora Saraiva destinada à Antonieta Dias de Moraes encaminhando provas de seu livro *Segredo de Estado*. Fonte: Fundo ADM, UFSCar; por Ivanildes Menezes.

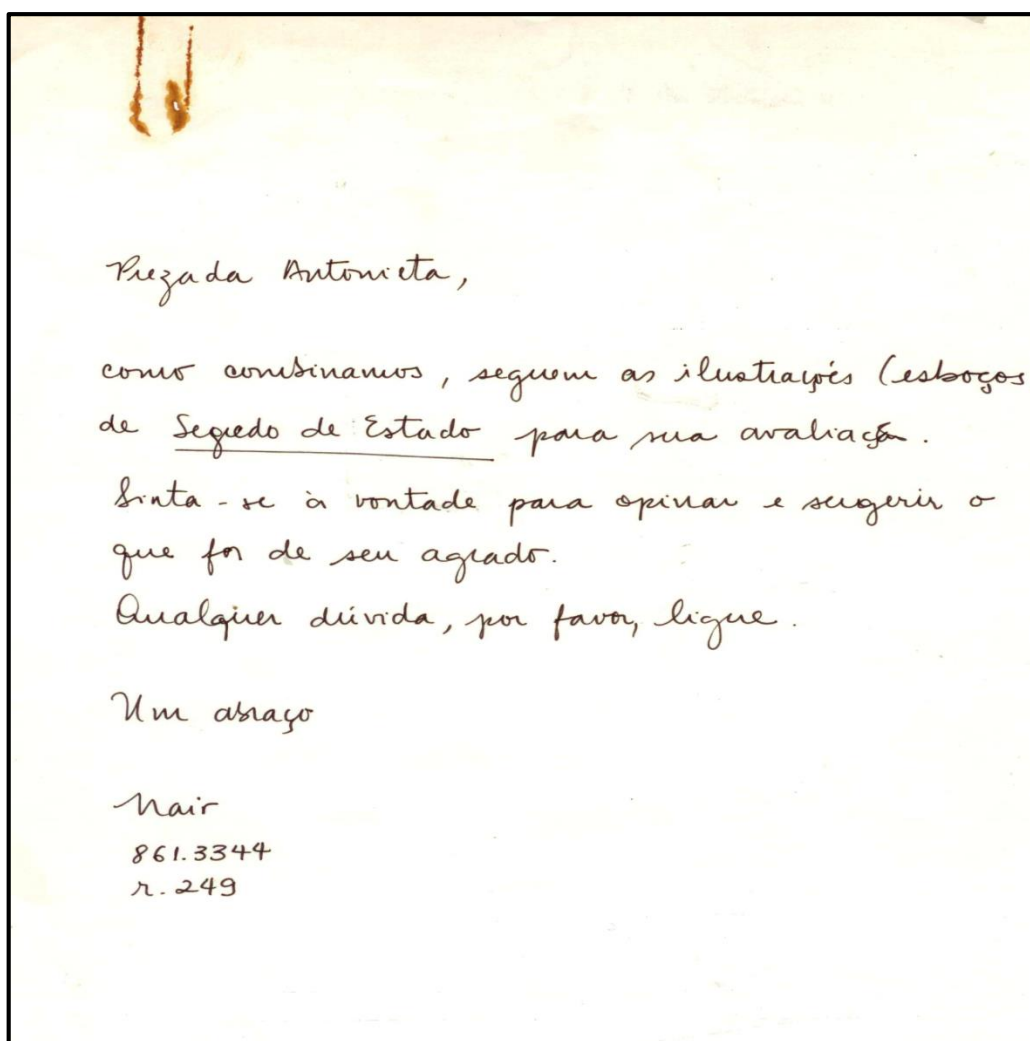
1	Cara Antonieta
2	Conforme combinamos, seguem as provas de Segredo de Estado para
3	sua leitura.
4	Aproveitamos para pedir uma pequena autobiografia, da qual conste
5	um breve relato do seu envolvimento com a obra, e uma foto.
6	Caso haja alguma dúvida, entre em contato conosco.
7	Ficamos no aguardo de um breve retorno.
8	Um abraço,
9	<i>Nair</i>
10	Nair Kayo.
11	editorial paradidático
12	tel. 861.3344 ramal 249

A Figura 17 é uma carta da editora Saraiva à Antonieta pedindo sua aprovação no texto revisado, solicitando ainda um relato breve sobre a sua vida e uma foto. Provavelmente, após o recebimento dessa carta, a escritora tenha escrito o depoimento



representado pelas Figuras 8 e 9, visto que o documento está em perfeito estado de conservação.

Finalmente, em 1998 Antonieta publicou *Segredo de Estado*. Após o pequeno sucesso de *Tonico e o Segredo de Estado* e o insucesso de *Tonico e o Segredo* a escritora publica o livro com um título forte e enigmático. O título *Segredo de Estado* atribuiu à obra um significado de maturidade e foi como se naquele momento tudo o que esteve calado por tantos anos pudesse ser dito.



Prezada Antonieta,

como combinamos, seguem as ilustrações (esboços) de Segredo de Estado para sua avaliação.

Sinta-se à vontade para opinar e sugerir o que for de seu agrado.

Qualquer dúvida, por favor, ligue.

Um abraço

Nair  
861.3344  
r. 249

**Figura 18** – Carta da representante da editora Saraiva encaminhando à Antonieta Dias de Moraes os esboços das ilustrações de *Segredo de Estado*. Fonte: Fundo ADM, UFSCar.

**Quadro 13** – Transcrição diplomática de carta da representante da editora Saraiva encaminhando à Antonieta Dias de Moraes os esboços das ilustrações de *Segredo de Estado*. Fonte: Fundo ADM, UFSCar; por Ivanildes Menezes.

1	<i>Prezada Antonieta,</i>
2	<i>Como conversamos, seguem as ilustrações (esboços,</i>
3	<i>de Segredo de Estado para sua avaliação</i>
4	<i>Sinta-se à vontade para opinar e sugerir o</i>
5	<i>que for de seu agrado.</i>
6	<i>Qualquer dúvida, por favor, ligue.</i>
7	<i>Um abraço</i>
8	<i>Nair</i>
9	<i>861.3344</i>
10	<i>r. 249</i>

A Figura 18 é a carta da editora do livro *Segredo de Estado* encaminhando as ilustrações para serem aprovadas pela escritora. Desde a primeira publicação em *Tonico e o Segredo de Estado* Antonieta estava descontente com as ilustrações, ora as achava escuras e sem vida, ora dizia ser muito infantil e prejudicar a imagem da obra. Em *Segredo de Estado*, a escritora escolheu o ilustrador e, não por acaso, convidou um colega cartunista que combatia as ideias dos políticos da direita brasileira com humor.

Todas as ilustrações e a capa do livro *Segredo de Estado* foram feitas por Luiz Geraldo Ferrari Martins, conhecido como Luiz Gê, em 1998. Entre os anos de 1981 e 1984, Luiz Gê produziu uma coletânea de charges para o jornal Folha de São Paulo que ficou famosa por retratar os últimos anos da ditadura militar no Brasil. Trata-se de ilustrações que retratam a situação econômica e política lamentável da época.

Não há dúvida que Antonieta tenha confiado a capa e as ilustrações do seu livro *Segredo de Estado* a um ilustrador que conheceu e refletiu aquele período. Em 2015, o cartunista escreveu o livro intitulado *Ah, como era boa a ditadura!*<sup>8</sup>, em que ironicamente revela as mazelas do período em resposta, novamente, à postura conservadora agora não apenas da política mas de grande parcela da classe média brasileira. A seguir expomos os esboços feitos por Luiz Gê para compor as personagens de *Segredo de Estado* e, ao final das imagens, comentamos brevemente as ilustrações.

---

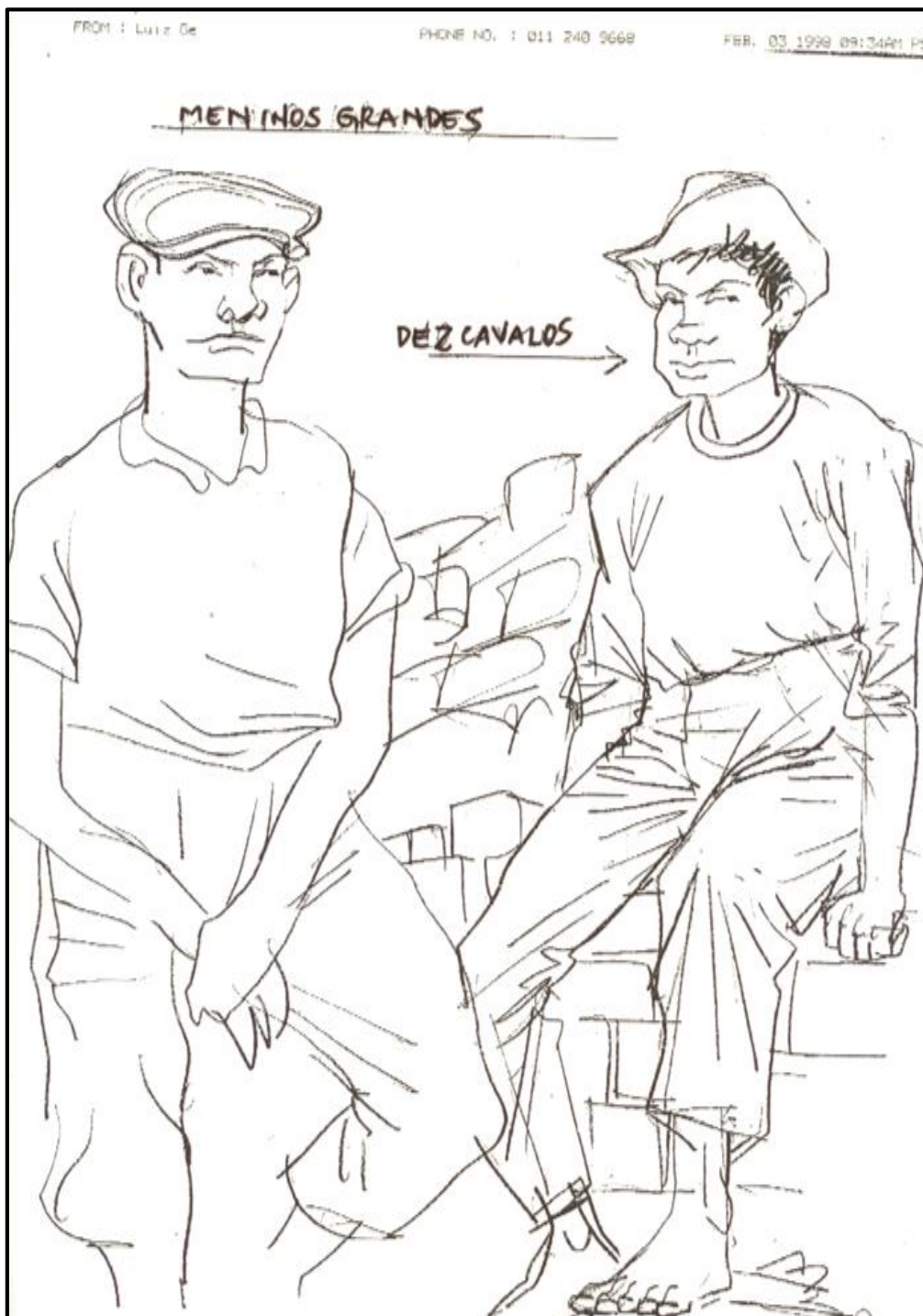
<sup>8</sup> GÊ, Luiz. *Ah, como era boa a ditadura!*. Companhia das Letras, 2015.



**Figura 19** – Esboço do personagem Tônico para a edição da editora Saraiva de Segredo de Estado. Ilustrações de Luiz Geraldo Ferrari Martins (Luiz Gê), 03/02/1998. Fonte: Fundo ADM, UFSCar.

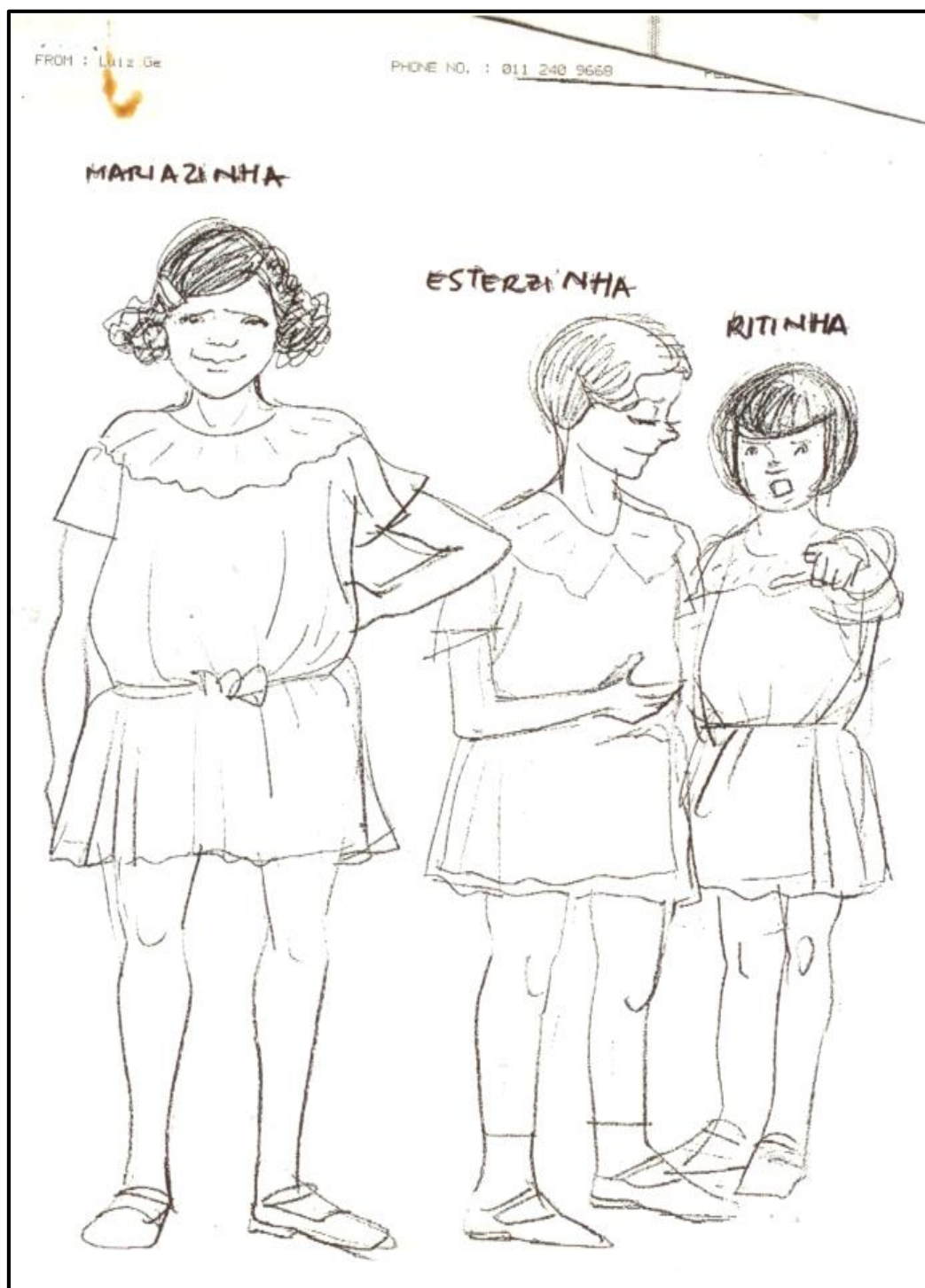


**Figura 20** – Esboço do personagem Seu Armando para a edição da editora Saraiva de Segredo de Estado. Ilustrações de Luiz Geraldo Ferrari Martins (Luiz Gê), 03/02/1998. Fonte: Fundo ADM, UFSCar.



**Figura 21** – Esboço dos personagens Meninos Grandes e Dez Cavalos para a edição da editora Saraiva de Segredo de Estado. Ilustrações de Luiz Geraldo Ferrari Martins (Luiz Gê), 03/02/1998. Fonte: Fundo ADM, UFSCar.





**Figura 22** – Esboço das personagens Mariazinha, Esterzinha e Ritinha para a edição da editora Saraiva de Segredo de Estado. Ilustrações de Luiz Geraldo Ferrari Martins (Luiz Gê), 03/02/1998. Fonte: Fundo ADM, UFSCar.

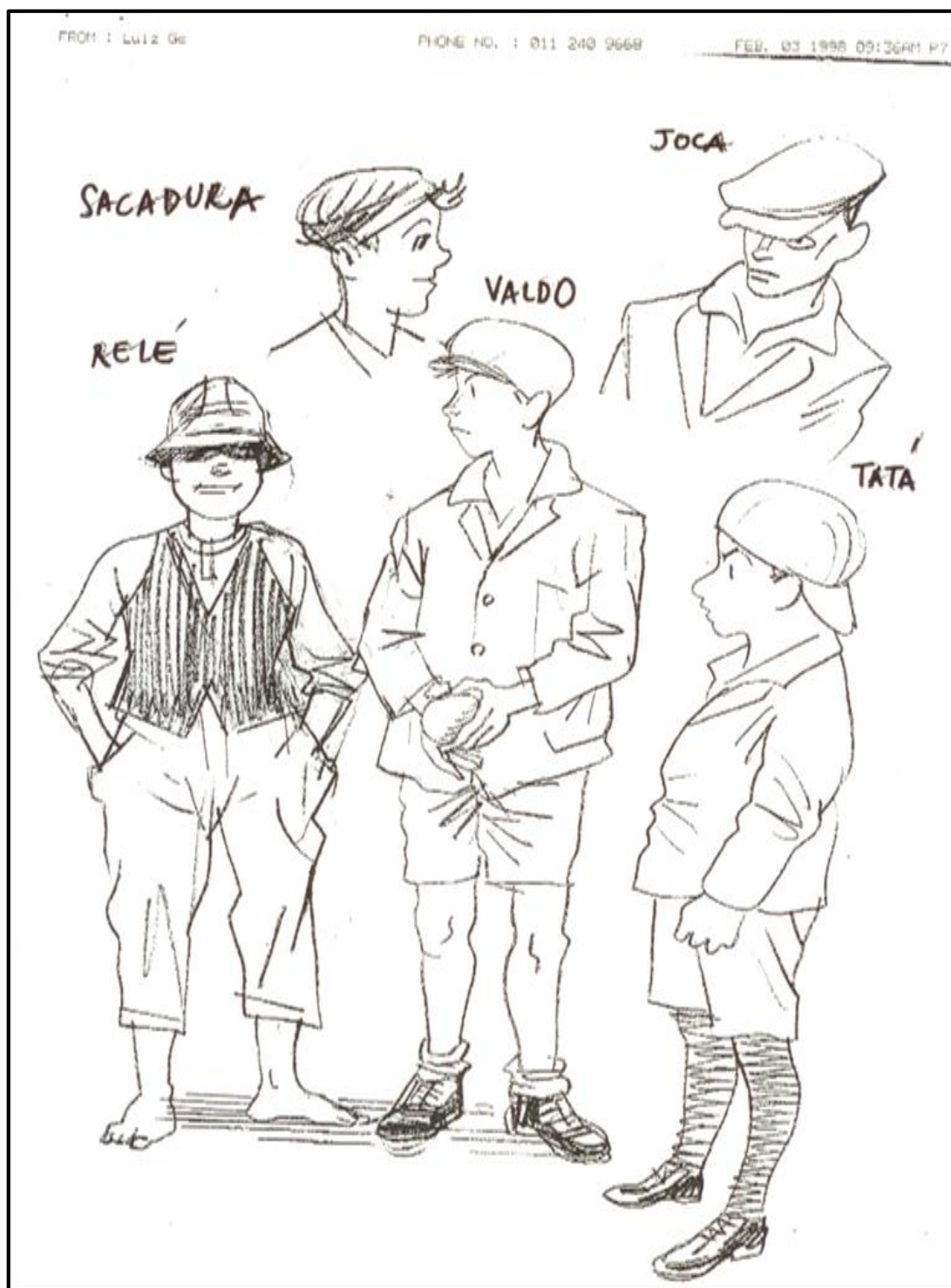


**Figura 23** – Esboço das personagens Josefa, Dasdô e Ritinha para a edição da editora Saraiva de Segredo de Estado. Ilustrações de Luiz Geraldo Ferrari Martins (Luiz Gê), 03/02/1998. Fonte: Fundo ADM, UFSCar.



**Figura 24** – Esboço dos personagens Tônico, Mosquito Elétrico e Pirulito para a edição da editora Saraiva de Segredo de Estado. Ilustrações de Luiz Geraldo Ferrari Martins (Luiz Gê), 03/02/1998. Fonte: Fundo ADM, UFSCar.

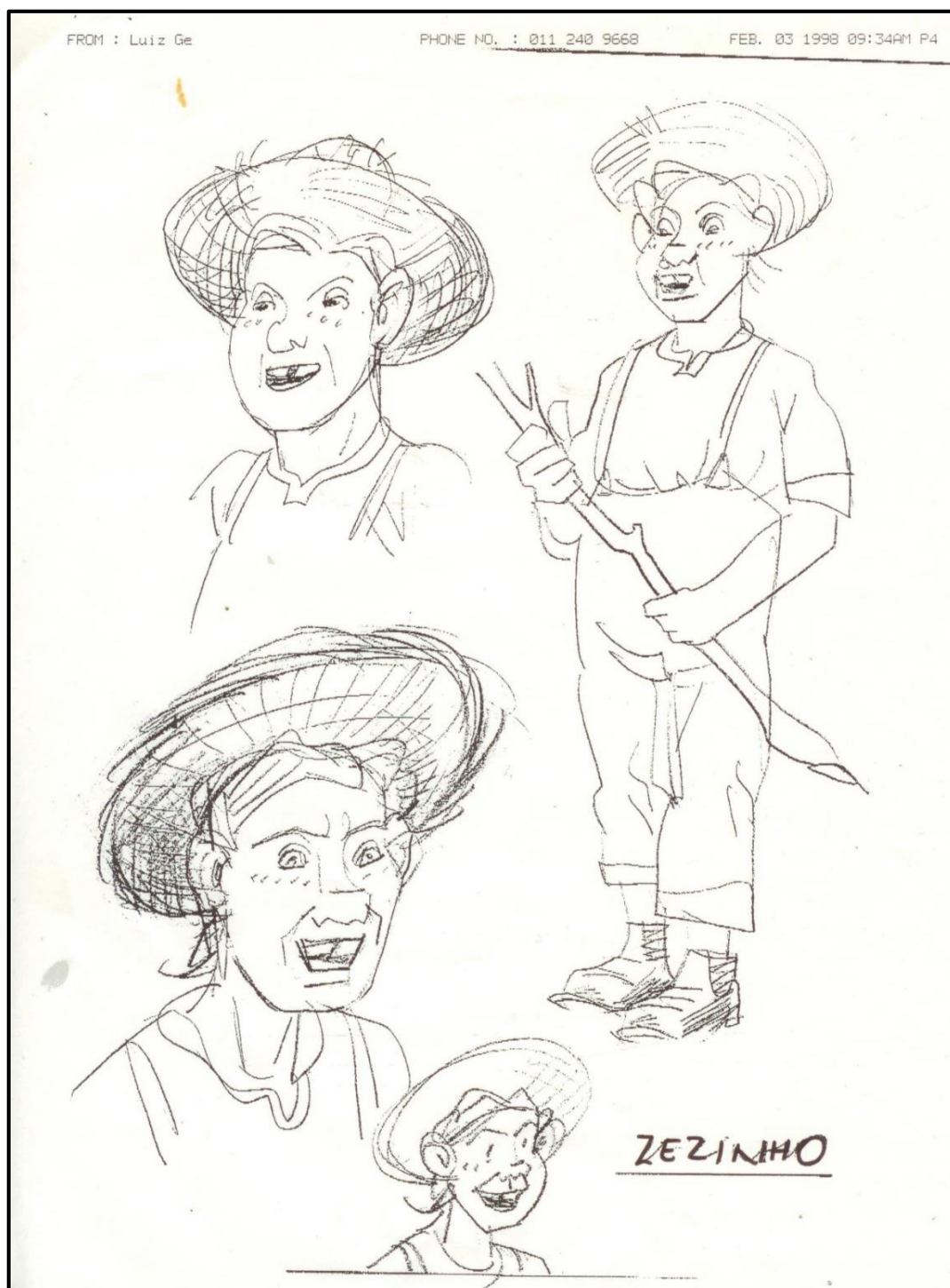




**Figura 25** – Esboço dos personagens Sacadura, Joca, Valdo, Relé e Tatá para a edição da editora Saraiva de Segredo de Estado. Ilustrações de Luiz Geraldo Ferrari Martins (Luiz Gê), 03/02/1998. Fonte: Fundo ADM, UFSCar.



**Figura 26** – Esboço dos personagens Meninos Grande e Romão para a edição da editora Saraiva de Segredo de Estado. Ilustrações de Luiz Geraldo Ferrari Martins (Luiz Gê), 03/02/1998. Fonte: Fundo ADM, UFSCar.



**Figura 27** – Esboço do personagem Zezinho para a edição da editora Saraiva de Segredo de Estado. Ilustrações de Luiz Geraldo Ferrari Martins (Luiz Gê), 03/02/1998. Fonte: Fundo ADM, UFSCar.

As ilustrações de *Segredo de Estado* tiveram sua criação cuidadosamente acompanhada por Antonieta. A importância das ilustrações se deve à sua ligação direta com o contexto histórico pensado pela escritora, pois são um referencial convincente da época em que a história ocorreu. Os trajes dos personagens levam a acreditar, por exemplo, que a história aconteceu na década de 20, sendo assim, provavelmente essa foi uma estratégia de verossimilhança para desvincular, mesmo que aparentemente, sua obra do período militar.

As ilustrações estão desenhadas em folhas A4, centralizadas e com pequena margem nas laterais. Na margem superior há três marcações: a identificação do ilustrador, a identificação do telefone do ilustrador e a data. As três informações foram dadas em inglês talvez por conta dos aparelhos de fax de então.

Os personagens centrais, Tónico e Seu Armando, receberam atenção especial nas ilustrações, sendo desenhados nas posições frontal e de perfil. Os outros personagens foram desenhados frontalmente e alguns tiveram somente a face ilustrada. Os nomes dos personagens foram inseridos a mão por Antonieta e algumas das ilustrações apresentam marcas de ferrugem no canto superior esquerdo atribuídas à colocação de cliques que se deterioraram com a ação do tempo, manchando irreparavelmente a folha.

A primeira ilustração é a do menino Tónico retratado com camisa social, bermuda com suspensório, boina e sapatos. Um típico garoto da classe média da década de 1920, período no qual os meninos se vestiam como senhores e durante a infância usavam calças acima do joelho com meias altas. O esboço de Tónico, aprovado por Antonieta, possivelmente revela a sua intenção em remeter a imagem do menino ao contexto da primeira metade do século XX, dando veracidade ao seu enredo ficcional.

Vale ressaltar que em alguns momentos do livro Tónico assemelha-se a Gavroche, personagem do livro *Os Miseráveis*, escrito em 1862 pelo escritor francês Vitor Hugo. Antonieta viveu muitos anos em Paris e escreveu inúmeros contos em francês, inclusive o livro *Segredo de Estado* que na versão francesa foi intitulado *Tónico et le secret d'état*. A ligação da escritora com o país de Vitor Hugo leva a acreditar que ela tenha dado a Tónico traços do menino travesso e idealista que percorreu trincheiras recolhendo munição para ajudar os revolucionários contra o exército nas batalhas de Waterloo (1815) e nos motins (1832). Além disso, Tónico é retratado em todos os esboços utilizando a boina de nome gavroche, boné com a parte superior larga e aba frontal pequena, que recebeu esse nome em homenagem ao personagem Gavroche (LE MONDE, 09/12/1975).

Seu Armando foi esboçado com camisa cavada, calça e sapato, trajes de trabalho. O pai de Tônico é o estereótipo do trabalhador citadino da década de 1920, pois os homens ricos daquele período se vestiam majoritariamente com ternos para todas as ocasiões, inclusive para o trabalho. Desse modo, a vestimenta do Seu Armando deixa clara a sua condição financeira. Mesmo não sendo rico, Seu Armando tinha uma boa casa, um bom trabalho como eletricitista autônomo e comungava das ideias da classe média da época.

Os “meninos grandes” foram retratados com roupas simples e descalços. No período sugerido por Antonieta para o enredo da sua obra os meninos grandes usam calças compridas como era costume na época para os rapazes. As suas vestimentas revelam uma origem pobre, com roupas amassadas e sem sapatos.

As meninas foram retratadas de vestido e sapato social, pois nos anos de 1920 vestidos acima do joelho e com colarinhos arredondados eram comuns. Novamente, com as roupas das meninas, percebe-se que a escritora buscou não relacionar a obra com o período em que foi escrita, a década de 1970.

Os meninos em sua maioria foram ilustrados com trajes parecidos com o de Tônico, com exceção do Zezinho que foi retratado como um menino do meio rural possivelmente em homenagem ao personagem caipira Jeca Tatu, de Monteiro Lobato. Assim como o Jeca, Zezinho tinha aparência desleixada. Era primo de Tônico e vivia no sítio sempre com os pés descalços, as unhas pretas, a camisa branca suja, a calça caindo na cintura e com as barras levantadas mostrando as canelas. Também é possível identificar a forte influência lobatiana nas obras de Antonieta em que relata a cultura popular e o folclore brasileiros em livros como *A varinha do Caapora* (1975) e em *Contos e lendas dos índios do Brasil* (1979).

## 5 *SEGREDO DE ESTADO NAS ENTRELINHAS*

Como dito, para que não seja uma disciplina unicamente de observação a Crítica Genética necessita de outras teorias que a complemente. Para os estudos com o documento de processo de *Segredo de Estado*, livro de Antonieta Dias de Moraes, optamos pelas reflexões de Bakhtin sobre a linguagem, pois, para a teoria bakhtiniana, tanto a fala quanto a escrita resultam de apropriações da linguagem sem que haja qualquer perspectiva de olhar algo diretamente, pois sempre olhamos e interpretamos o mundo pela lente da linguagem.

Em *Segredo de Estado* Antonieta utiliza a estratégia do narrador protagonista, ou seja, o narrador é o personagem principal da obra e a história se passa em primeira pessoa. Trata-se, assim, de uma narrativa bastante subjetiva por ser o narrador o Eu que conta a história de acordo com as suas percepções e sentimentos. Tal estratégia do narrador em primeira pessoa é comum na maioria dos livros de Antonieta.

No contexto da ditadura militar brasileira, considerando a teoria bakhtiniana, é possível identificarmos a ideologia oficial nos dizeres dos militares e dos cidadãos de concepções tradicionais que os apoiavam. Para a classe dominada, vozes da ideologia do cotidiano, restava somente tentar se infiltrar na ideologia oficial por meio da palavra, muitas vezes da palavra cifrada, fragmentada para que a censura não os calasse em meio à insatisfação generalizada com as condições de vida da década de 1970. A ideologia oficial alimenta sua posição de privilégios por meio de discursos que contaminam a ideologia do cotidiano, enfraquecendo-a, embora – ainda que pouco frequente na história do país – a defesa do discurso da resistência pode abalar a ideologia oficial.

Partindo do pressuposto de que há uma multiplicidade de vozes no discurso literário somos postos necessariamente diante da tarefa de demonstrar como a revelação do estilo composicional contagiado pelos contextos histórico e social de uma época opera no interior de um texto. Não há uma obra, portanto, absolutamente produzida somente pelo engajamento do artista, pois nenhum descomprometimento da obra é inevitável. A arte, enquanto voltada à obra, só pode ser desengajada seja pela alteridade, pela autonomia, pela realização da obra em relação ao próprio autor, pela sua capacidade de ultrapassar as fronteiras histórico-biográficas e histórico-sociais nas quais foi produzida, seja pelo excedente da obra (PONZIO, 2013).

Finalmente, *Segredo de Estado* mostra-se como uma obra fortemente marcada por temáticas sociais. Com linguagem bastante singela, narra as aventuras de um grupo de

crianças durante uma suposta revolução que não é datada em nenhum momento na obra, embora alguns elementos nos levem a perceber que o livro pode estar se referindo à Revolução Paulista de 1924, visto que Antonieta coloca em evidência a parcela marginalizada da sociedade, lançando luz aos seus problemas, às suas lutas e às suas reivindicações.

Tonico, personagem principal de *Segredo de Estado*, foi criado por Antonieta como personagem dotado de todas as características que o aproximam do ideal de herói atuante numa revolução:

Um dos menores da turma, não em idade, em tamanho. Tinha doze anos, mas parecia ter dez, porém com boas pernas e pés plantados no chão. Podia andar muito sem se cansar. Era ligeiro, ágil e habilidoso. Subia em muros e árvores com incrível facilidade, daí o seu apelido, o Gato. **Por todas essas qualidades e uma virtude, fora escolhido para servir de ligação entre a turma de garotos e os revoltosos.** (MORAES, 1998, p. 8, grifos nossos).

É possível identificar na elaboração da personalidade desse personagem a tendência de apoio à igualdade social da escritora, que imprime no menino o desejo de mudança dos jovens da época. A evidenciação da massa marginalizada da sociedade, os seus problemas, as suas lutas e suas reivindicações são inseridas nesta obra através da figuração do enredo em um bairro operário. Deduzimos que se tratasse da Revolução de 1924, mas, como dito anteriormente, a escritora estrategicamente não deixa clara tal informação. O discurso do Velho na praça traz marcas do contexto ao qual nas entrelinhas Antonieta faz referência:

*Velho da praça:* Era uma vez, conheci um país grande, bonito que só vendo: praias brancas, mar azul, rios sem conta, florestas como não existem mais... Faz tempo! Era um país muito rico, tinha minas de ouro e prata. (...) Mas, nesse país havia um monstro-dragão que comia tudo e roubava tudo, e todo mundo tinha medo dele. Ninguém nuca via o monstro, mas sabia que estava em toda parte: o seu corpo de dragão era feito de pedaços que se juntavam e separavam-se quando queriam. E cada pedaço era um bandido armado até os dentes, vestidos de verde, com máscaras de gafanhoto (MORAES, 1998, p.28).

De acordo com a citação acima, não é difícil perceber que mesmo se referindo a outro tempo histórico Antonieta denuncia o que ocorre na sua época. Os símbolos usados pela escritora, que aparentemente fazem parte do universo infantil, encobrem verdades e problemas do mundo dos adultos, de maneira que a mensagem central do livro é a de que



o povo não deve deixar-se destruir pela passividade, sabendo reconhecer seus verdadeiros inimigos e dragões.

Embora considerado um livro de literatura infanto-juvenil, *Segredo de Estado* evidencia-se intimamente como uma obra engajada destinada a leitores maduros e atentos ao cenário político do Brasil da década de 1970. O enredo aparentemente simples, desde o princípio revela-se instigante e recheado de conflitos complexos associados ao contexto em que foi produzido.

Toda a trajetória do enredo é marcada pelo conflito entre Seu Armando e Tônico, pai e filho que travam uma batalha ideológica que inevitavelmente abala essa relação essencialmente fraternal. O pai proíbe o filho de se posicionar diante da revolução instalada nas ruas, revelando traços autoritários ancorados na ideia de que Tônico lhe deve obediência incondicional. Este, por sua vez, possui opinião própria que independe do pai. O embate ideológico entre eles é elucidado desde o início do livro:

*Seu Armando:* Tônico, você que já saiu hoje, soube de alguma novidade?

*Tônico:* Não. Parece que está tudo no mesmo. As legalistas entraram na cidade pela estrada do norte; estão atacando os morros, e os nossos...

*Seu Armando:* **Que nossos nada!** Não fale assim, diga os revoltosos...

(MORAES, 1998, p. 10, grifos nossos)

Seu Armando se recusa a aceitar que o filho simpatize com os ideais revolucionários, pois acredita que os rebeldes perderiam a causa e não queria ver seu filho ao lado dos perdedores, além de crer que a turma de Tônico era formada por desocupados e desordeiros, como mostra o exemplo que segue:

*Seu Armando:* Vocês são uma turma de garotos sem juízo, e meia dúzia de vagabundos.

*Tônico:* Vagabundos não, pai. É tudo gente que trabalha, e são os pais dos meus amigos da turma.

*Seu Armando:* Olhe aqui! Pare com essa história de andar com eles, já avisei! **Os revoltosos vão perder e eu não quero me meter em nada. Não sei nem por que estão atirando uns nos outros... Matando gente à toa.** Eu quero viver em paz.

*Tônico:* Não é assim, pai.

*Seu Armando:* Não é assim? Você se atreve a desmentir seu pai?

(MORAES, 1998, p. 11, grifos nossos)

Nesse ponto torna-se fundamental destacar um diálogo entre Seu Armando e seu sogro, Seu Inácio, quando o avô de Tônico afirma que “revolucionário não é desordeiro” por meio de um discurso carregado de simbologia:



*Seu Inácio*: Você está enganado, Armando, revolucionário não é desordeiro... Olhe aqui, meu genro, eu vou contar: quando eu era rapaz, também me meti numa espécie de revolução e não me arrependo. Agora, se eu fosse moço, acho que ia de novo. [...] **A gente tem seu pedacinho de terra, e os outros?** Esse povo todo na miséria, e uns poucos ricos se aproveitando... **Quem pode ver isso, Armando, sem se revoltar?** (MORAES, 1998, p. 104, grifos nossos)

Na década de 1970, qualquer movimentação contrária ao regime vigente era considerada ato subversivo, punido severamente, o que, na narrativa, reverbera nas diversas vezes em que Tônico é punido pelo pai por apoiar os revolucionários. Tônico era como o avô, não suportava conviver com injustiças e lutou ao lado de seus amigos pelo fim da repressão armada nas ruas, pela liberdade dos cidadãos. O pai de Tônico pode ser caracterizado, assim, como um personagem essencialmente inseguro e confuso, como a grande parte da população brasileira ao longo dos anos da ditadura militar. Possuía muita dificuldade em se definir diante dos acontecimentos, almejando “viver em paz” ou, em outras palavras, alienar-se, motivo porque expressava opinião oscilante sobre a revolução, na maioria das vezes preferindo nem ter opinião, sendo essa a postura dirigida ao filho a quem ele exigia total obediência:

Era um homem tímido e desconfiado. **Não acreditava em ninguém.** Antes, achava que todo mundo era ruim; que toda gente só queria se aproveitar dele. Agora, de repente, parecia que não era assim. Havia amizade, havia boa vontade no mundo. Sofrera muito nos últimos dias, com receio de que sucedesse alguma desgraça a Tônico. Muita coisa acontecerá que abalará sua vida tranquila de antes; o dia todo fechado em casa, trabalhando *Será que a revolta... Será que uma revolução mexe tanto assim com a gente?*

(MORAES, 1998, p. 137)

Tônico não era um menino desocupado e desordeiro como pensava o seu pai e, aos poucos, Seu Armando se conscientizou disso. No livro, Antonieta não subverte totalmente os princípios da ordem, permitindo que o menino tenha uma postura diante do pai e outra diante do mundo.

Assim, o filho deve respeito e obediência ao pai, mas deve ser autônomo na construção dos seus ideais. Ao ser colocado de castigo pelo pai, por exemplo, Tônico não se permite desobedecer, não desrespeita o pai e permanece no castigo até que seja liberado. Não é surpresa que o livro colabore com a manutenção da hierarquia de pai e filho, considerando que se trata de uma obra de literatura infanto-juvenil, porém, a liberdade dada ao menino para elaborar sua opinião sobre o mundo torna evidente a preocupação da escritora em criar princípios sociais em seus pequenos leitores.

Como dito, o eixo central da obra não visa subverter a ordem, mas defende a liderança com democracia. No decorrer dos acontecimentos Seu Armando decide que Tunico deve ir para um sítio afastando-se, assim, das ruas. O menino e sua turma chegam ao consenso de que a ordem deve ser respeitada, afinal, Tunico tem apenas 12 anos e precisa obedecer ao pai. No entanto, curiosamente, Seu Armando se opõe quando Tunico levanta de seu assento no bonde (veículo movido a eletricidade) para ceder lugar a uma mulher com uma criança nos braços, nesta situação o menino não obedece ao pai revelando assim que os valores sociais estão acima das obediências particulares.

Outro personagem de destaque na trama é Seu Manoel, dono de uma padaria e pai de Manoelzinho, amigo de Tunico. Seu Manoel apresenta características opressoras e é dono de uma personalidade reacionária, muito comum na década de 1970. Trata-se de um personagem “tóxico” que consegue, por exemplo, “contaminar” o pai de Tunico com seus ideais antiliberais. Manoelzinho, por sua vez, apresenta características que se contrapõem às de Tunico. Enquanto este é forte e decidido, Manoelzinho é fraco, confuso e facilmente oprimido. Em um diálogo entre Tunico e Manoelzinho é possível identificar os pensamentos do dominado, pois Manoelzinho acreditava que poderia comprar o afeto das pessoas uma vez que era incapaz de cativa-las por suas qualidades:

*Manoelzinho:* Olha Gato, eu quero lhe dizer que quando eu for dono da padaria pode falar para a turma que eu vou dar pão de graça para eles todos os dias, até pão doce, e aí, eu pago...

*Tunico:* Você é bobo, Maricota! **Não é o dinheiro.** A turma também não vai querer o seu pão de graça, nem nada. **Você pensa que tudo se arranja com dinheiro?**

*Manoelzinho:* É que eu não tenho amigos... Você quer ser meu amigo?

(MOARES, 1998, p.16)

É de forma traumática que Manoelzinho aprenderá a valorizar a sua liberdade para vencer o medo da solidão. Inúmeras vezes utilizou-se de métodos questionáveis para cativar amigos e ser aceito pelo grupo de Tunico, no entanto, o menino medroso era motivo de pena por parte dos colegas por não compreender que a amizade é algo que se conquista.

Não há dúvida, a partir destes pequenos excertos e do que foi exposto até aqui nesta dissertação, que o livro *Segredo de Estado* é uma obra educativa destinada aos jovens em formação, propondo diversos questionamentos e reflexões para auxiliar no desenvolvimento crítico do seu público-alvo. Porém, como toda obra artística não está livre de ser interpelada pelo contexto em que foi escrita, facilmente encontramos nas entrelinhas do texto ideais liberais e denúncias veladas ao sistema vigente.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Driblar a censura foi uma tarefa árdua aos intelectuais brasileiros da década de 1970, porém, burlar a repressão também foi um aprendizado aos que se arriscaram. Através da música, da literatura, da pintura e de tantas outras formas de expressão muitos artistas, quase sempre adotando o uso de metáforas e outras estratégias, conseguiram transmitir a sua mensagem a uma sociedade coagida pelo olhar repressivo da ditadura.

Nestas ocasiões de regimes autoritários, quando a vida vale pouco e a distância da pátria natal e/ou a dissolução de identidades é uma via de sobrevivência necessária, a palavra denota mais do que nunca a sua função mediadora tanto quando o que prevalece é a ideologia oficial que, na ditadura militar, calou bocas e pensamentos até livres, como quando através dela as pessoas interagem na sociedade para proferir as palavras de resistência e esperança que são os indicadores mais sensíveis de todas as transformações sociais. Fenômeno ideológico que manifesta a consciência interior e a põe em comunicação com o mundo, o discurso, também no texto literário, se torna o veículo das tensões decorrentes do encontro de diferentes posicionamentos sociais expressados via linguagem.

Antonieta Dias de Moraes foi uma escritora brasileira que teve seu sucesso prejudicado pelo regime militar no Brasil. Por muitos anos ficou desconhecida na sua terra natal e, sem dúvida, a sua posição política de esquerda foi decisiva para o sepultamento simbólico que sofreu o seu nome. No campo da literatura poucos foram os artistas engajados que conseguiram publicar seus trabalhos no Brasil, e os que o fizeram precisaram adotar estratégias para driblar a censura da época. Com Antonieta não foi diferente, pois para que pudesse ver seu livro *Segredo de Estado* nas livrarias precisou metaforizar personagens, espaços, situações, ilustrações e mesmo omitir ou adaptar títulos.

Como apresentamos, o livro *Segredo de Estado* está permeado por temáticas sociais transmitidas por meio do trabalho com uma linguagem bastante singela por meio da qual a autora narra as aventuras de um grupo de crianças durante uma fictícia revolução jamais datada ou nomeada na obra. Tal descaracterização deliberada do espaço e do tempo cria um duplo efeito de universalizar os feitos da turma de Tonico de maneira atemporal e, ao mesmo tempo, de permitir a livre associação do enredo com episódios históricos como *Revolução Esquecida*, a Revolta Paulista de 1924.

Esta pesquisa teve caráter documental e exploratório visto que foi viabilizada por documentos de processo cedidos pelo Fundo ADM e envolveu levantamento bibliográfico amparado pelas teorias da Crítica Genética e da heteroglossia bakhtiniana. Investigar o processo criativo de *Segredo de Estado* se revelou uma tarefa bastante profícua a partir da observação do caminho percorrido pela autora Antonieta Dias de Moraes através de cartas, depoimentos, esboços, rabiscos e rascunhos em busca da obra acabada, o que permitiu-nos uma intimidade ímpar com o texto, trazendo respostas e compreensões às questões profundas elaboradas a partir da metodologia da Crítica Genética.

Para que a Crítica Genética não seja uma teoria unicamente de observação é necessário encontrar uma teoria complementar. Para este trabalho optamos por utilizar a teoria bakhtiniana da heteroglossia que prevê a elaboração discursiva como sendo concomitantemente individual e social. Em *Segredo de Estado* a escritora manifestou sua consciência individual, sua visão de mundo, seu posicionamento ideológico, mas revelou igualmente a consciência, a visão de mundo e as ideologias da sociedade que pertencia. As escolhas das palavras, as substituições, as rasuras, as anotações, demonstraram que a seleção feita pela escritora não foi fruto somente da sua consciência invisual, mas também, uma manifestação do fenômeno ideológico no qual estava inserida.

Com esse texto espera-se, então, divulgar o valor literário e social da obra de Antonieta, promovendo certa reflexão sobre as condições em que os escritores da década de 1970 foram forçados a produzir suas obras, inclusive aquelas que voltadas ao público infanto-juvenil, considerando como arbitrariamente tiveram que se adequar às regras da censura militar nesse período no qual, paradoxalmente, produziu-se muita cultura, uma cultura com cicatrizes profundas que, ainda hoje, permanecem em grande parte abertas.

Tendo Antonieta Dias de Moraes vivido e escrito neste cenário, suas obras enriquecem o rol dos textos que permitem reconhecer parte da realidade social de então. As vozes sociais do contexto em que *Segredo de Estado* foi escrito eram as carregadas de sentimentos advindos da repressão como medo, insegurança, ansiedade, desassossego, inquietação, revolta entre muitas outras. Não há dúvida que um leitor desatento pode interpretar *Segredo de Estado* como sendo unicamente um texto de literatura infanto-juvenil, no entanto, o leitor engajado reconhece nas entrelinhas o tom de denúncia, a insatisfação e muitas outras marcas que um regime arbitrário inevitavelmente deixa como herança à sociedade.

## Referências

- ADITAL (AGÊNCIA DE INFORMAÇÃO FREI TITO PARA A AMÉRICA LATINA). Memorial Virtual Frei Tito. *As próprias pedras gritarão – Relato da tortura de Frei Tito de Alencar Lima, 1970*. Disponível em: <<http://www.adital.com.br/freitito>>. Acesso em 05 mai. 2015
- ANDRADE, Mário. *A lição do amigo – Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988
- ÂNGELO, Ivan. *A festa*. São Paulo: Editora Vertente, 1976.
- AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, Imprensa e Estado autoritário (1968-1978) – o exercício cotidiano da dominação e da resistência: O Estado de São Paulo e Movimento*. Bauru: EDUSC, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. Aurora Fornoni Bernardini e outros (Trad.). São Paulo: Hucitec, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Paulo Bezerra (Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CADEMARTORI, Ligia. *Períodos Literários*. São Paulo: Ática, 1986.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Editora Nacional, 1965.
- CARVALHO, José Jorge de. Imperialismo cultural hoje: uma questão silenciada. *Revista USP*, São Paulo, 1996/1997.
- CÍCERO, Antonio. *Guardar: poemas escolhidos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1997.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1966.
- ELICHIRIGOITY, Maria Teresinha Py. A formação do sentido e da identidade na visão bakhtiniana. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, Rio de Janeiro, n. 34, 2008, p. 181-206.
- FERREIRA Jr, Amarílio. Tortura no contexto do Regime Militar. *Revista Olhar*, São Carlos, n. 4, 2000, p. 01-13.
- FERREIRA Jr, Amarílio; BITTAR, Marisa. *Proletarização e sindicalismo de professores na ditadura militar*. São Paulo: Terras do Sonhar, 2006.

FOLHA DA MANHÃ, São Paulo, 25 de dezembro de 1949.

FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A Festa*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Como escrever um conto*. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 1997.

GERALDI, João Wanderley. Introdução. VOLOCHÍNOV, Valentin Nikolaievich. *A construção da enunciação e outros ensaios*. GERALDI, João Wanderley (Trad.; Org.). São Carlos: Pedro e João Editores, 2013.

GRÉSILLON, Almuth. Alguns apontamentos sobre a história da crítica genética. *SciELO*, São Paulo, v. 5, jan./abr. 1991.

\_\_\_\_\_. *Elementos da crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Cristina de Campos (Trad.). Porto Alegre: UFRGS, 2007.

HOLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

HORN, Sônia Regina Nascimento. Heteroglossia Bakhtiniana - estratégias discursivas no texto para crianças. In: *VIII Congresso Nacional de Linguística e Filologia*, 2004, Rio de Janeiro; *Cadernos do CNLF*, 2004, v. VIII.

JAGUARIBE, Hélio. *Brasil: crise e alternativas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1974.

JORNAL DA GAZETA, São Paulo, 17 de dezembro de 1949.

JORNAL STA. EUDÓXIA E SÃO SEBASTIÃO, São Carlos/SP, 20 de maio de 2006.

LE MONDE, *Bandes dessinees romans a partir de 10 ans*, 9 de dezembro de 1975. Disponível em: <[http://www.lemonde.fr/archives/article/1975/12/09/bandes-dessinees-romans-a-partir-de-10-ans\\_2585427\\_1819218.html?xtmc=gavroche&xtcr=420](http://www.lemonde.fr/archives/article/1975/12/09/bandes-dessinees-romans-a-partir-de-10-ans_2585427_1819218.html?xtmc=gavroche&xtcr=420)>. Acesso em: 20 ago. 2015.

LEITE, Francisco Benedito. Mikhail Mikhailovich Bakhtin: breve biografia e alguns conceitos. *Revista Magistro*, Rio de Janeiro, n. 1, 2011, p. 43-64.

MASSARÃO, Leila Maria. *O Distrito de Santa Eudóxia*. São Carlos/SP: Fundação Pró-Memória de São Carlos, 2008.

MORAES, Antonieta Dias de. *Tonico e o Segredo de Estado*. São Paulo: Livros Hdv, 1974.

\_\_\_\_\_. *Segredo de Estado*. São Paulo: Saraiva, 1998.

O ESTADO DE SÃO PAULO. *Anistia para Zé Celso – Hino Nacional em ritmo de bossa nova será executado hoje no Oficina*, 07 de abril de 2010. Disponível em:

<<http://m.cultura.estadao.com.br/noticias/geral,anistia-para-ze-celso,534925>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

ORTIZ, Renato José P. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PAIVA, Marcelo Rubens. *Feliz ano velho*. Editora Brasiliense, 1982.

PECAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Editora Ática, 1990.

PEIRCE, C. S. (1992). *The collected papers of Charles Sanders Peirce*. CD-ROM Databases, InteLex Corporation.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Paulo: Mercado das Letras, 1996.

PINTO, Leonor Souza. O cinema brasileiro face à censura. In: *Memória da censura no cinema brasileiro – 1964-1988*. 2006. Disponível em: <[http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/O\\_cinema\\_brasileiro\\_face\\_a\\_censura.pdf](http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/O_cinema_brasileiro_face_a_censura.pdf)>. Acesso em: 22 ago. 2015.

PONZIO, Augusto. *No Círculo com Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Pedro e João Editores, 2013.

PRADO Jr. Caio. *Evolução política do Brasil: colônia e império*. 19. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

ROCHA, Aldeir Antonio Neto. Ideologia e dialogismo: o que de Bakhtin cabe na sala de aula? *Revista Linguasagem*, São Carlos/SP, 2012. Disponível em: [http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao19/reflexoes/reflexoes\\_ensino\\_linguas\\_02.pdf](http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao19/reflexoes/reflexoes_ensino_linguas_02.pdf)>. Acesso em: 22 ago. 2015.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética – Uma introdução*. São Paulo: EDUC, 1992.

\_\_\_\_\_. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.

\_\_\_\_\_. *Crítica Genética – Uma (nova) introdução*. São Paulo: EDUC, 2000.

\_\_\_\_\_. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3. ed. São Paulo: EDUC, 2008.

SARTRE, Jean. Paul. *Que é literatura?* 3. ed. São Paulo: Ática, 2004.

SCHWARZ, Roberto. O pai de família e outros. In: *Cultura e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SILVA, Márcia Ivana de Lima e. *A gênese de "Incidente em Antares"*. Porto Alegre: EDIPURS, 2001.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo*. Mario Salviano Silva (Trad). 8. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

TRUZZI, Oswaldo. *Café e Indústria*. São Carlos/SP: Arquivo de História Contemporânea; EdUFSCar, 1986.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

VICENTINO, Claudio. *História do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1997.