



Programa de Pós-Graduação em
LINGUÍSTICA

PERSPECTIVA SEMIÓTICA NA AUTOBIOGRAFIA: O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?

São Carlos
2026



Rafaela Mathias Reino

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

**PERSPECTIVA SEMIÓTICA NA AUTOBIOGRAFIA:
*O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?***

Rafaela Mathias Reino

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para o exame de defesa de Mestrado em Linguística.

Orientadora: Profa. Dra. Mariana Luz Pessoa de Barros

São Carlos/SP
2026

Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado do(a) candidato(a) Rafaela Mathias, realizada em 03/02/2026

Comissão Julgadora:

Prof(a). Dr(a). Mariana Luz Pessoa de Barros (UFSCar)

Prof(a). Dr(a) Oriana de Nadal Fulaneti (UEPB)

Prof(a). Dr(a). Carolina Lindenberg Lemos (UFC)

Um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois (Benjamin, 1994, p. 15).

AGRADECIMENTOS

Pensei em várias maneiras de começar a escrever esta dedicatória, mas nenhuma delas parecia caber em 30 meses de mestrado. Começo, então, pelo ponto de chegada.

Agradeço a Deus, a Maria e a Nossa Senhora, que, por meio das orações, intercederam por mim, dando-me forças e coragem para seguir.

Ao meu primeiro amor e esposo, Pedro, por toda a paciência, compreensão, as trocas e a partilha diária da vida. Sem você, não teria sido possível que eu me dedicasse a este trabalho. Sua presença é fundamental em meu campo de presença. Obrigada por estender a mão e acalmar meu coração.

Aos meus pais, Elisa e Alexandre, que, sob o sol, trabalharam incansavelmente para que eu sempre tivesse sombra e água fresca. Se não fosse por eles, eu não teria tido a oportunidade de estar em uma universidade federal. Foi por meio deles que tive acesso a uma educação de qualidade e, mais do que isso, aprendi valores imensuráveis sobre o que é ser humana. Em especial, agradeço a minha mãe, Elisa. A pessoa mais forte e determinada que conheço, graças ao seu amor e confiança em mim, foi possível não desistir.

Ao meu irmão, Gabriel, que não nasceu comigo, mas que é parte de mim.

Ao meu cachorro, Kiko, que me dá apoio emocional por meio do indizível, permeado pelo afeto.

Aos meus avós, Maria Terezinha e Benedito, as pessoas mais sábias que conheço, que cuidaram de mim e estiveram ao meu lado desde a pré-escola até a faculdade, ao prepararem a marmita do lanche ou ao estarem comigo no ponto da van, demonstrando que o cuidado é o maior ato de amor.

Em especial, à Mariana Luz Pessoa de Barros, minha orientadora, que está comigo desde 2017 e por quem nutro grande apreço e admiração. Obrigada por acreditar em mim, não soltar minha mão e, entre o sensível e o inteligível, ensinar-me o que é ser pesquisadora e fazer pesquisa no Brasil. Graças ao seu apoio, à leitura cuidadosa e ao tempo dedicado, foi possível concluir esta dissertação.

À minha tia Simone, grande exemplo de pessoa e estudante, cuja dedicação me

inspira, e ao meu tio Ricardo, que sempre me incentivou nos estudos.

À Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), ao Departamento de Letras e a todo o corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Linguística.

Ao Vinícius, meu amigo responsável pela revisão, pelo apoio nos momentos mais difíceis desta dissertação e por tornar mais leve o processo final.

As queridas amigas Letícia, Bianca, Amanda, Karina, Mariana Silva, Mariana Bartolomeu, Natália, Ana e Mariela, pelas ricas trocas, paciência e apoio ao longo da trajetória. Vocês tornaram o processo mais fácil.

Ao grupo das noivas, espaço no qual encontrei amigas de diferentes partes do Brasil e do mundo e que, por meio de uma mensagem, me proporcionaram afeto e validação, tão necessários à trajetória acadêmica.

Aos autores semioticistas que eu conhecia apenas por meio dos livros e que, em 2025, tive o prazer de conhecer pessoalmente: Diana Luz Pessoa de Barros, José Luiz Fiorin e Claude Zilberberg, que, por meio de referências bibliográficas, congressos e comunicações, contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos professores que passaram por minha vida e me fizeram apaixonar pela literatura: Wilson José Marques, Rejane C. Rocha, Daniel Marinho Laks, Diana Junkes Bueno Martha (responsável pela banca de meu TCC), Gisele Frighetto (que ministrou minha primeira aula da graduação) e Mariana Luz Pessoa de Barros (razão pela qual conheci e me encantei pela semiótica).

Às professoras, Oriana de Nadia Fulaneti e Carolina Lindenberg Lemos, por aceitarem o convite para participar da banca e pelas sugestões durante a qualificação. Obrigada por ajudarem a direcionar o trabalho.

Aos funcionários do departamento de Letras e Linguística, que zelam e cuidam da limpeza.

Por último, mas não menos importante, à Universidade Virtual do Estado de São Paulo, pela concessão da bolsa de mestrado durante este período de produção da dissertação. Essa iniciativa é responsável pelo sustento de diversos pesquisadores. Obrigada!

A todos os que atravessaram a minha vida e, de alguma forma, a impactaram positivamente.

RESUMO

Este trabalho busca estabelecer uma relação entre a literatura brasileira e o regime militar, partindo do pressuposto de que a literatura se configura como uma fonte essencial para a compreensão da história censurada da ditadura. Verifica-se que, por meio dela, que diversos autores denunciaram as atrocidades cometidas nesse período. Nesse contexto, a pesquisa analisa a obra *O que é isso, companheiro?* (1996), de Fernando Gabeira, à luz da semiótica discursiva, com ênfase nos níveis da sintaxe e da semântica discursiva, a fim de observar os efeitos de sentido produzidos no livro. Além disso, são mobilizadas as contribuições da gramática tensiva, proposta por Jacques Fontanille e Claude Zilberberg (2001), para abordar as noções de campo de presença e acontecimento no estudo dos discursos autobiográficos. Por fim, com base nas reflexões de Mariana Luz Pessoa de Barros (2016) acerca da memória do acontecido e da memória-acontecimento, constata-se que o texto autobiográfico de Gabeira privilegia a reconstrução dos fatos vividos com base na lógica da memória do acontecido, partindo da visão distanciada do narrador. Ainda assim, há um investimento no plano do sensível, em menor grau, mas que aproxima o leitor da experiência narrada. Logo, os resultados demonstraram que a obra articula o documental e o sensível, qualificando-se não apenas como registro histórico da ditadura, mas como uma forma de narrativa que, ao mesmo tempo em que informa, também produz efeitos de experiência e de presença, contribuindo para a permanência e a significação dos eventos no campo social.

Palavras-chave: ditadura militar brasileira; semiótica; literatura; discurso autobiográfico; documento.

ABSTRACT

This study examines the relationship between Brazilian literature and the military regime, considering literature as a key source for understanding the censored history of the dictatorship. It analyzes *O que é isso, companheiro?* (1996), by Fernando Gabeira, through the lens of discursive semiotics, focusing on syntactic and semantic-discursive levels to identify meaning effects. The research also draws on tensive grammar, as proposed by Jacques Fontanille and Claude Zilberberg (2001), to explore the notions of field of presence and event in autobiographical discourse. Based on Mariana Luz Pessoa de Barros (2016), particularly the concepts of *the memory of the past event* and *the event memory*, the study finds that Gabeira's narrative primarily reconstructs lived experiences from a distanced perspective, characteristic of the memory of the past event. However, it also incorporates elements of the event memory, creating a degree of sensorial engagement that brings the reader closer to the narrated experience. The results indicate that the work articulates both documentary and experiential dimensions, functioning not only as a historical record but also as a narrative that produces effects of presence and meaning in the social sphere.

Keywords: Brazilian military dictatorship; semiotics; literature; autobiographical discourse; document.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
Capítulo 1 - O que é isso, companheiro?.....	17
1.1 Apresentação da obra.....	17
1.2 Estado da arte — O que é isso, companheiro.....	20
1.3 Autobiografia em O que é isso, companheiro?.....	26
Capítulo 2 - Semiótica e regime militar: o corpus em jogo.....	34
2.1 Análise do percurso gerativo de sentido em O que é isso, companheiro?.....	34
2.1.1 Nível Fundamental.....	34
2.1.2 Nível Narrativo – Sintaxe Narrativa.....	41
2.1.3 Nível Narrativo – Semântica Narrativa.....	49
2.1.4 Nível Discursivo – Sintaxe Discursiva.....	51
2.1.5 Nível Discursivo – Semântica Discursiva.....	58
Capítulo 3 - Tensividade e acontecimentos.....	64
3.1 - O impacto do vivido sobre o narrador e sobre o ator do narrado.....	64
Considerações finais.....	77
Referências bibliográficas.....	83

Introdução

A ditadura militar brasileira iniciou-se com o golpe de 31 de março de 1964, que resultou no afastamento do então Presidente da República, João Goulart. A ação foi publicamente justificada como uma medida necessária para livrar o país da corrupção e do comunismo, bem como para restaurar a democracia. No entanto, conforme aponta o historiador Boris Fausto (1994), logo após o golpe, os comandantes do Exército, da Marinha e da Aeronáutica decretaram o Ato Institucional nº 1 (AI-1), que promoveu profundas alterações na Constituição de 1946 e no funcionamento do Congresso Nacional.

O AI-1 suprimiu a imunidade parlamentar e instituiu a cassação de mandatos em diferentes níveis hierárquicos, marcando o início de uma política sistemática de perseguição aos opositores do regime. A partir desse momento, instauraram-se inquéritos destinados a punir indivíduos considerados contrários ao Estado, inaugurando práticas de repressão que incluíam prisões arbitrárias, torturas e perseguições políticas. O ato também instituiu a eleição indireta do Presidente da República pelo Congresso Nacional, culminando, em 15 de abril de 1964, na escolha de Humberto de Alencar Castelo Branco. Seu governo implementou um projeto político pautado na chamada “democracia restringida” e um plano econômico que, segundo seus formuladores, visava modernizar o capitalismo brasileiro e conter a suposta ameaça comunista (Fausto, 1994).

Apesar da pressão de setores contrários ao governo castelista, foram promulgados os Atos Institucionais nº 2, nº 3 e nº 4. Esses dispositivos consolidaram o caráter autoritário do regime ao estabelecer eleições indiretas para presidente, vice-presidente e governadores, realizadas, respectivamente, pelo Congresso Nacional e pelas assembleias estaduais. Ademais, extinguiram-se diversos partidos políticos e foi elaborada a Constituição de 1967, que ampliou significativamente os poderes do Executivo (Fausto, 1994).

Em 1967, Costa e Silva assumiu a Presidência da República. Seu governo enfrentou intensas mobilizações populares, especialmente de jovens e setores da Igreja, que se organizaram em defesa da democracia. Como resposta, o regime aprofundou seu caráter repressivo por meio da promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), que conferiu ao Presidente amplos poderes, como o fechamento do Congresso Nacional e a intervenção nos estados e municípios. Em 1969, entretanto, Costa e Silva foi afastado do cargo em decorrência de problemas de saúde, sendo substituído por uma junta militar, que promulgou

os Atos Institucionais AI-12, AI-13 e AI-14, intensificando ainda mais a repressão, as perseguições políticas, as torturas e o exílio de opositores do regime.

No mesmo ano, o general Emílio Garrastazu Médici assumiu a Presidência. Seu governo foi marcado pelo auge da repressão política, legitimada pelo discurso do chamado “milagre econômico”, período que se estendeu de 1969 a 1973 e combinou elevado crescimento econômico com taxas relativamente baixas de inflação (Fausto, 1994, p. 485).

A partir de 1974, com a posse de Ernesto Geisel, iniciou-se um processo que o próprio presidente denominou de “distensão lenta, gradual e segura” (Biblioteca da república, s/d). Entre as medidas adotadas estavam a redução da censura à imprensa, a permissão para propagandas eleitorais e a revogação do AI-5, considerada um marco no processo de redemocratização, embora práticas de repressão e tortura ainda persistissem. Paralelamente, o governo enfrentou graves dificuldades econômicas, caracterizadas pelo aumento da inflação e da dívida externa.

João Batista Figueiredo sucedeu Geisel e deu continuidade ao processo de abertura política, destacando-se a promulgação da Lei da Anistia, que possibilitou o retorno dos exilados políticos ao país (Atassio, 2007, p. 154). Contudo, seu governo enfrentou os efeitos da crise do petróleo e da elevação das taxas de juros internacionais, levando o Estado a recorrer ao Fundo Monetário Internacional (FMI), o que contribuiu para o enfraquecimento do regime. Nesse contexto, emergiu, em 1983, a proposta da emenda constitucional conhecida como “Diretas Já”, de autoria do deputado Dante de Oliveira, que reivindicava eleições diretas para Presidente da República, embora não tenha sido aprovada pelo Congresso Nacional (Fausto, 1994).

Em 1985, realizaram-se eleições indiretas vencidas pela oposição, representada por Tancredo Neves e José Sarney. Conforme observa Fausto (1994, p. 512), por meio de um sistema eleitoral herdado do regime autoritário, a oposição finalmente alcançou o poder. Com a morte de Tancredo Neves antes da posse, José Sarney assumiu a Presidência, marcando oficialmente o fim de um regime que perdurou por 21 anos.

Durante todo o período ditatorial, medidas repressivas foram sistematicamente empregadas como forma de controle social, sob o argumento de corrigir comportamentos considerados desviantes. Intelectuais, artistas, escritores, músicos e profissionais da comunicação que denunciavam as atrocidades do regime foram alvos de censura, prisões, torturas e assassinatos.

Embora o regime tenha se iniciado com a promessa de uma “intervenção breve”, intensificou-se progressivamente, resultando em décadas de violência e silenciamento.

Mesmo após seu encerramento, torna-se imprescindível não relegar esse passado ao esquecimento, uma vez que suas marcas continuam a interferir no presente. Atualmente, o acesso a documentos históricos, relatos, obras literárias e livros antes censurados permite uma compreensão mais ampla do que foi vivenciado naquele período.

Nesse contexto, a literatura assume um papel fundamental na elaboração e compreensão da memória histórica da ditadura. Conforme o panorama da ficção brasileira apresentado por Schollhammer (2009), com base em críticos como Santiago (2002), observa-se que, nos anos que circundam o golpe de 1964, grande parte da produção literária nacional estava fortemente vinculada à realidade social urbana, caracterizando a chamada “prosa urbana”. Na década de 1970, a literatura passou a expressar de forma mais direta os efeitos da política autoritária, inaugurando o chamado “realismo histórico”, marcado pela urgência da crítica ao autoritarismo. Essas críticas, contudo, nem sempre se davam de maneira direta, manifestando-se também por meio de estratégias alegóricas e fantásticas, como nos romances de autores como José J. Veiga, Ivan Ângelo e Lygia Fagundes Telles.

Segundo Schollhammer (2009), esse período foi caracterizado pela intensificação da resistência política e pela emergência de formas híbridas de escrita, situadas entre a literatura e a não-literatura. Surgiram, assim, o “romance-reportagem” e o “romance-ensaio”, sendo o primeiro inspirado no *New Journalism* norte-americano e o segundo marcado pela fusão entre criação literária e reflexão crítica. Flora Süssekind (1985) denominou esse conjunto de produções como “literatura-verdade”, pois teve um importante papel na denúncia, ainda que de forma indireta, dos efeitos da censura imposta após o AI-5, revelando aquilo que não podia ser veiculado pela imprensa.

Diante disso, percebe-se que a literatura constitui uma fonte essencial para a compreensão da história silenciada da ditadura militar, permitindo o acesso aos discursos que foram suprimidos naquele contexto. Assim, os estudos das obras literárias que abordam esse período revelam-se fundamentais para a análise dos processos discursivos em circulação e para a recuperação das vozes que foram historicamente caladas.

Para a crítica literária Tânia Pellegrini (2014), mesmo após mais de cinco décadas do golpe militar de 1964, a ditadura militar continua sendo um ponto essencial para a compreensão dos acontecimentos que a sucederam. A autora compara esse período a “uma espécie de casa velha a que sempre se volta à procura de vestígios, resquícios e pistas talvez ainda reveladoras, apesar dos inúmeros inventários, balanços, mapeamentos e sínteses escritos depois” (2014, p. 151).

Quando analisamos historicamente o período do regime militar brasileiro, podemos dividi-lo em três fases, segundo Tânia Pellegrini (2014). A primeira, entre 1964 a 1968, corresponde à consolidação do regime. A segunda, de 1968 a 1979, abrange os anos mais repressivos, marcados por intensa censura e violência estatal, período que ficou conhecido como “anos de chumbo”, quando diversos Atos Inconstitucionais foram promulgados. Em 1968 ocorreu, como já dissemos, a promulgação do AI-5 (Ato Institucional número 5), que dava plenos poderes ao regime militar. É nesse período que houve um aumento da opressão, com diversas prisões, torturas e censura a livros, filmes, peças de teatro, músicas e até mesmo à imprensa. Já a terceira e última fase, de 1979 a 1985, é definida pelo processo de transição para a redemocratização.

A literatura e a produção de conteúdo, sobretudo, artístico e jornalístico foram altamente censuradas assim que o golpe militar se instaurou, a suposta “segurança nacional” passou a ter prioridade nas decisões oficiais. Por isso, os processos censórios ficaram ainda mais rígidos, colaborando com as ações que garantem e legitimavam o poder e a autoridade absoluta do Estado (Leitão, 2011, p. 161). Mas o pior ainda estava por vir, com os “anos de chumbo”, quando se instituiu um rígido sistema de censura que buscava padronizar a produção cultural e se restringia qualquer forma de contestação ao regime.

Pellegrini nomeia essa fase de *estética do reflexo*, pois o regime militar impunha seus padrões de criação, “cortando, apagando, proibindo ou engavetando incontáveis peças, filmes, canções, novelas de TV, artigos de jornal e obras literárias” (2014, p. 152). Diante dessas restrições, artistas e escritores tiveram que desenvolver estratégias para driblar a censura, recorrendo a códigos e metáforas para transmitir suas ideias. Na imprensa, por exemplo, entre receitas culinárias e trechos de clássicos como Os *Lusiadas*, era possível encontrar artigos acadêmicos que chegavam ao público de forma velada e codificada.

Em seu livro *168: O ano que não terminou* (2008), Zuenir Ventura faz uma estimativa em números de todas as produções interditas pelo governo entre 1968 a 1978: “Em dez anos, cerca de 500 filmes, 450 peças de teatro, 200 livros, dezenas de programas de rádio, 100 revistas, mais de 500 letras de música e uma dúzia de capítulos e sinopses de 285 telenovelas foram censurados” (1988, p. 285).

Números semelhantes a respeito da repressão e censura são apresentados no livro *A Cronologia das artes em São Paulo – 1975 – 1996: quadro Brasil* (1996): “Durante os 10 anos de sua vigência, cerca de 500 filmes, 450 peças de teatro, 200 livros, 100 revistas, 500 letras de músicas e dezenas de programas de rádio e televisão foram vetadas; 1600 cidadãos punidos e 300 parlamentares cassados” (Centro Cultural de São Paulo, 1996, p. 41).

E qual seria o lugar do romance nesse cenário? Para Pellegrini, em seu livro *Gavetas vazias?* (1987), mesmo durante os anos 70, a tentativa de entender o que estava acontecendo no Brasil já era latente, por isso, aconteciam ciclos de debates sobre cultura brasileira, realizados no Teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro. A autora expõe nesta obra um panorama do Brasil em 1975 e como esse contexto histórico influenciou na formação de uma literatura local e independente.

Criou-se, nesse período, a necessidade de colocar em pauta na literatura e, assim, no romance, a resistência. Essas narrativas correspondiam a um momento histórico específico, instaurando, desse modo, uma nova modalidade de linguagem.

A literatura, então, passou a expressar, entre outros aspectos, o que acontecia naquele período, fazendo uma crítica ao regime militar através do “realismo histórico”. Outro gênero que surgiu durante essa época foi o “romance-reportagem”, o que não podia ser revelado à população devido à censura estava expresso no “romance-reportagem”, importante gênero de denúncia. Os livros que se tornaram mais conhecidos do romance-reportagem são: *A república dos assassinos* (1976), de Aguinaldo Silva; *Infância dos mortos* (1977) de Lúcio Flávio; *Passageiro da agonia* (1978), de José Louzeiro; *Violência e repressão* (1978), de Persival de Souza; *O que é isso, companheiro?* (1979) de Fernando Gabeira.

Antonio Candido (2011) também tece uma reflexão sobre a literatura produzida nos anos 70 e o surgimento da “literatura do contra”, uma literatura empenhada em denunciar a censura vigente na época, mas sob uma forma velada, pois, de outro modo, não seriam publicados. Alguns exemplos dessas obras são os romances *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão, *Reflexos do baile* (1977), de Antônio Callado etc. O autor ainda fala da pluralidade narrativa desse momento histórico: “Mas o timbre dos anos 60 e sobretudo 70 foram as contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política” (2011, p. 208).

Com a revogação do AI5, o ano de 1979 foi marcado pela extinção da censura e concessão da anistia. Nessa fase, é possível observar uma esperança proporcionada pelo início da abertura da democracia, como discorre Pellegrini, “Quando então começam a se abrir as gavetas, a se descerrar armários, a se vasculhar prateleiras, a se escancarar portas e janelas, procurando, perguntando, querendo saber” (2014, p. 43). O ano também é marcado pelo lançamento de diversas autobiografias, como Pellegrini (2014) menciona, “Na esteira dessa sua narrativa-depoimento surgem muitas outras de uma ânsia de pôr a boca no mundo ,

de narrar o inenarrável, o escuso, o sombrio... Esse terceiro momento é o do acerto de contas”.

É nesse contexto histórico que emerge a autobiografia *O que é isso, companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira, que, assim como outras narrativas do período, expressa a dor do trauma e o caráter inenarrável das experiências vividas sob regimes totalitários. A obra foi selecionada por configurar-se como uma autobiografia documental, isto é, um relato literário que assume também a função de testemunho histórico da luta armada no Brasil. O cuidado e a sensibilidade de Gabeira ao narrar sua própria vivência — e, por extensão, a de milhares de brasileiros — conferem à obra relevância singular para análise.

Assim, à luz da semiótica discursiva, examinaremos uma das representações literárias do Regime Militar, discutindo o papel da literatura autobiográfica na reflexão crítica sobre esse período, a partir de *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira. Parte-se da hipótese de que, além de romance autobiográfico, a obra também se configura como um documento histórico. Como base metodológica, adotaremos a semiótica greimasiana e seus desdobramentos atuais. A análise percorrerá os diferentes níveis do percurso gerativo de sentido — fundamental, narrativo e discursivo —, com ênfase na sintaxe e na semântica discursivas, a fim de observar as aproximações e distanciamentos entre o narrador e o ator do narrado na vivência das experiências relatadas.

Além disso, utilizaremos as contribuições da gramática tensiva, proposta por Fontanille e Zilberberg (2001). Por meio dessa abordagem, será possível recorrer às noções de *campo de presença* e *acontecimento* para o exame dos discursos autobiográficos. Com essa finalidade, pensaremos, por exemplo, nas oposições entre algo que se intensifica de forma gradativa e algo que ocorre como acontecimento na obra, ou ainda verificaremos, com maior sutileza, a maneira como os diversos eventos impactam sobre as personagens (os atores do narrado). Trabalharemos também com as noções de memória do acontecido e memória-acontecimento, conforme proposta de Barros (2016), analisando a relação entre narrador e ator do narrado e quais são as diferenças e semelhanças em suas formas de vivenciar as experiências e aquilo que é relatado.

Por fim, faremos uma reflexão sobre a literatura produzida durante os anos mais turbulentos da ditadura militar, especialmente no que diz respeito ao livro *O que é isso, companheiro?*, uma vez que, a partir da teoria semiótica, é possível analisar a memória do coletivo, sob a perspectiva do sensível e do inteligível.

Esta dissertação está dividida em três capítulos distintos. O primeiro capítulo apresenta o resumo da obra *O que é isso, companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira, bem

como o estado da arte da literatura acerca da obra, reunindo trabalhos já realizados sobre o livro. O segundo capítulo debruça-se sobre a análise da obra a partir da teoria semiótica, examinando o percurso gerativo do sentido em seus três níveis: fundamental, narrativo e discursivo. Já o terceiro capítulo aborda a gramática tensiva, proposta por Jacques Fontanille e Claude Zilberberg (2001), investigando as noções de *campo de presença* e *acontecimento* e *exercício*, além dos conceitos de memória propostos Barros (2016), especialmente as noções de memória do acontecido e memória-acontecimento.

Capítulo 1 - *O que é isso, companheiro?*

1.1 Apresentação da obra

A autobiografia *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, foi publicada pela primeira vez em 1979. A obra narra os acontecimentos vividos por Fernando Gabeira, identificado como o enunciador pressuposto pela obra, o narrador e o ator central do narrado. Acompanhamos a vida de Gabeira, um jovem jornalista, na cidade do Rio de Janeiro, desde a sua entrada em um grupo de extrema-esquerda da guerrilha urbana, sua fuga, prisão e exílio. A narrativa se desenrola em três momentos distintos, o engajamento político de Gabeira, sua participação no sequestro do embaixador dos Estados Unidos e as consequências dessa ação, incluindo sua prisão, tortura e exílio.

O início da narrativa se dá no Chile, pós-golpe de estado de Pinochet: “estava caminhando em pleno mês de setembro em uma rua chamada Irarrazabal, em Santiago do Chile, quando pela primeira vez viu um caminhão passar cheio de cadáveres” (Gabeira, 1996, p. 9). O narrador diz que essa é a mesma situação em que o Brasil esteve, quando a ditadura militar foi instaurada devido ao golpe militar de 1964, no qual o então presidente João Goulart, eleito democraticamente, foi destituído de seu cargo. A partir daí, vemos o desenrolar dos fatos que sucederam após os militares tomarem o poder no Brasil. Há uma progressiva diminuição dos direitos civis e a liberdade de expressão passa a ser severamente restringida.

Gabeira, um jovem na época, trabalhava em dois empregos, um trabalho era no jornal do Brasil e o outro no Panfleto, semanário da ala esquerda do PTB (Partido Trabalhista Brasileiro). Mesmo sendo jovem na época, Fernando Gabeira nunca deixou de defender seus ideais de uma sociedade mais justa e humana. Ele próprio reitera que um trabalho era para “ganhar dinheiro” e o outro para “trabalhar de acordo com suas ideias”, como é possível observar no seguinte trecho:

Num trabalhava de acordo com minhas ideias e, no outro, trabalhava para ganhar dinheiro. Isso é ótimo para um depoimento retocado. Na verdade, havia outro interesse, um pouco mais baixo, mas importante também: o jô pagava por mês e o Panfleto, dirigido por amigos, dava alguns vales que permitiam que fôssemos tocando o barco cotidiano. (Gabeira, 1996, p. 3).

Mesmo com o regime cada vez mais cruel, Fernando Gabeira e seus companheiros, jornalistas e membros de organizações de esquerda, passam a editar jornais e a distribuí-los na clandestinidade. A partir da visão dele da época, tivemos acesso ao endurecimento do regime, principalmente após o AI-5 (Ato Institucional nº 5), em 1968. A censura e a repressão tornam-se cada vez mais pesadas, com cada vez mais prisões e mortes.

É a partir daí que vemos a aproximação de Gabeira ao movimento estudantil, principalmente após a morte do jovem Edson Luís no Calabouço e as passeatas pela liberdade e pelo fim do regime militar na Av. Rio Branco. A partir deste fato, diversos jovens adentram em movimentos de guerrilha urbana, inclusive Gabeira, que deixa seu emprego no *Jornal do Brasil* e entra para o movimento de resistência armada à ditadura, integrando o grupo Dissidência Comunista da Guanabara – originado de uma cisão do Partido Comunista Brasileiro. Posteriormente nomeado de Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR-8), um grupo de resistência que defende a luta armada para combater a ditadura. Para explicar essa adesão ao movimento, o enunciador narra toda a repressão policial e o modo ineficaz do governo Goulart frente aos militares. Essa decisão de entrar para grupos de esquerda movia centenas de pessoas em todo o país

O ponto de virada da narrativa é quando Gabeira, junto ao grupo de luta armada, decide sequestrar o embaixador norte-americano, Charles Elbrick, em 1969, com o objetivo de trocá-lo pela libertação de prisioneiros políticos. Após quinze dias de seu sequestro o acordo é selado, o governo aceita libertar 15 militantes em troca do embaixador norte-americano. Os presos são libertados e enviados ao exílio no México. No entanto, apesar da ação do grupo ter sido bem sucedida, nas semanas seguintes boa parte dos participantes foi preso, torturado e alguns assassinados pelo Estado. Gabeira consegue fugir, mas, para se livrar da cadeia, ficou foragido por um tempo. Ele relata sua passagem por São Paulo, tendo que trocar de casa em casa e viver na reclusão, até que em um dia, ao sair de casa, é encontrado pela polícia, ocasionando uma perseguição policial.

Saí para a água tônica, certo de que estava colhendo um número maior de dados, que fecharia o aparelho e talvez pudesse até voltar quando passasse a onda. Andei uns vinte metros e a rua foi tomada pelas caminhonetes da polícia. Vinham na direção contrária à minha e senti que me viram. Não havia como correr naquele momento, mas, sim, tentar prosseguir e começar a correr somente quando parassem. Caso ainda tivessem dúvidas sobre mim, a corrida ia dissipá-las imediatamente. Nem sequer chegaram a parar: do carro em movimento saltaram alguns homens armados de revólveres e metralhadoras. Um deles, creio, tinha uma pistola Maltzer

765, que parecia também uma metralhadora. Comecei a correr, mas fui bloqueado pelo carro que, depois de dar a volta, com muito mais velocidade que eu, conseguiu me cercar. O chefe da operação apontava o revólver para mim e dizia: "Não se mova, filho da puta". (Gabeira, 1996, p. 76).

Gabeira é atingido por uma bala no estômago, ocasionando a sua captura. A princípio ele é levado ao Hospital das Clínicas, onde passa alguns dias até sua recuperação e, posteriormente, sua ida à prisão. Durante a prisão, acompanhamos a descrição de suas experiências, sofrendo e presenciando torturas, interrogatórios violentos, deslocamentos de uma prisão para outra e a situação desumana à qual os presos são submetidos.

Em 1970, o governo militar aceita trocá-lo, junto de outros presos políticos, pelo embaixador alemão sequestrado em uma nova ação da resistência. Exilado, ele passa por diferentes países, como Chile e Suécia.

Ao longo da narrativa, é possível acompanhar a dor, angústia e vários questionamentos do narrador, que se vê reflexivo a respeito dos métodos utilizados pela resistência e da viabilidade de seus ideais revolucionários. No final, ele acaba percebendo que ser revolucionário também impunha limitações e desafios éticos. A obra aponta para um futuro onde a luta se daria por outros meios, como a participação democrática.

Era preciso fazer alguma coisa. Quantas vezes você não ouviu essa frase? E quantas vezes isso não é o princípio de grandes equívocos? Alguém me propôs ajudar a guerrilha de ex-militares que estavam prontos para subir o morro. Ex-militar para mim significava gente cassada pelo golpe em 64, gente portanto de confiança. Mas, ainda assim, minhas lembranças de militares não eram positivas, do mesmo modo como a ideia de que eles têm dos intelectuais talvez esteja também cheia de preconceitos, que o tempo desfaz ou às vezes confirma. (Gabeira, 1996, p. 15).

Após a prisão e o exílio, Fernando Gabeira publica, em 1979, uma autobiografia em que o personagem-narrador revisita sua militância e reconhece que o imperativo da ação, embora legítimo, conduziu a impasses éticos e políticos, abrindo espaço para a defesa de outras formas de luta, como a participação democrática.

1.2 Estado da arte — *O que é isso, companheiro*¹

Publicado pela primeira vez em 1979, o livro *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, institui-se como uma das narrativas mais emblemáticas sobre a resistência política à ditadura militar brasileira. Desde seu lançamento, a obra desperta o interesse de críticos, estudiosos e leitores por sua abordagem singular a respeito dos movimentos da guerrilha urbana durante a ditadura militar de 1964, principalmente no que diz respeito ao sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick.

O romance é um dos primeiros relatos publicados no Brasil que retratam a experiência histórica e política de grupos sociais de esquerda. Ao longo dos últimos anos, diversos estudos acadêmicos analisaram a obra, sob várias metodologias, destacando diferentes aspectos de sua construção narrativa.

Muitos estudos situam a obra como parte de uma linhagem de textos denominados como “romance-depoimento”, utilizando a terminologia de Renato Franco (1998), textos que são autobiográficos, mas combinados a elementos ficcionais. Como observam os estudiosos Ana Carolina Moura Mendonça e Andrey Pereira de Oliveira, no artigo intitulado “*O que é isso, companheiro?*: o gênero autobiográfico no contexto ditatorial brasileiro” (2014). Primeiramente, os autores tecem um panorama histórico de como muitos jornalistas usaram a escrita literária para driblar a censura e denunciar o que acontecia durante a ditadura militar no Brasil. As obras, marcadas por procedimentos de narrativa-ficcional atrelados à linguagem jornalística, são denominadas por Renato Franco (1998) como “romance-depoimento”. Outra nomenclatura usada pelo estudioso é a de “romances de resistências”, obras literárias com o viés crítico e de denúncia, que tinham como principal objetivo documentar o período.

Entre essas obras, *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, é frequentemente classificada como um “romance-reportagem” ou “romance-depoimento”, por se configurar como um texto testemunhal das experiências vividas por militantes envolvidos em movimentos de esquerda. Os autores ressaltam a forte relação da obra com o contexto histórico e social do Brasil naquele período. Assim, embora apresente um caráter autobiográfico, o livro não se limita às características tradicionais de um relato de experiência, uma vez que incorpora também procedimentos próprios da escrita ficcional.

Para analisar como a autobiografia se articula no romance, os autores adotam o conceito de *pacto autobiográfico*, de Lejeune (2008). O primeiro ponto analisado diz respeito

¹ Cabe destacar que, neste momento do trabalho, não se faz uso da metalinguagem da semiótica, uma vez que o objetivo é apresentar e sistematizar as leituras e interpretações realizadas por pesquisadores de outras áreas acerca da obra analisada. A mobilização do aparato teórico-metodológico da semiótica será realizada em etapa posterior, a da análise.

à correspondência entre autor, narrador e personagem em uma mesma identidade, afirmando um compromisso com o leitor ao narrar a história em formato de experiência e relato pessoal. Na narrativa de Gabeira, todas as características são contempladas, pois a história é o relato daquilo que Fernando Gabeira apresenta como sua vivência. No entanto, por mais que a narrativa traga os elementos próprios do pacto autobiográfico, do qual trataremos a seguir, ela também possui seu caráter literário, ao apresentar a sociedade a partir de uma visão singular e utilizando a linguagem de uma forma própria.

Conforme discutido por Mendonça e Oliveira (2014), a partir das formulações de Lejeune (2008), a autobiografia pode ser compreendida como uma obra na qual o autor assume, de modo explícito ou implícito, a intenção de narrar a própria vida, expressar pensamentos ou sentimentos. Nesse sentido, a narrativa autobiográfica pode transitar por diferentes gêneros literários, sendo definida por Vepereau como uma “obra literária, romance, poema, tratado filosófico etc., cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida” (Vepereau, 1976, *apud* Lejeune, 2008, p. 53). Desse modo, o elemento comum à autobiografia seria o relato de experiências que marcam a trajetória do sujeito no mundo. Para Mendonça e Oliveira (2014), o texto memorialístico de Fernando Gabeira estabelece uma articulação entre o real e o ficcional. No entanto, conforme observa Tânia Pellegrini (Pellegrini, 1996, *apud* Mendonça e Oliveira, 2014, p.179), autora citada por esses pesquisadores, a obra configura-se como um testemunho, isto é, um depoimento de alguém que vivenciou e sobreviveu ao contexto social de sua época. Trata-se, portanto, de uma escrita situada em uma zona limítrofe entre aquilo que produz efeito de real e de ficcional, característica dos relatos construídos a partir da memória. Assim, uma experiência individual adquire estatuto literário ao apresentar uma visão singular acerca de uma sociedade.

Os autores classificam *O que é isso, companheiro?* como sendo a autobiografia na qual os “eus” se inserem no coletivo e no social, autobiografia de cunho “generalizador”, pois o discurso do personagem principal caracteriza o discurso de parcela da esquerda no país. Por meio do relato de suas memórias individuais, o narrador também constrói a imagem da política ditatorial e o discurso da resistência, ele não se limita a mostrar sua visão individual, ele narra a história de grupos sociais situados no tempo e espaço do livro. Conforme discutido por Mendonça e Oliveira (2014), a partir das formulações de Candido (2011), há uma universalidade quando “a experiência pessoal se confunde com a observação do mundo e a autobiografia se torna heterografia, história simultânea dos outros e da sociedade” (p. 67).

Gabeira participou do plano do sequestro do embaixador, ou seja, sua experiência individual está transposta, enquanto a vivência do período representa o coletivo. É possível

observar essas nuances através do uso de expressões coloquiais, tempo rápido expresso através de frases curtas, falta de linearidade do tempo e espaço, jogos de interlocução. A junção entre a vanguarda estética literária e a representação da sociedade formal. Portanto, para os autores, a narrativa foge da tradicional autobiografia, ao aproximar-se do romance-moderno, através de sua construção formal comum aos romances. A obra adquire o caráter universal, pertencendo a uma coletividade, mas não perdendo seu caráter autobiográfico. O uso de pronomes em primeira pessoa, o espaço em que a obra está inserida, relatando locais em que Gabeira esteve, conforme mostra a relação do livro com outros textos, demonstram não só a situação do Brasil, mas a da América Latina no geral. A nomeação de romance-depoimento não seria uma forma de descaracterizar a autobiografia, mas de evidenciar os elementos artísticos que constroem a narrativa, elementos formais usados para narrar uma história individual, sem deixar de retratar a sociedade brasileira durante os anos de chumbo, unindo elementos romanescos ao depoimento singular, principalmente em passagens que retratam a luta armada, a violência desmedida, a política entre os militantes.

Além disso, mesmo que o narrador seja em primeira pessoa, em alguns momentos ele “dá voz aos personagens”, apresentando a visão dos diversos grupos que participavam das manifestações, os diálogos são indiretos e sem nomes, mas estão ali, dialogando com a sociedade da época. Além disso, o narrador também se dirige ao leitor, fazendo pausas e comentários pessoais.

Outras peculiaridades, segundo os autores, são as explicações que o Gabeira dá para o leitor, considerando o desejo do leitor e trocando o uso de primeira pessoa para terceira, como no fragmento:

Chega um momento em que o narrador precisa ajustar melhor suas linhas, tensionar melhor o seu arco, tirar alguns efeitos técnicos. Todos esperam isso dele, sobretudo na hora da emoção. Mas o narrador já aprendeu, com o tempo, que um livro, um longo relato, não é apenas uma sucessão de histórias que se contam num punhado de páginas brancas. Um livro não se controla. (Gabeira, 1996, p.45).

Todas essas peculiaridades demonstram que a autobiografia, sobretudo, constrói o discurso de um tempo. Os autores concluem o artigo afirmando a importância do relato individual tornar-se coletivo, mostrando um tempo e uma sociedade. Uma combinação de procedimentos narrativos do gênero autobiográfico e da narrativa ficcional apresenta, assim,

uma visão silenciada pela repressão militar. A obra é uma fonte documentária de um período da sociedade brasileira visto a partir de um ponto de vista específico.

Na tese de Marcos Vinicius Ferreira Trindade, *Romances autobiográficos e terror de estado no Brasil: reflexões e propostas de abordagens de textos literários nas aulas de História* (2021), o autor também recorre ao conceito de Renato Franco de “romance-resistência” e “romance-depoimento”, além de retomar as reflexões de Antonio Candido ao considerar a narrativa como “literatura do contra”, considerada uma linha experimental e renovadora. Ambas as definições se referem ao testemunhal, à necessidade de o autor relatar sua visão sobre o período ditatorial. Trindade afirma que o texto configura-se como testemunho, uma representação do período ditatorial, compartilhada pela memória coletiva, ao revisitar os pensamentos e experiências de seus companheiros, ultrapassando os limites da vivência individual e alcançando a dimensão coletiva. Ele cita Pellegrini (1996 *apud* Trindade, 2021) para dizer que o livro de Gabeira une “as pontas do tempo”, trazendo para o presente o passado individual e coletivo. Na narrativa de Gabeira, segundo Trindade, o narrador “desfruta da memória coletiva ao revelar os pensamentos dos companheiros de guerrilha, que se descobrem para a luta armada e para a resistência” (Trindade, 2021, p.49).

Outro ponto de análise importante da tese diz respeito ao uso do pronome “nós”, que representa esse coletivo. Ao longo da narrativa, Gabeira descreve as ações dos grupos aos quais pertence, jornalistas, artistas e pessoas ligadas à cultura e, para isso, usa o “nós”. Vemos isso no fragmento a seguir:

Na missa de Natal de 68, planejamos uma grande panfletagem do Resistência. Era um número especial do AI-5, com um editorial explicando sumariamente suas causas. Juntei-me com um grupo de secundaristas e fomos para as portas das Igrejas. Grande parte das pessoas não conhecia o jornal e o jogava fora, mal tomando conhecimento de que se tratava. Foi um Natal de cão, em 1968. Havia muita gente presa, um corre-corre geral e os indícios de resistência eram quase nulos. Haviam dado um golpe num momento exato, quando o nível de mobilização era o mais baixo possível. E haviam dado o golpe no fim de ano, aproveitando a confusão das festas, compras de Natal e férias. Aliás era uma técnica que usavam muito: a de procurar golpear numa sexta-feira, aproveitando o sábado e domingo. O povo mesmo não parecia ter sido tocado pelo AI-5. A vida corria seu curso normal. Olhávamos a vida da janela de meu Volkswagen, entre uma e outra distribuição do Resistência. Copacabana engarrafada com as compras, centenas de pessoas desfilando pelas calçadas. Algumas até que bonitas; algumas até que olhando para o interior daquele carro em pedaços. (Gabeira, 1996, p. 39).

Também merece destaque a aproximação de Gabeira com o leitor, apresentando os motivos para contar aquela história do ponto de vista de quem a vivenciou. Apesar de demonstrar autocrítica a respeito dos guerrilheiros, sempre deixa claro o quanto eles lutavam por um bem comum. É possível, segundo o pesquisador, notar a opinião de Gabeira, algo muito usado em autobiografias. Trindade também afirma que, além de ser um importante documento para entender o período em que Gabeira viveu no Brasil, a obra também possui a dimensão plural, ao narrar não só sua memória individual, mas a memória coletiva do Brasil a partir de 1964.

Segundo o estudioso, historiadores que trabalham com a literatura de testemunho precisam problematizar e dar sentido a esse tipo de produção, sendo possível analisá-las por meio de características comuns a esse gênero, propostas por Salgueiro (2012): (1) registro em primeira pessoa; (2) compromisso com a sinceridade do relato; (3) desejo de justiça; (4) vontade de resistência; (5) abalo da hegemonia do valor estético sobre o valor ético; (6) apresentação de um evento coletivo; (7) presença do trauma; (8) rancor e ressentimento; (9) vínculo estreito com a história; (10) sentimento de vergonha pelas humilhações e pela animalização sofridas; (11) sentimento de culpa por ter sobrevivido; (12) impossibilidade radical de reapresentação do vivido/sofrido (Salgueiro, 2012, p. 292-293).

Trindade afirma que o item 9 é muito visto na obra *O que é isso, companheiro?*, pois, na articulação entre memória, testemunho e autobiografia, observa-se que o espaço autobiográfico cumpre a função de construir e projetar uma determinada imagem de si. Segundo o pesquisador, a significação e a compreensão do texto não se dão de forma neutra, mas se organizam a partir da intencionalidade do autor no ato de produzir o discurso, orientando a leitura e os efeitos de sentido que se pretende instaurar no leitor.

Além disso, para o estudioso, a literatura de testemunho se apresenta como um campo atravessado pela violência. Ele também afirma que a representação do terror, embora necessária para o enfrentamento de discursos negacionistas, é frequentemente deslegitimada sob o argumento de que narrativas autobiográficas seriam excessivamente subjetivas para a análise de contextos históricos específicos. Tal crítica ignora o fato de que essas narrativas não se limitam à expressão individual, mas se constituem como formas de inscrição histórica e política da experiência traumática. Para corroborar com a sua hipótese, o autor cita La Capra (2004, p. 83 *apud* Trindade, 2021, p. 72) que afirma que: “na memória traumática, o passado não é história passada e superada. Continua vivo no nível experimental [...] no caso de acontecimentos traumáticos compartilhados”.

Dessa forma, as obras produzidas durante a época, servem como documento do trauma, com o seu papel de denunciar e jogar luz sobre o período, dando ênfase para as vozes silenciadas, contribuindo para a superação do trauma, reconstruindo a memória e cumprindo o seu poder social. A obra de Gabeira privilegia a relação entre memória, história e a própria literatura do testemunho. Relatando o que apresenta como as suas memórias, reelabora e ordena lembranças e esquecimentos próprios da memória, dando a ver um ponto de vista individual e coletivo a respeito do período.

O pesquisador também se debruça sobre os conceitos de Lejeune (2008) para relacionar o texto autobiográfico e a história. Ao trabalhar com textos autobiográficos, é necessário acessar as perspectivas desenhadas pelos autores dessas obras, que também se constroem como protagonistas da história, por meio da escrita da memória.

Trindade recorre também ao conceito de *ilusão biográfica*, conforme Pierre Bourdieu (1986), que afirma que é quem escreve que unifica os sentidos, dando maior ou menor ênfase para determinados acontecimentos de sua vida. Ao se alicerçarem nas memórias, as autobiografias representam um passado de um indivíduo inserido em determinado contexto social e familiar, ou seja, os fatos vivenciados são compartilhados por vários sujeitos, ainda que sejam relatados a partir do ponto de vista de um deles.

A produção de autobiografias sobre o período da ditadura no Brasil está diretamente relacionada à preservação da memória desse passado traumático. Nas obras que constituem o corpus da pesquisa de Trindade (2021), observa-se que o testemunho se apresenta como um mecanismo de reelaboração e reorganização das lembranças e dos esquecimentos, permitindo que experiências marcadas pela violência sejam reinscritas no discurso. Os autores que assumem a missão de relatar o terror vivido por meio da autobiografia estão lutando contra o esquecimento, transformando a literatura em ato político. O estudo dessas autobiografias revela-se, portanto, essencial para a compreensão da literatura de resistência e da literatura de testemunho e, conseqüentemente, para o resgate da memória do período ditatorial. Essas obras trazem à tona relatos ausentes dos documentos oficiais, oferecendo versões singulares sobre o terror de Estado, as estratégias de luta, os conflitos internos e o sofrimento vivenciado pelos sujeitos históricos. Sob essa ótica, as autobiografias configuram-se como instrumentos privilegiados para um resgate crítico e problematizador da memória histórica do período, ressignificando o trauma.

Nesse sentido, as leituras realizadas sobre pesquisas literárias acerca das autobiografias do período da ditadura brasileira contribuem diretamente para esta dissertação ao oferecerem um referencial teórico-interpretativo que ilumina a análise do corpus

selecionado. Tais estudos possibilitam compreender o testemunho não apenas como relato individual, mas como prática discursiva atravessada por disputas de memória, esquecimento e resistência. Além disso, orientam a abordagem do corpus, ao mostrarem a relevância da problematização do estatuto do discurso autobiográfico e da identificação das estratégias discursivas e narrativas por meio das quais o trauma é inscrito no texto. Ao incorporar essas contribuições, a pesquisa se insere em um diálogo crítico com a produção acadêmica existente, o que permite, em etapas posteriores, avançar na análise dos processos de significação que estruturam a obra analisada e situá-la no debate mais amplo sobre memória histórica e literatura de testemunho no contexto da ditadura civil-militar brasileira.

1.3 Autobiografia em *O que é isso, companheiro?*

Philippe Lejeune (2014) propõe o conceito de pacto autobiográfico para definir as condições pelas quais um texto pode ser reconhecido como autobiografia. Esse pacto estabelece um acordo implícito entre autor e leitor, baseado no compromisso de que a narrativa apresentada corresponde à vida de quem a escreve. Para que esse pacto se efetive, é necessário que exista uma identidade entre autor, narrador e personagem principal, o que implica uma série de consequências teóricas e interpretativas. De modo geral, para o estudioso, a autobiografia configura-se como uma narrativa retrospectiva em prosa, centrada na vida individual do autor, na qual são relatadas experiências, ações, traços de personalidade e pensamentos pessoais. Essa narrativa é normalmente construída a partir de um ponto de vista presente, a partir do qual o sujeito rememora e reorganiza o seu passado.

A partir dessa definição, Lejeune (2014) sistematiza quatro grandes critérios que estruturam o pacto autobiográfico. O primeiro diz respeito à linguagem que deve assumir a forma de uma narração em prosa. O segundo refere-se ao tema, necessariamente voltado à vida individual e à história de uma personalidade. O terceiro critério envolve a situação do autor, exigindo a coincidência entre o autor empírico — identificado por um nome que remete a uma pessoa real — e o narrador do texto. Por fim, o quarto critério diz respeito à posição do narrador, que deve coincidir com o personagem principal da narrativa e assumir uma perspectiva retrospectiva dos acontecimentos narrados.

Para Lejeune (2014), um texto só pode ser plenamente considerado autobiográfico quando todas essas condições são atendidas simultaneamente. O pesquisador também ressalta que, ainda que a autobiografia seja, em sua maioria, escrita em primeira pessoa, o funcionamento do pacto autobiográfico não depende exclusivamente do uso do pronome

“eu”. Em determinadas tradições, como nas autobiografias religiosas antigas, o sujeito pode referir-se a si mesmo usando um pronome em terceira pessoa ou por meio de expressões como “servo do Senhor”, como forma de marcar humildade, sem que isso comprometa o caráter autobiográfico do relato. Assim, o elemento decisivo do pacto não é a primeira pessoa, mas a coincidência nominal entre autor, narrador e personagem principal.

Quando o nome próprio que assina a obra remete a quem narra e protagoniza a história, estabelece-se uma relação direta entre discurso e identidade. Essa coincidência garante ao leitor a possibilidade de reconhecer o texto como autobiografia, pois vincula a narrativa a um “sujeito real”, socialmente identificável. Nesse sentido, o nome do autor ocupa um lugar central no pacto autobiográfico, pois está associado a um compromisso de responsabilidade. Como afirma Lejeune (2014), trata-se de uma convenção social segundo a qual o nome próprio remete a uma pessoa real, cuja existência é verificável, e que assume publicamente a autoria e a veracidade do relato.

Sob a perspectiva semiótica, não trataremos do autor, mas daquele que é construído como o enunciador, responsável, junto com o enunciatário (o leitor pressuposto), pela enunciação do texto e pelo contrato de veridicção estabelecido entre enunciador e enunciatário. Para essa perspectiva, a enunciação está sempre pressuposta, não se referindo a um autor de carne e osso, uma pessoa real. O contrato veridictório depende de uma parceria entre o enunciador e o enunciatário da comunicação, firmando um contrato fiduciário, em que há crença e confiança, e determinando aquela comunicação como verdadeira. Assim, no presente trabalho, essas instâncias – autor, narrador e personagem central – serão compreendidas, respectivamente, como enunciador (sempre pressuposto), narrador e ator central do narrado, conforme releitura de Barros (2016) do pacto autobiográfico.

A identificação entre essas instâncias pode manifestar-se de diferentes formas. A primeira delas ocorre por meio dos elementos paratextuais, como a capa e o prefácio da obra. No caso de *O que é isso, companheiro?*, o título do livro é seguido, na capa, pelo nome “Fernando Gabeira”, o que já estabelece uma relação direta entre o texto e uma pessoa socialmente reconhecida, conforme podemos conferir pela presença de tal nome em outros textos que circulam na sociedade. Essa identificação é reforçada no prefácio, no qual o narrador se apresenta explicitamente como “Fernando Gabeira”, não deixando dúvidas de que a primeira pessoa do discurso remete ao nome atribuído ao enunciador, conforme notamos a seguir no trecho extraído do prefácio do livro:

Publicado logo após a anistia, *O que é isso, companheiro?* percorreu um longo caminho, e, nos últimos meses, estava praticamente fora de circulação. Como se tornou uma das referências sobre o período de ditadura militar, ainda era procurado por estudantes e pesquisadores. A preparação do filme de Bruno Barreto, baseado no livro, aumentou a curiosidade em torno do texto, criando mais uma razão para reeditá-lo, com ligeiras alterações. As principais mudanças foram inspiradas pelas críticas do próprio embaixador Charles Burke Elbrick, que fez anotações no seu exemplar. Elbrick não entendeu como pude escrever que ele foi levemente golpeado na cabeça e desenhou vários pontos de interrogação nessa página do livro. Decidi adotar sua ótica e retirar a expressão para que o leitor tenha uma ideia mais precisa da intensidade do golpe. Registro também, pela primeira vez, a autoria do manifesto divulgado durante o sequestro do embaixador. O texto é de Franklin Martins, o que não consignei em fins de 79 quando escrevi o livro. Gostaria de ter dado uma visão mais clara do papel e do valor de cada um dos integrantes da luta armada. Meu livro não tinha, no entanto, esse objetivo. Se há cem maneiras de fazer uma só biografia, há, certamente, milhares de caminhos para contar a aventura coletiva da resistência à ditadura militar no Brasil. Fernando Gabeira Rio, abril de 96 (Gabeira, 1996, p.1).

A segunda forma de identificação ocorre no próprio interior do texto, quando o narrador estabelece um pacto de confiança com o leitor pressuposto — aqui entendido como enunciatário — ao assumir a posição de quem fala em nome próprio. Esse efeito é produzido por meio de uma embreagem enunciativa, pela qual o “eu” do discurso se ancora no nome próprio que figura na capa da obra, ou seja, o narrador se apresenta como o enunciador da obra. É o que notamos a seguir:

Este portanto é o livro de um homem correndo da polícia, tentando compreender como é que se meteu, de repente, no meio da Irarrazabal, se havia apenas cinco anos estava correndo da Ouvidor para a Rio Branco, num dos grupos que fariam mais uma demonstração contra a ditadura militar que tomara o poder em 64. Onde é mesmo que estávamos quando tudo começou?. (Gabeira, 1996, p.2).

Mesmo quando o nome não é constantemente reiterado ao longo da narrativa, o enunciatário não duvida de que o “eu” do narrador remete ao mesmo sujeito socialmente reconhecível pelo nome na capa que concretiza o enunciador. Isso porque, como observa Lejeune (2014, p. 32), há situações, como vemos na obra em questão, em que essa coincidência se dá de maneira explícita, quando o nome do narrador-ator do narrado coincide claramente com o nome do autor apresentado na capa e essa coincidência não precisa ser a

todo tempo reiterada, é um efeito que permanece. Podemos ver o uso do nome próprio no trecho em que relata sua apresentação a outros presos políticos, o ator do narrado é Gabeira que pelo uso da primeira pessoa é identificado também ao narrador: “Este é o Gabeira, participou do sequestro do embaixador americano, foi preso aqui em São Paulo, por nós. Tudo bem, Gabeira?” (Gabeira, 1996, p. 83).

Esses procedimentos discursivos consolidam o pacto autobiográfico, uma vez que articula a narrativa em primeira pessoa à coincidência nominal entre enunciador, narrador e ator principal do narrado.

A primeira pessoa também contribui para identificar o narrador e o ator do narrado. No fragmento a seguir, é possível identificar o *eu* do narrado que aparece em “fui bloqueado”, e o *eu* da narração que aparece em “a impressão que tenho”. Temos, assim, a distinção de tempos que diferenciam o narrador, instaurado no presente da narração, e o ator do narrado, em um tempo passado da narrativa, e a identificação dos dois “eus”.

Comecei a correr, mas fui bloqueado pelo carro que, depois de dar a volta, com muito mais velocidade que eu, conseguiu me cercar. O chefe da operação apontava o revólver para mim e dizia: "Não se mova, filho da puta". Ele estava muito nervoso. Os outros que me cercaram, lentamente, pareciam um pouco mais calmos. A impressão que tenho era a de que previam um longo tiroteio ou, então, de que alguns realmente tinham medo. E por que não? Nada garantia que, do meio do mato, de cima dos barrancos, não havia uma emboscada preparada para eles; que eu não tivesse uma granada dentro da camisa; enfim um dos muitos perigos que acontecem nesse tipo de operação. O chefe, entretanto, estava mais que nervoso, estava transtornado. Não sei como conseguiria controlar a situação, um tiroteio prolongado. (Gabeira, 1996, p. 76).

Do ponto de vista semiótico, trata-se de uma debragem enunciativa da enunciação e do enunciado (Fiorin, 2020), por meio da qual o sujeito que narra se apresenta simultaneamente como aquele que relata e que viveu os acontecimentos narrados.

A partir disso, podemos afirmar que *O que é isso, companheiro?* (1996) atende plenamente às condições propostas por Lejeune para a efetivação do pacto autobiográfico, ainda que aqui elas passem por uma semiotização. Além da identificação entre ator do narrado, narrador e enunciador, já mencionada, o relato é conduzido predominantemente em primeira pessoa, conferindo-lhe um tom pessoal e reflexivo, ainda que enunciador, narrador e ator do narrado estejam situados em tempos e espaços distintos.

Desde o prefácio, torna-se evidente que a obra se apresenta como um relato de vida,

no qual o narrador revisita experiências marcadas pela repressão política, pela militância, pela prisão, pela tortura e pelo exílio. Trata-se de um livro que se apresenta como o testemunho das vivências de um sujeito durante o regime ditatorial, como se observa no seguinte trecho: “Se há cem maneiras de fazer uma só biografia, há, certamente, milhares de caminhos para contar a aventura coletiva da resistência à ditadura militar no Brasil” (Gabeira, 1996, p. 1).

Retomando as categorias propostas por Lejeune (2014), observa-se que a obra preenche, portanto, todos os critérios do pacto autobiográfico: (1) a linguagem assume a forma de uma narração em prosa; (2) o tema central é a vida individual de Fernando Gabeira, ainda que, a partir dela, se possa conhecer determinados discursos a respeito de um período da história; (3) há identidade entre o enunciador e o narrador, uma vez que o narrador se apresenta como quem teria escrito o livro; e (4) o narrador é identificado ao ator do narrado por meio do pronome em primeira pessoa, do uso do nome próprio no narrado e de uma perspectiva retrospectiva.

Como já foi mencionado, Lejeune (2014, p. 19) observa que, na maioria dos casos, a autobiografia é narrada em primeira pessoa. No entanto, o uso da segunda e da terceira pessoa também pode ocorrer nesses relatos. A partir dessa discussão, Lejeune apresenta um quadro ilustrativo das diferentes pessoas gramaticais utilizadas na escrita autobiográfica.

Quadro 1 - Diferentes pessoas gramaticais utilizadas na escrita autobiográfica.

Pessoa gramatical/ Identidade	EU	TU	ELE
Narrador = ao personagem principal	Autobiografia clássica [autodiegética]	Autobiografia em segunda pessoa	Autobiografia em terceira pessoa
Narrador ≠ personagem principal	Biografia em primeira pessoa (narrativa de uma testemunha) [homodiegética, o narrador passa a palavra para o personagem principal]	Biografia endereçada ao modelo	Biografia clássica [heterodiegética]

Fonte: (Lejeune, 2014, p. 21).

Ao adentrarmos nas características propostas por Philippe Lejeune, é importante esclarecer alguns conceitos utilizados por ele na análise das narrativas autobiográficas e biográficas. As noções de narrador autodiegético, homodiegético e heterodiegético têm origem na narratologia de Gérard Genette e são amplamente empregadas também por Lejeune para explicar a posição do narrador em relação à história narrada.

A narrativa autobiográfica, na maioria das vezes, é marcada pelo uso do narrador em primeira pessoa, ou seja, o narrador coincide com o personagem principal da história. Nesse caso, temos a chamada narração autodiegética, em que aquele que narra é também o protagonista dos acontecimentos relatados.

Já a autobiografia em segunda pessoa constitui uma técnica narrativa na qual o autor narra a própria vida dirigindo-se a si mesmo, utilizando pronomes como “tu” ou “você”. Esse recurso produz um efeito de distanciamento, podendo sugerir um diálogo interior, um processo de reflexão ou de auto análise do sujeito sobre sua própria trajetória.

No caso da autobiografia em terceira pessoa, o autor relata a própria vida utilizando pronomes como “ele” ou “ela”. Esse procedimento cria um distanciamento entre o narrador e a personagem ou ator do narrado, permitindo construir uma perspectiva aparentemente mais objetiva, analítica ou literariamente elaborada sobre a própria experiência.

Ao passarmos para o campo da biografia, observamos outras configurações narrativas. Na biografia em primeira pessoa, temos a chamada narrativa de testemunha: o narrador utiliza o “eu”, mas não é o foco principal da história, relatando acontecimentos vividos ou presenciados envolvendo o biografado.

Há também biografias direcionadas a um modelo específico de leitor, elas são nomeadas de “biografia endereçada ao modelo”, nela a construção da imagem do biografado é organizada de forma estratégica. Esse tipo de texto, frequentemente encontrado em contextos profissionais — como perfis apresentados em plataformas como LinkedIn —, busca apresentar determinados aspectos da trajetória do sujeito de modo a produzir um posicionamento específico perante o público.

Por fim, na biografia heterodiegética, o narrador encontra-se fora da história narrada, relatando os acontecimentos em terceira pessoa. Nesse caso, o narrador não participa dos eventos como personagem, assumindo uma posição externa em relação à narrativa. É o caso mais frequente na biografia.

O livro *O que é isso, companheiro?* enquadra-se, por tudo o que dissemos, na categoria de autobiografia clássica autodiegética, pois o narrador é o personagem principal da trama, o que cria o efeito de verdade e proximidade com o leitor. Ao relatar minuciosamente

suas experiências durante o regime, o autor constrói uma espécie de “prova de vida”, isto é, um testemunho que funciona como garantia de veracidade dos acontecimentos narrados.

Como vimos em Mendonça e Oliveira (2014), Lejeune (2008) e Trindade (2021), ao narrar suas experiências durante a ditadura militar, o relato de Gabeira ultrapassa, entretanto, o âmbito estritamente individual e incorpora a trajetória de outros jovens militantes que, em 1969, participaram do sequestro do embaixador norte-americano. Gabeira, então jornalista recém-saído do Jornal do Brasil, e seus companheiros negociam libertar presos políticos em troca do diplomata, episódio que se torna central na narrativa. Estruturalmente, o livro divide-se em três partes: a primeira abrange o período entre o golpe de 1964 e o sequestro, culminando na prisão de Gabeira; a segunda dedica-se às torturas e às sucessivas passagens do ator do narrado por diferentes unidades prisionais. A terceira e última parte, narra a libertação de Gabeira e de outros presos políticos.

Além das categorias de autobiografia e biografia propostas por Lejeune, Tânia Pellegrini (1987) aponta que *O que é isso, companheiro?* Pode ser compreendido a partir de três perspectivas complementares: como um depoimento pessoal, como uma investigação de referências históricas e como um “acerto de contas” com o passado. Para a autora, a obra não deve ser enquadrada exclusivamente como romance, mas entendida como um híbrido genérico, definido por ela como um “livro-testemunho-documento-depoimento-memória” (Pellegrini, 1987, p. 46). Essa caracterização amplia o alcance interpretativo do texto, permitindo que ele funcione como espaço de revisitação de um passado ainda recente e de reflexão crítica sobre a realidade brasileira.

Por tratar-se de uma obra autobiográfica e, portanto, construída a partir das memórias do narrador, o relato está inevitavelmente sujeito a lacunas, imprecisões e deslocamentos próprios do processo de rememoração. A dimensão memorialista da narrativa é aprofundada por Pellegrini ao discutir a tensão entre “o real” e o ficcional nas narrativas autobiográficas. Segundo a autora, o relato de Gabeira emerge como a fala de um sobrevivente que traz à tona uma experiência vivida, mas anteriormente silenciada, cuja força reside justamente no fato de ser uma fala da memória, e, como tal, sujeita às falhas e seleções que a própria memória pode operar. A narração em primeira pessoa impede a transposição definitiva do limiar entre realidade e imaginação, mantendo em permanente tensão esses dois polos e instaurando no leitor a dúvida sobre os limites entre a história vivida e a história narrada (Pellegrini, 1987).

Nesse sentido, ainda que alguns críticos classifiquem *O que é isso, companheiro?* como romance, Pellegrini o define prioritariamente como uma obra de testemunho, entendida como o depoimento de um sujeito que enfrentou e sobreviveu à repressão política. Essa condição

confere ao texto um valor singular, pois o transforma em um documento literário capaz de oferecer uma perspectiva particular sobre um período decisivo da história brasileira. O mérito da narrativa, segundo a autora, reside justamente na articulação entre a memória individual — intransferível e subjetiva — e a memória coletiva, patrimônio histórico compartilhado, na qual episódios como passeatas estudantis, guerrilha urbana, sequestros e práticas de tortura são reorganizados linguisticamente, permitindo a reconstrução do perfil de um país mantido por anos sob o silenciamento (Pellegrini, 1987, p. 61).

Por meio desse relato, torna-se possível acessar aspectos da sociedade da época, uma vez que a literatura também se configura como produto social. O que é isso, *companheiro?* (1996) assume papel de grande relevância no debate sobre o cenário político brasileiro das décadas de 1960 e 1970, não apenas por seu valor documental, mas também por sua elaboração estética e narrativa. No entanto, não se pode tomar esse retrato literário como uma representação absolutamente fiel do regime militar brasileiro. Como observa Antonio Candido, a relação entre literatura e realidade é sempre mediada, pois “a mimese é sempre uma forma de poiese” (Candido, 2010, p. 22), isto é, toda representação implica um trabalho de construção simbólica.

Dessa forma, ainda que o relato de Gabeira seja mobilizado como fonte para a reflexão sobre o período da ditadura, é fundamental reconhecê-lo como um texto literário, no qual o dado histórico é atravessado por escolhas formais, estéticas e discursivas. Conforme destaca Candido, a compreensão plena de uma obra exige a articulação entre texto e contexto, numa interpretação dialética que não dissocie fatores externos e internos, mas os compreenda como instâncias complementares do processo interpretativo. O social, nesse sentido, não atua como causa ou significado direto, mas como elemento constitutivo da própria estrutura da obra, tornando-se parte integrante de sua organização interna (Candido, 2010, p. 13–14).

No caso da semiótica, entenderemos o contexto como relações intertextuais e interdiscursivas, pois os sentidos de um texto não se constituem de forma isolada, mas emergem das relações que ele estabelece com outros textos e discursos, seja no nível dos temas e figuras, seja no plano da expressão (Barros, 2009). Assim, a interpretação do relato de Gabeira pressupõe recortes metodológicos nesses diálogos possíveis, reconhecendo que toda leitura é situada, não exaustiva e orientada pelas marcas discursivas e sócio-históricas inscritas no próprio texto, as quais direcionam e, ao mesmo tempo, limitam as possibilidades de interpretação.

Diante de tudo que foi aqui exposto, evidencia-se o papel central da literatura na denúncia das violências cometidas durante o regime militar, bem como na ressignificação

estética das experiências vividas e na possibilidade de reflexão crítica sobre esse período sombrio da história brasileira. É nesse entrecruzamento entre memória, testemunho, literatura e história que se insere o nosso interesse em analisar *O que é isso, companheiro?* nesta pesquisa.

Capítulo 2 - Semiótica e regime militar: o *corpus* em jogo

2.1 Análise do percurso gerativo de sentido em *O que é isso, companheiro?*

Nosso objetivo nesta parte é utilizar a teoria semiótica proposta por A. J. Greimas e seus desenvolvimentos atuais como eixo teórico central para a análise do livro *O que é isso, companheiro?* (1996), de Fernando Gabeira.

Segundo Barros, “A semiótica deve ser assim entendida como a teoria que explicará o/os sentidos do texto pelo exame, em primeiro lugar, de seu plano do conteúdo” (2005, p. 13). Para o exame do plano de conteúdo, essa teoria propõe o modelo teórico-metodológico do percurso gerativo do sentido, que pode ser entendido como um percurso que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto. Dentro dele estão presentes três níveis. O primeiro nível é o nível fundamental, sendo o mais simples e abstrato (oposição semântica mínima), o segundo nível é o nível narrativo (uma narrativa é organizada a partir do ponto de vista de um sujeito) e o terceiro nível é o nível discursivo, o mais complexo e concreto (a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação). Cada nível será mais bem explicado no tópico que lhe é dedicado.

2.1.1 Nível Fundamental

O primeiro nível do percurso gerativo do sentido é o mais simples e abstrato. Ele é o nível das estruturas fundamentais e se organiza por meio de um conjunto de oposições semânticas que dão sentido ao texto. Para que dois termos possam ser considerados opostos, é necessário que compartilhem uma base comum — como ocorre, por exemplo, entre /vida/ e /morte/, ou entre /continuidade/ e /descontinuidade/. Esses pares opostos são carregados de valor (axiologizados), sendo atribuídos a eles sentidos positivos (eufóricos) ou negativos (disfóricos), o que estabelece a oposição central entre euforia e disforia.

Em *O que é isso, Companheiro?* (1996), a categoria semântica fundamental pode ser representada por: /liberdade/ versus /opressão/ (repressão, dominação). As categorias fundamentais são determinadas como eufóricas e disfóricas.

Chegamos a essa categoria, pois, ao analisar o livro, é possível perceber que o golpe militar de 1964 foi o motivo da grande mudança na vida de diversas pessoas, assim como na de Gabeira, sendo responsável por dar início a uma passagem da liberdade para a opressão, conforme mostraremos.

As seguintes passagens mostram que o golpe foi o estopim da opressão que veio

depois:

Quando irrompeu o golpe de 64, ninguém ficou em casa. Os que participavam do Grupo dos 11 foram fazer a fila das armas do Aragão. Nessa fila muita gente se encontrou, mas as armas não apareceram. Lembro-me de ter ido para a Cinelândia até o momento em que começaram a atirar nas pessoas, de dentro do Clube Militar. Um golpe de Estado, pelo menos foi o que senti nos dois que me atingiram, é um pouco como uma grande e emocionante peça de teatro. Quando termina, você sente um grande impulso para estar junto das pessoas de quem gosta, ou mesmo telefonar para saber se estão bem. (Gabeira, 1996, p. 1).

O primeiro trecho exemplifica como se sucederam os fatos após o golpe de 1964. Muitas pessoas foram até as ruas protestar e os militares responderam com violência, com armas de fogo e tiros para todos os lados.

O amigo(a) talvez fosse muito jovem em 64. Eu mesmo achei a morte do Getúlio um barato só porque nos deram um dia livre na escola. Um golpe de Estado, entretanto, mexe com a vida de milhares de pessoas. Gente sendo presa, gente fugindo, gente perdendo o emprego, gente aparecendo para ajudar, novas amizades, ressentimentos. (Gabeira, 1996, p. 7).

Os relatos de Gabeira exemplificam um momento de extrema violência estatal, com pessoas sendo presas, fugindo, perdendo empregos. São relatos que configuram o estado de repressão na vida da população. É a partir desse momento que tem início a transição da *liberdade* para a *opressão*. No entanto, notamos a insuficiência de tratar a liberdade e da opressão como termos discretos, pois notamos um processo gradativo de aumento da opressão e redução da liberdade. Assim, faremos uso da gramática tensiva para tratar desse ponto.

Para tanto, utilizaremos a gramática tensiva proposta por Zilberberg (2011), tal que inscreve-se no movimento de ampliação da semiótica de base greimasiana em direção à dimensão sensível do sentido. A semiótica greimasiana, herdeira da linguística de Ferdinand de Saussure e de Louis Hjelmslev, da linguística da enunciação, da antropologia estrutural, da narratologia de Vladimir Propp e da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, iniciou, nos anos 1960, um projeto coletivo e sempre em construção voltado à investigação do sentido. Em um primeiro momento, esse projeto privilegiou a análise da ação e do enunciado,

focalizando as discontinuidades que estruturam os percursos narrativos.

A partir dos anos 1980, entretanto, diante de objetos nos quais a ação já não se mostrava suficiente para explicar os efeitos de sentido produzidos, a semiótica passou a dedicar maior atenção às paixões, à enunciação e às variações afetivas do sujeito. Esse deslocamento teórico abriu caminho para a incorporação da dimensão sensível do sentido, compreendida não mais apenas em termos de oposições discretas, mas também de gradações, intensidades e continuidades. É nesse horizonte que se insere a gramática tensiva, desenvolvida por Claude Zilberberg e Jacques Fontanille (2001), cuja proposta central é reconhecer a base perceptiva da significação.

A gramática tensiva parte da noção de campo de presença, herdada da fenomenologia de Merleau-Ponty e reelaborada no interior da semiótica. Esse campo corresponde à correlação entre um sujeito sensível, que percebe, e os objetos percebidos, sendo definido, mais precisamente, pela articulação entre intensidade e extensidade. A intensidade diz respeito ao modo como o sujeito é afetado, aos seus “estados de alma”, qualificando a força do impacto das grandezas que entram no campo perceptivo. A extensidade, por sua vez, refere-se aos “estados de coisas”, isto é, à amplitude temporal e espacial desse campo, à maneira como o mundo se abre ou se fecha para o sujeito.

Cada uma dessas dimensões comporta subdimensões específicas. A intensidade se desdobra em tonicidade e andamento: a tonicidade indica o grau de tensão ou relaxamento afetivo, enquanto o andamento diz respeito à aceleração ou desaceleração do vivido. Já a extensidade compreende a temporalidade e a espacialidade, responsáveis por definir se o tempo e o espaço se apresentam como amplos ou restritos, previsíveis ou comprimidos.

Com base nesse aparato conceitual, é possível compreender a relação tensiva entre opressão e liberdade. Trata-se de grandezas que se organizam de forma inversamente proporcional: o aumento da opressão implica a diminuição da liberdade, assim como o aumento da liberdade corresponde à redução da opressão. Do ponto de vista tensivo, a opressão o valor da opressão é formado tensivamente pela alta intensidade e baixa extensidade, enquanto o valor da liberdade é produzido pela baixa intensidade e alta extensidade, ou seja, aqui temos valores inversamente proporcionais.

Quando a opressão se intensifica, observa-se um aumento da tonicidade e do andamento: o sujeito é afetado com maior força, vive sob alta tensão e sob a pressão de um ritmo acelerado que, paradoxalmente, pode produzir a sensação de paralisia, como no caso do medo. Paralelamente, ocorre um fechamento do tempo e do espaço: o horizonte temporal se

encurta, o futuro torna-se incerto ou inacessível, e o espaço de ação se reduz, limitando as possibilidades de escolha e de projeção do sujeito.

Em sentido inverso, o aumento da liberdade corresponde a uma reorganização tensiva marcada pelo relaxamento. Há diminuição da tonicidade e do andamento, o que permite ao sujeito experimentar uma relação menos tensa com o mundo. No plano da extensidade, verifica-se a abertura do tempo e do espaço: o tempo se alonga, torna-se mais previsível, e o espaço se expande, ampliando o campo de possibilidades, de circulação e de ação.

Dessa forma, a opressão se acentua quando a vida começa a ser restringida, gradualmente, com o fechamento de faculdades e centros estudantis. No trecho a seguir, nota-se que todos aqueles que eram opositores ao regime eram censurados e punidos, como, por exemplo, o centro de oposição que ficava na Faculdade de Direito.

A Faculdade de Direito fechou durante um bom período em 64. Era o centro da oposição estudantil. Os IPMs seguiram vasculhando todos os setores da administração anterior. O governo Goulart nos era apresentado numa versão unilateral, a versão dos inquisidores. (Gabeira, 1996, p. 8).

É possível observar que a opressão não se manifesta apenas por meio da violência física, mas também pelo controle do discurso público e da narrativa histórica. Todos os focos de resistência vão sendo eliminados. A cada decreto, a vida é mais restringida e a opressão passa a se fazer presente na vida de todos.

O AI-5, decretado em 13 de dezembro de 68, foi um golpe dentro do golpe, um golpe de misericórdia na caricatura de democracia. Caímos, aí sim, na clandestinidade. Muitos pensam que cair na clandestinidade é vestir uma capa cinza, usar óculos escuros, ou então sair de casa apenas no princípio da noite, quando o sol já desapareceu. (Gabeira, 1996, p. 38).

Com o AI-5, que marcou o fim das liberdades democráticas no Brasil, vemos o surgimento cada vez mais forte de grupos que eram contra a ditadura, de militantes que viviam na “clandestinidade”. Esses grupos tentam a todo custo encontrar uma forma de impedir o Estado de continuar com atos repressivos e, principalmente, com o poder ditatorial, sem democracia.

A vida já estava restrita, a opressão já se fazia presente na vida dos indivíduos, mas

ela é fortalecida também com a intensificação de castigos, prisão e tortura, sendo possível observar esses pontos no seguinte trecho:

Entre os que nada falaram, alguns morreram, outros não. Meu caso foi muito especial. A bala atingira o rim, o estômago e o fígado. Sondas e tubos de soro eram indispensáveis. Não poderiam me pendurar no pau-de-arara sem risco de morte, nem poderiam me fazer sentar na Cadeira do Dragão, que era uma cadeira eletrificada. (Gabeira, 1996, p. 80).

As notícias de mortes eram cada vez mais frequentes, sequestros, castigos e tortura. Ou seja, a opressão sofre a gradação em direção à intensificação. A citação seguinte revela a brutalidade da tortura sofrida pelos militantes, bem como a ausência de direitos básicos e desumanização dos presos.

A invasão da Faculdade de Medicina pela polícia militar foi um desses momentos de repressão que comoveram a todos. Os estudantes foram forçados a sair pelo corredor polonês, apanhando dos dois lados, pelas costas, de cima pra baixo, de baixo pra cima. E não adiantava correr. (Gabeira, 1996, p.19).

Um dos fragmentos que também concretizam intensificação da opressão tratam de quando ocorre um dos momentos mais importantes da narrativa, a morte do jovem Edson Luís foi o estopim para que despertasse o desejo de muitos jovens de se aliar à luta armada, como forma de resistência ao regime militar. É neste momento que Gabeira entra para uma organização leninista: a Dissidência Comunista, “uma cisão do PC brasileiro” (Gabeira, 1996, p.29).

O tiro que matou Edson disparou também um processo que a própria direção do movimento não conseguiria controlar. Primeiro foi o choque, o grito de ódio. Em seguida foi o corre-corre, o vaivém, o zunzum, sem que se soubesse exatamente o que fazer. A ideia de levar o corpo para a Câmara dos Vereadores, na Cinelândia, foi muito importante. Com o corpo nas mãos, ninguém poderia negar aquela morte, enquanto a notícia ia correndo pela cidade, mobilizando as pessoas. De todo lado começava a chegar gente. Lembro-me de outras medidas importantes. Uma delas foi a criação de uma comissão para organizar a passeata do enterro e tomar outras providências. Essa comissão foi criada um pouco espontaneamente, com as pessoas que iam subindo para o primeiro andar. O advogado Marcello Alencar era uma delas. Lembro-me de cruzar com ele nas escadarias e ter ouvido dizer: estamos

formando uma comissão lá em cima, onde é que você anda?. (Gabeira, 1996, p.34).

Como dito anteriormente, a opressão acontecia de diversas formas e uma delas era através da prisão. Sem qualquer critério jurídico, diversas pessoas eram presas apenas por serem opositores ao regime, é o que vemos quando o narrador fala sobre um ex-sargento que havia sido preso no Brasil quando veio ao país em suas férias.

Quando voltei ao X2 observei que a Operação Bandeirantes tinha ganhado novos prisioneiros. Na minha cela estava um homem que teria alugado o sítio de Ibiúna e no X3 estava Frei Tito. Junto com Mariani, colocaram um ex-sargento que tinha se mudado para o Uruguai e era criador de galinhas perto de Montevideú. Viera passar as férias no Brasil e fora preso em São Paulo. Em cima, no quarto que ocupava antes, estava Adamaris Lucena. Ouvíamos seus gritos incessantes. (Gabeira, 1996, p. 83).

É possível concluir que a opressão se faz presente na maior parte do livro e o fim dela ocorre somente quando o regime militar acaba, mas temos momentos de luta pela *liberdade*. Gabeira usa seu papel como jornalista para denunciar as atrocidades cometidas no regime militar, em uma tentativa de sair da situação de *opressão*. Ele usa a sua voz e o *poder-fazer* dado pela profissão como uma forma de trazer à tona a verdade, principalmente durante a intensificação das opressões, após a promulgação do AI-5. Não existem momentos sem a opressão, já que, a opressão se faz presente durante toda a obra e só acaba, quando o regime opressor acaba. No entanto, como dissemos, verificamos um processo de gradação dessa opressão. Ela começa restringindo a vida das pessoas, os empregos, o ir e vir. Até que se intensifica para todos que vão contra esse regime. Todos que lutam para sair da opressão. É neste momento que os castigos se intensificam, bem como as prisões e as mortes.

O AI-5, decretado em 13 de dezembro de 68, foi um golpe dentro do golpe, um golpe de misericórdia na caricatura de democracia. Caímos, aí sim, na clandestinidade. Muitos pensam que cair na clandestinidade é vestir uma capa cinza, usar óculos escuros, ou então sair de casa apenas no princípio da noite, quando o sol já desapareceu. Conosco não foi bem assim. A censura à imprensa era total e isso nos colocou, imediatamente, a necessidade de intensificarmos o trabalho em nosso jornal Resistência. a. Entre 15 de dezembro e a passagem do ano, não fazíamos outra coisa a não ser escrever rapidamente as notícias, rodar o mimeógrafo e

distribuir o jornal entre todos os setores interessados. A modesta estrutura que tínhamos montado para fazer funcionar o Resistência acabou servindo a todos os que estavam sedentos de notícias censuradas e as queriam divulgar com rapidez. (Gabeira, 1996, 38-39).

Fernando Gabeira era jornalista e trabalhou como redator no *Jornal Brasil* (JB) e no *Panfleto*, no Rio de Janeiro, de 1964 a 1968. Essa veia jornalística está sempre presente ao longo da autobiografia como uma forma de se opor à opressão vigente. Em 1960, após a repressão severa dos militares a veículos de comunicação, Gabeira e seus colegas insistem na produção e divulgação do jornal *Resistência*.

[...] mas parece que vocês em breve vão precisar de um também." Entre o 15 de dezembro e a passagem do ano, cuidamos praticamente do Resistência. Fazíamos tudo, inclusive a distribuição no velho Volkswagen que eu tinha. Era usado também pela organização para algumas panfletagens e para aulas de motorista. Estava todo batido mas ainda andava. A organização para nós era apenas a O. Tínhamos um contato por semana com a O. Vinha alguém que estava no movimento operário, alguém que já tinha se implantado. Usava umas calças largas, uma camisa branca e um bigode fino — exatamente como as pessoas da classe média acham que um operário deve parecer: pobre, mas limpinho. A O. nos estimulava a prosseguir com o Resistência, que poderia se transformar num jornal nacional, de frente com as outras Os. Na missa de Natal de 68, planejamos uma grande panfletagem do Resistência. Era um número especial sobre o ai-5, com um editorial explicando sumariamente suas causas. Juntei-me com um grupo de secundaristas e fomos para as portas das igrejas. (Gabeira, 1996, p. 39).

Além desses momentos de oposição da opressão, o final do livro representa o fim da *opressão*, com Gabeira saindo do Brasil, livre, da mesma forma que outrora livrou outras pessoas da prisão: seu nome estava na lista de prisioneiros que deveriam ser libertos se a ditadura queria resguardar a vida do embaixador alemão, sequestrado por outro grupo de guerrilheiros. No trecho abaixo, Gabeira fica sabendo que o seu nome está na lista de presos libertos.

Quando clareou na ilha Grande, alguém disse que a lista já havia sido divulgada. Iam dar bom dia aos nomes dos presos que saíam. Ouvi os gritos ao longe: bom dia, Daniel, bom dia Domingos, bom dia Fausto, bom dia, Gabeira... (Gabeira, 1996, p.106)

Assim, a sintaxe fundamental não foi construída como uma oposição categórica entre liberdade *versus* opressão, mas sim como uma gradação, numa sintaxe tensiva. Conforme mencionado, não existem momentos de fuga da opressão, ela só acontece, de fato, quando o regime acaba. A liberdade vai sendo reduzida em cada ato do regime militar, seja por meio de castigos, violência, prisões sem qualquer explicação lógica ou torturas. Ao serem aumentadas as restrições, o nível de intensidade também aumenta. Retomaremos esse tópico no próximo capítulo, em que trataremos de forma mais detalhada da tensividade na obra *O que é isso, companheiro?*.

2.1.2 Nível Narrativo – Sintaxe Narrativa

O segundo nível do percurso gerativo do sentido é o nível narrativo, em que uma narrativa é organizada a partir do ponto de vista de um sujeito. Conforme afirma Barros: “A sintaxe narrativa deve ser pensada como um espetáculo que simula o fazer do homem que transforma o mundo” (2005, p. 20). Portanto, para que essa organização narrativa do texto seja compreendida, é preciso pensar quem são os participantes, qual o papel que eles desempenham e como é a descrição do espetáculo.

Ainda é preciso considerar a existência de dois tipos de enunciados elementares, responsáveis pelas transformações do conteúdo e pela transformação dos actantes: os enunciados de estado e enunciados de fazer. O *enunciado de estado* diz respeito à relação de junção ou disjunção entre um sujeito e um objeto e o *enunciado de fazer* concerne às mudanças que correspondem à passagem de um enunciado de estado para outro. Esses enunciados são encontrados dentro das narrativas mínimas, porém, os textos são feitos de narrativas complexas, que podem ser mais bem compreendidas a partir de uma estrutura canônica, formada por: *manipulação, competência, performance e sanção*.

Na manipulação, é pressuposta uma espécie de contrato entre um destinador-manipulador e um destinatário-sujeito: o destinador-manipulador age sobre o destinatário-sujeito para levá-lo a querer e/ou a dever fazer alguma coisa. Essas manipulações são classificadas em quatro tipos distintos: *tentação, intimidação, sedução e provocação*. A tentação ocorre quando o destinador propõe um objeto positivo como recompensa. A intimidação, por sua vez, ocorre quando o destinador obriga o sujeito a fazer algo por meio de uma ameaça. Na sedução, o destinador manipula o sujeito mediante um juízo positivo sobre esse sujeito. Já a provocação é a manipulação que emprega um juízo negativo da competência

do sujeito.

Como discorre Barros (2005) sobre os postulados de Greimas, ao analisarmos as manipulações, analisamos uma espécie de contrato, em que o destinador convence o destinatário a aceitá-lo: “O fazer-persuasivo ou fazer-crer do destinador tem como contrapartida o fazer-interpretativo ou o crer do destinatário, de que decorre a aceitação ou a recusa do contrato” (Barros, 2005, p. 31).

No livro de Gabeira, vemos que o narrador declara que sua intenção é entender o que teria acontecido com a sua vida nos anos de militância, se perguntando se tudo que fez valeu a pena. Nas páginas que transcorrem, ele retrata o contexto político da época dos anos 1960 em diante, por meio de uma narrativa não linear, que vai e volta, percorrendo diversos anos e eventos. Ou seja, existe um alongamento temporal e diversos fatos que ocorrem na vida de Gabeira.

Gabeira sempre foi opositor ao regime militar, em seu trabalho como jornalista, ele foi responsável por denunciar diversas atrocidades do regime, ele sempre teve o *querer* a liberdade para todos os presos e oprimidos, logo, o seu objeto de valor descritivo final é o fim do regime e a libertação dos presos políticos. Isso pode ser notado, por exemplo, na citação a seguir em que ele demonstra o quanto a morte do estudante Édson Luís mexeu consigo.

O enterro de Edson Luís, no dia seguinte, ia mostrando com clareza essa identidade. Milhares de pessoas apareceram e as janelas da praia do Flamengo estavam cobertas de luto pela morte do menino que poderia ser nosso filho. As demonstrações que se seguiram à morte de Edson Luís deixaram para nós uma série de problemas e também indicavam uma série de soluções. Ficou evidente que o movimento estudantil não estava só. (Gabeira, 1996, p. 25).

Esse trecho é extremamente importante para compreender a “virada de chave” da narrativa, pois, nesse momento, observamos que Gabeira sofre uma manipulação por meio da *intimidação* exercida pelo *destinador-manipulador* “regime militar”. O regime mata para intimidar e também sancionar os militantes, mas, a partir da morte do estudante Édson Luís, Gabeira tem a reação contrária a essa manipulação e sente que precisa agir contra o regime, a fim de evitar que outras pessoas também morram. Gabeira está reagindo à manipulação, rompendo qualquer contrato com o destinador-manipulador regime militar. É nesse ponto que o ator do narrado decide integrar o grupo militante, posteriormente nomeado MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro) para adquirir valores modais necessários em sua

luta pela liberdade do país e da população.

Com a manipulação por meio de *intimidação*, o *destinador-manipulador* “militares” restringe a vida da população e procura manipular Gabeira e todos os que são opositores ao regime, que passam a *dever-não-fazer* (dever não se opor ao regime). Isso dá pelo desencadeamento do medo. A tortura, a perseguição e as execuções funcionam como ferramentas de *fazer-temer*, levando muitos à clandestinidade, ao exílio ou à desistência, à resignação. O *destinador-manipulador* obriga, então, o sujeito a dever não fazer algo por meio de ameaças: dever não lutar. Assim, a *intimidação* é a forma de manipulação mais recorrente na narrativa, exercida por meio da tortura, do castigo, da repressão e da opressão.

Além disso, temos os próprios militares exercendo a função de destinadores-julgadores ao sancionarem a população e o próprio Gabeira por não se submeterem à ordem imposta. A tortura, as prisões, as mortes são aplicadas a todos os que se opunham ao regime ou àqueles de quem os militares desconfiavam, às vezes sem qualquer prova, serem opositores ao regime. Essa prática é intensificada após a prisão dos militantes envolvidos no sequestro do embaixador e também durante o período de encarceramento de Gabeira.

Na semiótica, no percurso narrativo do sujeito, temos a fase da competência, que diz respeito à aquisição de valores modais pelo sujeito, que, por meio desses valores, torna-se capacitado para agir. Após adquirir os valores modais necessários, temos a performance, representação sintático-semântica da aquisição de um objeto valor descritivo.

Em *O que é isso, companheiro?* (1996), por exemplo, após a morte de Édson Luís, há uma tentação de ordem emocional e social, proveniente desse novo *destinador-manipulador* (o grupo militante), que oferece a possibilidade de pertencimento, reconhecimento, transformação da sociedade e participação na história. Esses elementos motivam Gabeira e outros militantes a se engajarem. Assim, o sujeito sente-se tentado a integrar o grupo para fazer parte de algo maior: a transformação da sociedade — algo que já fazia parte do ideário de Gabeira, que sempre pautou as suas ideias no socialismo.

O sonho de muitos de nós era o de passar logo para um grupo armado. Em nossa mitologia particular, conferíamos aos que faziam esse trabalho todas as qualidades do mundo. Sair do movimento de massas para um grupo armado era como sair da província para a metrópole, ascender de um time da terceira divisão para o campeonato nacional. Dizíamos, é claro, que todo o trabalho, mesmo o mais humilde, era importante. Mas isso não bastava. Os jornais estimulavam nossas

fantasias. Eram descrições mirabolantes: jovens com nervos de aço (ainda saíamos nas páginas de polícia); lours que tiravam uma metralhadora de suas capas coloridas (Gabeira, 1996, p. 36).

O imaginário que se tinha dos grupos revolucionários armados era para muitos o de única alternativa para ir contra o regime. Eles eram vistos a partir de um ideário de luta por justiça, sem descanso, com coragem e bravura. O grupo de militantes armados exerce, assim, uma manipulação sobre Gabeira, que acredita nos valores positivos que isso renderá para o país, como “liberdade” e “vida sem aprisionamento”, aceita o contrato e, além de *querer-fazer* o que lhe é solicitado, passa a *dever-fazer* para assim receber os valores do *poder-fazer* e *saber-fazer*. O dever-fazer nasce de uma *intimidação*, se os militantes não agirem o regime acabará prendendo, torturando e matando ainda mais pessoa. Essa *intimidação* é perceptível no seguinte trecho: “Meu encontro com aquela nova geração de políticos pode não ter revolucionado o país, como era nosso propósito, mas revolucionou minha vida.” (Gabeira, 1996, p.21). Gabeira sempre compactuou com os ideias de grupos estudantis que lutavam contra a ditadura, ele relata em uma passagem o teor das conversas e as articulações do movimento estudantil após a morte do estudante Edson Luís:

Os líderes estudantis faziam um discurso articulado, com princípio, meio e fim. Edson Luís havia sido morto pela polícia que estava a serviço da ditadura, que estava a serviço do capitalismo. Não se tratava apenas de lutar contra a polícia, portanto, mas de participar num combate mais amplo e mais complexo que era o combate pelo socialismo. Ao contrário do que diz a repressão, aqueles líderes não pertenciam às organizações políticas. Mas de alguma maneira refletiam a luta interna cujos temas já haviam transcendido os limites da discussão secreta. Luta pelo socialismo e luta armada estavam portanto na ordem do dia. (Gabeira, 1996, P.25).

Dessa forma, ao adentrar o grupo, Gabeira é inserido em um programa narrativo de transformação da competência: o sujeito (Gabeira) vai se investir de modalidades para realizar a performance de libertar o país. Trata-se de uma passagem fundamental para que ele possa buscar a conjunção com o *objeto-valor* final (liberdade).

Gabeira, assim, atravessa um programa de transformação de competência, no qual adquire o *poder-fazer* (ao entrar para o grupo, ele adquire o poder de lutar contra os militares)

e o *saber-fazer* (ele aprende estratégias de luta, por exemplo, como conseguir libertar os presos) para realizar a ação de libertar presos políticos:

(“libertar presos políticos”) [S1 (militantes) $\rightarrow$ (S2 (Gabeira) $\cap$ Ov (saber, poder-fazer))].;

Na semiótica, essa comunicação hierárquica de enunciado de estado e enunciado de fazer define o *programa narrativo*, ou seja, o enunciado de fazer rege um enunciado de estado (Barros, 1990). Após Gabeira adquirir a *competência* necessária (valores modais) para realizar a performance (libertar presos políticos), está apto para agir contra o regime.

Desse modo, o episódio do sequestro pode ser compreendido como um dos programas de uso de Gabeira — isto é, um conjunto de ações específicas e necessárias para alcançar o objeto-valor final contido em seu programa de base: a conquista de liberdade (coletiva e individual). O sequestro, nesse sentido, é um episódio programático dentro de um percurso maior, voltado à realização de um valor mais amplo. Ainda assim, o sequestro é um dos pontos mais importantes da narrativa, pois é por meio dele que vemos Gabeira como um herói, assim como todos os guerrilheiros de esquerda, pois realizam algo extraordinário. Ainda que com menor poder do que o regime, obtêm sucesso ao realizarem um planejamento minucioso e conseguirem a liberação dos presos políticos. É por conta desse episódio que o livro foi escrito.

O impacto midiático e como esse evento altera a percepção a respeito da luta armada evidenciam o uso da manipulação por *intimidação* e *tentação* como tática: “faça isso, que você terá aquilo”, logo, “se você soltar os presos políticos, soltaremos o embaixador” é a manipulação por *tentação*, já a manipulação por *intimidação* acontece sob ameaça, “solte os presos políticos, se não ele sofrerá as consequências”, assim o sujeito *deve-fazer*. Ou seja, é possível dizer que o grupo militar MR-8 também assume o papel de *destinador-manipulador* ao usar da intimidação para que os militares soltem os presos.

Queríamos a publicação de nosso manifesto, a libertação dos nossos presos, e deixávamos aos outros a alternativa de torcer pela nossa vitória. Que desejos poderiam ser levados em conta ali? Eu pediria a felicidade, mas um governo não pode dar felicidade. (Gabeira, 1996, p. 52).

Nesse trecho, é possível ver claramente como o sequestro do embaixador é usado como moeda de troca, ao mesmo tempo em que é um motivo de orgulho para os militantes,

pois possibilita até entrarem “para a história” com seus feitos heróicos, o que pode ser visto como uma sanção positiva (da população) que receberam um dia por suas ações presentes.

O sábado amanhecera muito bem. O governo tinha aceitado nossas exigências e conversávamos durante o café da manhã. Elbrick deveria escrever outro bilhete e eu sairia dentro em pouco. Falávamos animadamente sobre a história. Um dos amigos disse: "É possível que a gente entre na história com esta ação." "É possível", respondia eu. "Tomara que você não caia agora, nessas últimas saídas." "Tomara", dizia eu. "Estou perturbado com essa ideia de passar à história e, além do mais, se cair creio que vocês aumentariam, automaticamente, a lista para dezesseis nomes." (Gabeira, 1996, p. 57).

Nas páginas que seguem da narrativa, o narrador descreve todos os passos, o plano do sequestro, a negociação com os militares, a notícia de libertação dos presos políticos e o desfecho, quando muitos são mortos, outros tantos exilados. Outros, assim como ocorre com Gabeira, conseguem fugir para não serem presos, vivendo na clandestinidade. No entanto, o esconderijo de Gabeira é descoberto e ele é preso de fato.

Os participantes da ação se dispersaram a partir da noite de domingo. Dois morreram: Toledo, sob torturas em São Paulo; Jonas, o comandante militar da ação, massacrado a pontapés pela equipe do capitão Albernaz, na Operação Bandeirantes. Alguns foram presos e liberados, depois de cumprirem a pena, outros foram liberados, por sequestro, e vivem em lugares diferentes, no exílio. Alguns fugiram, e finalmente, um de nós enlouqueceu e perambula pelas ruas de Paris, de barba e cabelo grande. Sobrevivi. E pensei que talvez fosse interessante contar a história. (Gabeira, 1996, p. 62).

Vemos assim que a performance dos militantes é julgada pelos militares que assumem o papel de *destinador-julgador* e sancionam negativamente Fernando Gabeira e seus colegas. Como dissemos, alguns morrem, outros vão presos, mas Gabeira consegue fugir, época em que “entra na mais profunda clandestinidade” (Gabeira, 1996, 62). Os militares consideram que Gabeira e seu grupo não cumpriram o contrato esperado — o de, ao serem manipulados por meio da intimidação, se calarem e aceitarem o regime. Conforme já foi dito, essa manipulação ressoa no ator do narrado Gabeira de forma totalmente distinta, pois ele já estava dotado de outros valores modais e não é manipulado pelos militares. Ele

não realizou o esperado por esse contrato, ao não realizar a performance esperada: a de se calar e aceitar as ordens do regime. Em vez disso, busca meios de resistir e lutar contra a ditadura, realizando assim outra performance, a partir de um contrato com um ideário socialista e libertário, e, ao final dela, recebe uma *sanção pragmática* negativa do regime militar (*destinador-julgador*), mas espera um dia receber uma sanção positiva da história.

Com o desenrolar da trama, acompanhamos a fuga do narrador, que fica recluso na casa de uma mulher chamada Ana, que segue sua vida normalmente, enquanto ele precisa ficar com a liberdade restrita. É nesse momento que temos uma nova transformação de estados de grande relevância. O actante já não estava mais em conjunção com a *liberdade*, mas agora a sua restrição é maior e ele entra em disjunção com a liberdade de ir e vir. Antes ele estava em disjunção com a liberdade, por estar sofrendo a repressão do regime, mas agora que precisa viver escondido, essa opressão é ainda maior, pois também inclui o medo extremo de ser preso. Dessa forma, ele está em disjunção cognitiva e pragmática com a liberdade:

Os primeiros meses de prisão foram todos gastos na tentativa de esquecer, e, talvez porque gostasse muito dela, consegui afastar os seus traços do consciente. Além do mais, dez anos se passaram: a imagem de uma pessoa vai se mesclando com outras que surgem pelo caminho; contornos vão se fundindo; alguns ângulos desaparecem completamente. Por isso que todo reencontro é um perigo. (Gabeira, 1996, p. 63).

Ele vive um *não-querer* ficar recluso, mas um *dever*, pois caso ele saia da clandestinidade, ele será preso, então pode-se dizer que o actante não tem outras alternativas além dessa.

Acompanhamos essa reclusão do ator do narrado por dez anos, período no qual ele passa por diferentes casas e cidades. Gabeira se muda do Rio de Janeiro para São Paulo e as situações lá são piores. É possível acompanhar o que se passa com os operários durante o regime, uma grande quantidade de imigrantes nordestinos chega à metrópole e é recebida sem condições dignas de sobrevivência. Eles vivem às margens da sociedade, excluídos.

Um novo momento de virada da narrativa ocorre quando Fernando Gabeira é preso, pois o local onde ele estava instalado com mais companheiros é desbaratado pela polícia. Ele tenta correr, mas a polícia o cerca e ele acaba sendo baleado.

Comecei a correr, mas fui bloqueado pelo carro que, depois de dar a volta, com muito mais velocidade que eu, conseguiu me cercar. O chefe da operação apontava

o revólver para mim e dizia: "Não se mova, filho da puta". Ele estava muito nervoso. Os outros que me cercaram, lentamente, pareciam um pouco mais calmos. A impressão que tenho era a de que previam um longo tiroteio ou, então, de que alguns realmente tinham medo. E por que não? Nada garantia que, do meio do mato, de cima dos barrancos, não havia uma emboscada preparada para eles; que eu não tivesse uma granada dentro da camisa; enfim um dos muitos perigos que acontecem nesse tipo de operação. O chefe, entretanto, estava mais que nervoso, estava transtornado. Não sei como conseguiria controlar a situação, um tiroteio prolongado. (Gabeira, 1996, p. 76).

É nesse momento que Gabeira é colocado contra a parede. Por ser baleado, ele não vai imediatamente para a prisão, é levado para o Hospital das Clínicas e fica lá por um tempo, até que é transferido para o Hospital II do exército e, posteriormente, levado para a prisão. Ainda assim, durante sua estadia no hospital, os militares já usam da *intimidação* para causar medo em Gabeira.

O processo de interrogatório no hospital militar prosseguiu no mesmo ritmo. Todos prometiam tortura intensa para quando eu ficasse bom e tirasse as sondas. (Gabeira, 1996, p. 81).

O sujeito é colocado na prisão, reafirmando a sua conjunção com a *opressão* e transformando o seu estado de (sujeito livre, mas fugitivo) para um estado de sujeito aprisionado. Trata-se da execução da sanção do destinator-julgador regime militar, nesse caso, temos uma sanção pragmática negativa. Dentro da cela, Gabeira sofre torturas psicológicas com xingamentos, discursos opressores e tortura física.

Às vezes éramos exibidos aos grupos que estavam montando o trabalho no interior. Capitães do Rio Grande do Sul apareciam na porta da 83 minha cela e ouviam uma ligeira preleção: "Este é o Gabeira, participou do sequestro do embaixador americano, foi preso aqui em São Paulo, por nós. Tudo bem, Gabeira?". O que responder? Tudo bem, capitão Albernaz. Eu e Mariani estávamos virando uma espécie de móveis e utensílios da Operação Bandeirantes (Gabeira, 1996, p. 83).

Não só Fernando Gabeira, como outros presos, sofrem com o tratamento recebido na prisão. Nesses trechos, é possível observar o quanto a violência é normalizada, na visão da polícia militar, não existiam direitos humanos, apenas uma violência brutal e degradante, denunciada pelo narrador ao recuperar as impressões do ator do narrado.

Era horrível ficar ali, ouvindo diariamente os gritos de tortura, vendo passar a cada instante os torturadores, ou mesmo os prisioneiros que ainda estavam nas solitárias. Esses eram torturados quase que diariamente, perdiam peso e tinham marcas no corpo. Era difícil fugir à imagem do campo de concentração que o cinema nos tinha dado durante todos os anos do pós-guerra. (Gabeira, 1996, p. 96).

2.1.3 Nível Narrativo – Semântica Narrativa

Quando falamos de semântica narrativa, estamos nos referindo a duas dimensões centrais: a modalização e as paixões dela decorrentes. Trata-se do momento em que os elementos semânticos são selecionados e articulados aos sujeitos, inscrevendo-se como valores nos objetos, no interior dos enunciados de estado, conforme observa Barros (2005, p. 44).

No âmbito da semântica narrativa, distinguem-se as modalizações do ser, que conferem existência modal ao sujeito de estado, e as modalizações do fazer, que atribuem ao sujeito do fazer a competência necessária para a ação. Ambas se estruturam a partir de quatro modalidades fundamentais: querer, dever, poder e saber. No caso específico da modalização do ser, além dessas modalidades, destaca-se a modalização veridictória, responsável por definir a relação do sujeito com o objeto, qualificando-a como verdadeira ou falsa, mentirosa ou secreta.

A análise das paixões, por sua vez, permite compreender que o sujeito narrativo percorre um trajeto passional, ocupando diferentes posições ao longo do desenvolvimento da narrativa. Esse percurso pode envolver passagens abruptas de estados de relaxamento e euforia para situações de tensão e disforia, bem como oscilações mais gradativas entre estados. No romance em questão, é possível observar múltiplos processos passionais vivenciados pelos actantes, assim como transformações significativas de seus estados modais e afetivos.

Conforme aponta Barros, as paixões, sob a perspectiva da semiótica, constituem-se como efeitos de sentido produzidos por qualificações modais que modificam o sujeito de estado. Essas qualificações organizam-se em arranjos sintagmáticos de modalidades, também denominados configurações passionais (Barros, 2005, p. 48).

As paixões podem ser classificadas em simples ou complexas, de acordo com o grau de complexidade sintática do percurso passional. As paixões simples resultam de um único arranjo modal, responsável por alterar a relação entre o sujeito e o objeto-valor, como ocorre,

por exemplo, no caso do “medo”, caracterizado pelo não-querer-ser. Já as paixões complexas decorrem do encadeamento de múltiplos percursos passionais, como o “rancor”, que pressupõe sucessivamente um estado de espera e confiança, seguido por um estado de decepção, um estado de falta ou insegurança e, por fim, um estado de malevolência, culminando na configuração passional do rancor, conforme assinala Barros (1995, p. 93).

Ao analisar o romance, torna-se possível identificar a presença de diversas paixões que estruturam o percurso narrativo e contribuem para a construção dos sentidos da obra, como a paixão da *revolta* que aparece como resposta às ações dos militares. Tanto Gabeira quanto os partidos de esquerda se revoltam pelas prisões e violência dos militares. Essa revolta faz com que tanto Gabeira quanto os militantes de esquerda sejam dotados pelo *querer-fazer* e *dever-fazer* alterar a situação na qual o país se encontra, buscando outros destinadores. Aqui encontramos uma situação de conflito entre sujeito e destinador (os militares). O sujeito ofendido, Gabeira, busca justiça e liberdade para ele e os demais brasileiros. Além disso, também podemos depreender as *paixões* de *aversão* ao regime militar e todas as ações violentas causadas por ele, bem como da *raiva* e do *medo*.

No entanto, por mais que as *paixões* ditas manevolantes se sobressaíam na obra, em todo o percurso de Gabeira é explícito aquilo a que o próprio título do romance faz alusão, “companheiro”. Os companheiros de luta são fundamentais para que Gabeira lute contra o regime militar, assim, há também no livro as *paixões* da *amizade* e *amor à pátria*, afinal, Gabeira e os guerrilheiros lutam por um ideal em comum. Segundo Barros (1990), as paixões da benevolência são organizadas pelo *querer* fazer bem e todo o plano do sequestro do embaixador é por um bem em comum, a liberação dos presos políticos. Do mesmo modo ocorre com as paixões da *amizade* e do *companheirismo* entre os guerrilheiros, que se manifestam na atuação coletiva, uma vez que todos se engajaram conjuntamente na luta pelo bem da pátria e pelo fim da ditadura militar.

Após o sequestro, os guerrilheiros são vistos como heróis, despertando neles a paixão do *orgulho*. Em contrapartida, também é possível observar paixões como a *tristeza* e *dor*, por conta da reação dos militares ao ato e dos sequestro dos militantes, alguns militantes são mortos, presos, torturados e outros fogem. Gabeira tece sua opinião sobre a vida que estava levando: “Era uma fase onde eu ainda passava muito tempo para entender as coisas. Sentia uma grande tristeza, muito mais tristeza do que dor” (Gabeira, 1996, p. 78). Esses afetos aparecem também nos momentos em que relata a difícil decisão de deixar alguns companheiros: “Deixamos atrás alguns companheiros e nos despedimos com tristeza.” (Gabeira, 1996, p. 96). Tendo que viver na clandestinidade, ele vive sob o regime do *medo*

“O medo, de fato, nascia muito mais do meu subconsciente” (Gabeira, 1996, p.88). Podemos classificar o percurso de Gabeira como sendo dominado pelas paixões da falta, decorrentes da falta do objeto modal “liberdade”, exemplificadas pela *decepção, tristeza, frustração e saudade*. (Barros, 1995).

Quando Gabeira é preso e relata seus dias na prisão, a *paixão da espera objetual* (quando o sujeito quer entrar em conjunção com um objeto ou valor modal, nesse caso, é a espera da liberdade e da disjunção com a cadeia, saindo da *opressão* e vivendo na *liberdade*.). Trata-se de uma espera que não possui data ou qualquer sinal de que de fato vai terminar, apenas a ânsia de sair da prisão e voltar à normalidade, como é possível observar no seguinte trecho: “Parecia que algo dentro de mim havia rompido. Todos os mecanismos dedicados a aguentar a cadeia, a tolerar os anos de espera que estavam diante de nós, caíram por terra. Passei a ver a cadeia com toda a clareza: uma experiência insuportável.” (Gabeira, 1996, p. 106). É uma *incerteza/aflição*. Barros (1990) salienta que a *aflição* e a *insegurança* são paixões tensas ou de falta. Conforme a tensão aumenta, a *aflição* aparece, é um *saber poder não ser* que se choca com um *querer ser*.

2.1.4 Nível Discursivo – Sintaxe Discursiva

O terceiro nível do percurso gerativo do sentido é o mais complexo e concreto. Como mostra a semioticista, “Pela própria definição do percurso gerativo, as estruturas discursivas são mais específicas, mas também mais complexas e ‘enriquecidas’ semanticamente, que as estruturas narrativas e as fundamentais” (Barros, 2005, p. 53). No estudo da sintaxe discursiva, descrevemos os mecanismos de discursivização (actorialização, temporalização, espacialização). A partir de sua análise, é possível observar os efeitos de sentido produzidos na obra analisada: de aproximação e distanciamento, e de subjetividade e objetividade.

É o estudo da sintaxe do discurso que nos mostrará a relação entre sujeito da enunciação e discurso-enunciado e também as relações entre enunciador e enunciatário. Essas operações sintáticas do discurso:

[...] visam a criar efeitos de sentido de verdade e de realidade, com a finalidade de convencer o enunciatário, de fazê-lo crer. Por exemplo, ao utilizar-se do discurso direto, produzido por uma debreagem enunciativa de segundo grau, o narrador cria um efeito de sentido de verdade, pois parece estar repetindo exatamente o que disse a personagem. (Fiorin, 1991, p. 5).

A sintaxe discursiva nada mais é do que a organização dos elementos no nível do

discurso, que concerne a como os sentidos são manifestados e construídos em uma dada estrutura para dar sentido a experiências vividas, enunciadas no tempo, espaço e pessoa.

A sintaxe discursiva descreve as operações de actorialização, de temporalização e de espacialização, que inscrevem os enunciados narrativos em coordenadas espaço e revestem os papéis narrativos, como sujeito e objeto, de atores discursivos. Isso se faz pelos mecanismos da enunciação. Nesse nível, colocam-se os problemas da relação enunciador-enunciatário, como, por exemplo, as estratégias argumentativas.(Fiorin, 1991, p. 5).

Partindo para os enunciados, o sujeito que enuncia sempre será um *eu*, que opera em um espaço do *aqui* e no tempo do *agora*, estabelecendo assim a projeção de pessoa, tempo e espaço. Essa projeção nos enunciados é dada pela *debreagem* “a operação pela qual a instância de enunciação se separa e projeta para fora de si, no momento do ato de linguagem, certos termos ligados a sua estrutura de base para constituir assim os elementos fundadores do enunciado-discurso” (Greimas; Courtés, 1979, p. 7). Ela pode ser de dois tipos, *enunciativa* e *enunciva*. A primeira é a representação de um (*eu/tu*), um espaço (*aqui*) e em um tempo (*agora*) enunciativos. Essa forma de projeção cria um efeito de sentido de subjetividade e proximidade. Já na *debreagem enunciva*, o que vemos é a projeção do *ele*, o espaço do enunciado (*algures*) e o tempo do enunciado (*então*). Esse último representa um marco temporal inscrito no enunciado, instaurando um tempo “zero”, sobre o qual se aplica a categoria topológica concomitância vs. não concomitância, logo, os eventos podem ocorrer antes, depois ou concomitantemente a esse marco.

Além dessas *debreagens*, o enunciador ainda pode usar do artifício da *debreagem interna*, de 2º grau, que ocorre quando o enunciador já debreado dá a palavra a outro ator do discurso, que pode operar a *debreagem* enunciativa ou enunciva. Um exemplo claro é quando os textos têm diálogos, no entanto, por mais que existam *debreagens* internas, elas obedecem uma ordem hierárquica, como discorre Fiorin (2022):

[...] há mais de uma instância de tomada da palavra. Essas instâncias são hierarquicamente subordinadas umas às outras: o eu que fala num discurso direto é dominado por um eu, narrador, que, por sua vez, depende de um eu pressuposto pelo enunciado. Cada eu é um não eu em relação à instância enunciativa subordinante. Em virtude dessa cadeia de subordinação, diz-se que o discurso direto é uma *debreagem* de segundo grau. Seria de terceiro, se o sujeito debreado de

segundo grau fizesse outra debreagem. Embora esse procedimento possa teoricamente estender-se infinitamente, é quase impossível, por razões práticas, tais como a limitação da memória, que ele ultrapasse o terceiro grau e é muito difícil que vá além do segundo. (Fiorin, 2022, p. 17).

Outra designação que existe para a projeção de pessoa, tempo e espaço é a *embreagem*, uma neutralização dos elementos dessas categorias no discurso. A *embreagem* faz com que os discursos se voltem para o plano da linguagem, produzindo a suspensão entre as oposições de pessoa, tempo e espaço, e usando uma pessoa, tempo e espaço no lugar de outro.

Um exemplo dado por Fiorin para explicar essa categoria é a seguinte frase “Você lá, que é que está fazendo no meu quintal?”. Aqui temos o uso de um espaço “lá” com o valor de “aí”, o que faz com que haja um distanciamento e a pessoa “a quem se endereça o enunciado é colocada fora do espaço da cena enunciativa” (Fiorin, 2022, p. 18).

Além da debreagem e embreagem que dizem respeito à categoria da pessoa, é importante considerar que não apenas a voz que enuncia está relacionada à instância da enunciação, mas também o “eu” presente no narrado. Assim, temos dois níveis distintos: o da narração (enunciação) e o do narrado (enunciado). Por isso, é fundamental distinguir as pessoas da enunciação e do enunciado. Costuma-se afirmar que existem somente duas formas de narrar, em primeira e terceira pessoa, porém, segundo os postulados da teoria semiótica, a narração sempre será feita em primeira pessoa, mesmo que essa primeira pessoa não esteja explícita no discurso, pois há sempre um sujeito que narra.

Segundo Genette (1972), essas formas de narrar não distinguem apenas duas categorias gramaticais, mas, sim, duas atitudes narrativas, isso será uma consequência dos mecanismos narrativos escolhidos pelo enunciadador ao narrar.

O narrador pode participar da narrativa ou estar alheio a ela, somente como personagem, mas é sempre um “eu” que fala — e, por definição, essa fala é em primeira pessoa. Esse “eu” narrador pode ser explicitado, como ocorre em *Os Lusíadas*, quando o narrador se apresenta: “Cantando espalharei por toda parte,/ Se a tanto me ajudar o engenho e arte” (Camões, 1572, p. 7-8), ou pode servir de recurso para criar uma identidade entre o narrador e um dos actantes da narrativa. É o caso de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, como se vê logo no início: “Dito isto, expirei” (Assis, 1994, p. 2).

No entanto, é importante destacar a diferença entre o que Spitzer (2008) denomina como o *eu narrante* e o *eu narrado*. Em *Dom Casmurro* (1899), o actante da enunciação, o

eu narrante, é Dom Casmurro e o eu narrado, do enunciado, é Bentinho. Nesses casos, a narração busca unir os dois “eus”, produzindo um efeito de identidade entre eles. Dom Casmurro é quem narra o romance, o actante da enunciação, enquanto Bentinho é o “eu” do enunciado, do passado.

Esse mesmo fenômeno pode ser identificado em romances autobiográficos, que é o caso de nosso livro analisado, *O que é isso, companheiro?* (1996), no qual o narrador é Fernando Gabeira, que também é o ator central do narrado. A narrativa em primeira pessoa é marcada pela presença desse “eu” que tanto vive quanto narra os acontecimentos.

Com base em Fiorin (2025), é possível distinguir entre dois tipos de projeção de pessoa da enunciação: a debreagem enunciva da enunciação e a debreagem enunciativa da enunciação. Em *Dom Casmurro*, temos um caso de debreagem enunciativa da enunciação: os actantes da enunciação são projetados no enunciado, o narrador é um “eu”. Já na debreagem enunciva da enunciação, como em *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo (1890), isso não ocorre — os actantes da enunciação não estão explicitados no enunciado. Em *O que é isso, companheiro?*, como já dissemos, encontramos a debreagem enunciativa da enunciação.

Ao analisar a sintaxe discursiva de *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, parte-se dos pressupostos da semiótica discursiva, conforme desenvolvidos por Barros, especialmente nos textos *Tempo e memória* (2009) e *A memória do acontecido e a memória acontecimento: um estudo semiótico dos gêneros autobiográficos* (2016). Sob essa perspectiva, o discurso autobiográfico não se limita à rememoração de fatos vividos, mas constrói efeitos de sentido e simulacros da experiência, organizados em diferentes níveis.

Barros (2016) propõe que o discurso autobiográfico se estrutura em três níveis. O primeiro corresponde ao nível do enunciador, responsável pela produção do enunciado-memória; o segundo, ao narrador, que organiza e relata suas lembranças; e o terceiro, ao protagonista, entendido como o ator do narrado em interação com o mundo lembrado pelo narrador. Esse terceiro nível constitui um simulacro da vida biográfica, reconstruído discursivamente a partir da memória.

Em *O que é isso, companheiro?*, o terceiro nível remete à vida passada do “eu” engajado politicamente durante o regime militar. O protagonista Fernando Gabeira é apresentado em meio à militância, à clandestinidade, à prisão e à liberdade, longe de seu país, compondo uma trajetória marcada pela repressão e pela ruptura com a vida anterior. Esses fatos pertencem a um passado histórico específico — o da ditadura militar —, mas são revisitados a partir de um presente de rememoração, no qual o narrador reorganiza sua

experiência.

No segundo nível, observa-se, então, a atuação do narrador memorialista, que constrói uma imagem-simulacro do passado. A memória, nesse caso, não se apresenta como reprodução fiel dos fatos, mas como uma experiência recriada do presente da enunciação. Ao narrar, o sujeito reatualiza o vivido, filtrando-o, selecionando-o e reinterpretando-o à luz do tempo presente, conforme observa Barros (2016, p. 359).

Já, no primeiro nível, destaca-se a relação entre enunciador e enunciado-memória, isto é, o modo como a memória é estruturada enquanto texto. É nesse plano que se observam as escolhas discursivas que configuram a autobiografia como prática de sentido.

No que se refere às projeções de pessoa, tempo e espaço, o texto mobiliza predominantemente a debreagem enunciativa de pessoa, com o uso recorrente do “eu”, que assume simultaneamente, como já foi dito, as posições de narrador e protagonista. Os relatos são narrados a partir de um “então” e de um “lá”, característicos do sistema enuncivo.

Considerando os conceitos mencionados, é possível observar que o efeito criado é de que o narrador e ator do narrado são a mesma pessoa, esse efeito de identidade é produzido pelo emprego do “eu”, ou seja, por uma debreagem enunciativa do enunciado: “quando o narrador se identifica com uma das personagens, naquilo que concerne ao enunciado enunciado, ou seja, ao *eu* actante da narrativa” (Fiorin, 1996, p.117). Já, no início do prefácio, como mostramos anteriormente, é possível observar que narrador e ator do narrado são identificados.

Trata-se de um narrador que conversa consigo ao longo do romance e conversa também com o narratário, algo muito visto nos romances de Machado de Assis.

Este portanto é o livro de um homem correndo da polícia, tentando compreender como é que se meteu, de repente, no meio da Irarrazabal, se há apenas cinco anos estava correndo da Ouvidor para o Rio Branco, num dos grupos que fariam mais uma demonstração contra a ditadura militar que tomou o poder em 64. Onde é mesmo que estávamos, quando tudo começou?. (Gabeira, 1996, pág. 10, grifos nossos).

Nesse trecho, é possível identificar uma *embreagem enunciva* de pessoa do enunciado: o uso do “ele” – “um homem” – no lugar do “eu”. O tempo é, predominantemente, passado, ou seja, a história foi vivenciada pelo ator do narrado em um

tempo passado, mas está sendo escrita no tempo presente (“este é o livro”), quando um narrador conversa com o seu narratário e o prepara para os fatos que seguem.

Em 64 eu tinha dois empregos. Um era no Jornal do Brasil, outro no Panfleto, semanário da ala esquerda do ptb que, mais tarde, depois do golpe, iria sobreviver de forma autônoma como Movimento Nacionalista Revolucionário, mnr. No jb, trabalhava como redator, no Panfleto, como subsecretário de oficinas. Os dois empregos tinham uma importante função para mim. Num trabalhava de acordo com minhas ideias e, no outro, trabalhava para ganhar dinheiro. Isso é ótimo para um depoimento retocado. (Gabeira, 1996, p. 3, grifos nossos).

No entanto, na maior parte da narrativa, o narrador é projetado por meio de uma *debreagem enunciativa* da enunciação, com o uso do “eu”. É por meio dele que temos a perspectiva de tudo que acontece, tudo que sabemos vem a partir desse narrador, do que ele nos mostra e do que quer que tenhamos conhecimento. “Eu tinha”, “num trabalhava”, “minhas ideias”: todas essas partes, entre outras, do trecho citado revelam um “eu”, dando o efeito de subjetividade e de que o narrador está relatando suas memórias, como é possível ver no seguinte fragmento do texto: “Sobrevivi. E pensei que talvez fosse interessante contar a história” (Gabeira, 1996, p. 62).

Partindo para a projeção de tempo e espaço, temos as *debreagens enuncivas* do enunciado dominando a obra, pois tudo aquilo é vivido pelo ator central do narrado em um outro espaço, um “lá”, e em um outro tempo, um “então”, como vemos em “A vida na cadeia” (um espaço do “lá”) e “Recebia visitas rápidas” (um tempo passado):. “A vida na cadeia era absorvente demais, naquela primeira etapa, e consumia todas as energias. Recebia visitas rápidas dos próprios torturadores que, às vezes, baixavam para dar uma olhada” (Gabeira, 1996, p. 86).

Notamos essas marcas enuncivas também quando Gabeira descreve a casa em que ficou durante seu período de reclusão: “A casa onde fiquei” (local), “fiquei nas primeiras semanas” (em um tempo passado).

A miséria, entretanto, era ainda bem visível, e a casa onde fiquei nas primeiras semanas era uma expressão dela. Com dois cômodos, uma sala e um quarto, abrigava o casal de operários, sua filha maior, duas crianças e a avó. O dono da casa era operário na construção civil, a filha trabalhava na indústria têxtil. A mãe e a avó das crianças passavam o dia em casa. O casal usava o quarto e os outros dormiam

na sala. Não havia água corrente, mas um poço no fundo do quintal. (Gabeira, 1996, p. 71, grifos nossos).

Além disso, para criar o efeito de realidade no texto autobiográfico, temos a ancoragem de tempo e espaço, como em “setembro” e “Santiago do Chile”. Essas informações “garantem” a realidade do narrado.

Irarrazabal chama-se a rua por onde caminhávamos em setembro. É um nome inesquecível porque jamais conseguimos pronunciá-lo corretamente em espanhol e porque foi ali, pela primeira vez, que vimos passar um caminhão cheio de cadáveres. Era uma tarde de setembro de 1973, em Santiago do Chile, perto da praça Nuno, a apenas alguns minutos do toque de recolher. (Gabeira, 1996, p. 1, grifos nossos).

Neste outro trecho, Gabeira continua a citar datas, “anos 60”, “em 58”, explicitando o tempo dos acontecimentos.

Do Partido Comunista conhecia muito pouco, no princípio dos anos 60. Quando menino todos os operários do meu bairro eram getulistas. Apenas seu Milton Barbeiro era comunista e o único líder famoso que o partido deu em Juiz de Fora foi Lindolfo Hill. A simpatia que havia por eles era a simpatia que havia por todos aqueles de quem a polícia não gostava. Em 58, quando dirigimos a greve contra "os tubarões do ensino" (imaginem que falávamos assim na época), ou mesmo as manifestações contra o aumento dos cinemas ou transporte coletivo, não tínhamos contato direto com o pc. (Gabeira, 1996, p. 10, grifos nossos).

Além disso, ancoragens de tempo também permitem identificar que a narrativa se passa no passado, mesmo que de maneira não linear, entre idas e vindas dos anos. Todos aqueles fatos ocorreram em um tempo passado, em um tempo do “então” e estão marcados por datas.

O livro é centrado no próprio narrador, Gabeira, escrito em primeira pessoa, mas, em alguns trechos, o narrador usa do artifício de inserir um “nós”. O “nós” pode representar uma soma entre a primeira e a segunda pessoa do discurso, um (eu + tu), entre a primeira pessoa e a não-pessoa (eu + ele) ou ainda entre a primeira pessoa, a segunda pessoa e a não-pessoa do discurso (eu + tu + ele). Esse emprego de “nós” no lugar de “eu” é o que temos na semiótica

como “embreagem” (Fiorin, 2006) e é muito usado para causar efeito de verdade em textos autobiográficos, por meio de um efeito de autoridade. O uso do nós, no caso da narrativa de Gabeira, demonstra um certo distanciamento, que ele não foi o único a viver tudo aquilo. Ele não estava “sozinho”, há mais “testemunhas” de que tudo aquilo que ele viveu não foi uma experiência individual ou inventada. Então o seu relato garante mais “verdade”, pois também foi vivido por outras pessoas. O *eu* é falado em nome de uma comunidade (Barros, 2022).

É possível observar o uso de um “nós” no seguinte trecho, quando Gabeira relata o tratamento dele e de outros presos:

Éramos tratados como bichos, transportados como saco de batatas e as imagens da noite anterior, do parálitico algemado nas grades da cela, ainda perturbavam minha cabeça. Fugir como, fugir para onde? Ele poderia reconstituir sua quadrilha e assaltar carros. (Gabeira, 1996, p. 101, grifos nossos).

Com relação ao tempo, pode-se dizer que o tempo predominante é o passado, recriado por um sistema enuncivo pretérito, que se instala em um *então* em oposição a um *agora* da enunciação. O livro é narrado sem linearidade, trazendo fluxos de consciência em meio à narrativa mais objetiva, como que em uma grande ânsia por escrever o que a memória pode esquecer. É o que vemos a seguir, quando o narrador suspende a progressão linear das sequências para refletir sobre o próprio gesto de narrar, explicitando que a escrita se constrói a partir de recortes da memória, marcados pelos efeitos de subjetividade do autor e pela urgência de registrar aquilo que poderia se perder no esquecimento: “Foi assim, nessa corrida meio culpada, que me ocorreu a ideia: se escapo de mais essa, escrevo um livro contando como foi tudo. Tudo? Apenas o que se viu nesses dez anos, de 68 para cá, ou melhor, a fatia que me tocou viver e recordar. (Gabeira, 1996, p. 2).

É possível concluir então que os tempos e espaços são recobertos, predominantemente, pela debreagem enunciva para o narrado e enunciativa para o narrador.

2.1.5 Nível Discursivo – Semântica Discursiva

Adentrando a semântica discursiva, analisamos os processos de tematização e figurativização, responsáveis por organizar os elementos mais sensíveis do texto.

Os temas dizem respeito a conteúdos de natureza abstrata — como vergonha,

gentileza, arrogância, entre outros — e não se referem diretamente a elementos do “mundo natural”. São revestimentos semânticos que não remetem ao mundo natural, como feliz, triste, vergonha, elegância, calculista, e que recobrem valores do nível narrativo de forma abstrata. Como discorre Barros:

Os valores assumidos pelo sujeito da narrativa são, no nível do discurso, disseminados sob a forma de percursos temáticos e recebem investimentos figurativos. A disseminação dos temas e a figurativização deles são tarefas do sujeito da enunciação. Assim procedendo, o sujeito da enunciação assegura, graças aos percursos temáticos e figurativos, a coerência semântica do discurso e cria, com a concretização figurativa do conteúdo, efeitos de sentido sobretudo de realidade. (Barros, 2005, p. 66).

Já as figuras têm a função de revestir esses temas, atribuindo-lhes uma concretude sensorial por meio de representações mais palpáveis, que tornam o abstrato mais acessível à percepção do enunciatário. Conforme afirma Fiorin são “Conteúdos de qualquer língua natural ou de qualquer sistema de representação que tem um correspondente perceptível no mundo natural” (1996, p. 65).

No nível anterior de análise, o nível narrativo, temos transformações de estados operadas por um sujeito-do-fazer para com um sujeito-do-estado. Essas transformações são concretizadas no nível discursivo, na semântica discursiva e ocorrem por meio do revestimento de esquemas narrativos com temas e figuras. Por exemplo, no livro *O que é isso, companheiro?* (1996), a opressão está recoberta pelo tema da repressão e pela figura da cela do presídio.

Segundo Fiorin, as figuras criam efeito de realidade, enquanto os temas procuram explicar essa realidade e classificá-la. No entanto, é importante dizer que não descobrimos temas a partir de figuras isoladas. Assim, em um texto as figuras não poderão ser analisadas isoladamente, pois elas estão conectadas por uma rede e juntas formam um percurso figurativo. Além disso, é necessário que as figuras tenham conexão com os temas, um texto pode ter várias figuras, mas elas sempre se conectam com os temas.

Ao analisarmos na obra o processo de tematização, é possível notar o paulatino aumento da opressão pela qual Gabeira e conhecidos/população brasileira passam. Com o início do golpe militar de 1964, castigos e restrições instauradas na cidade de São Paulo, o regime impõe perseguições, censura e um sistema repressivo para eliminar qualquer forma de oposição. Esse controle se intensifica a partir do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 1968, quando a ditadura endurece ainda mais, restringindo liberdades individuais, autorizando

prisões arbitrárias e ampliando a repressão e a censura. O percurso narrativo do sujeito que vê a transformação de seu estado de conjunção com a “*liberdade*” em estado de conjunção com a “*opressão*” converte-se no percurso temático da repressão. Esse percurso temático é encontrado sob a figura de militares, das inúmeras violências físicas, de presidente, de cela do presídio, das prisões, das fardas, das armas, das viaturas, dos quartéis etc. Todas essas figuras representam a opressão e a falta de liberdade da população. Principalmente a figura dos militares e de tudo que está associado a eles, como farda, uniforme que impõe repulsa, carro, veículo usado para transporte e trabalho do dia a dia. Eles é que aplicam os castigos e prendem nas celas. Neste trecho é exemplificado como as perseguições policiais aconteciam e como as figuras do policial, viatura e armas são as figuras que concretizam os actantes responsáveis por colocar o sujeito Gabeira em contato com a opressão.

Saí para a água tônica, certo de que estava colhendo um número maior de dados, que fecharia o aparelho e talvez pudesse até voltar quando passasse a onda. Andei uns vinte metros e a rua foi tomada pelas camionetes da polícia. Vinham na direção contrária à minha e senti que me viram. Não havia como correr naquele momento, mas, sim, tentar prosseguir e começar a correr somente quando parassem. Caso ainda tivessem dúvidas sobre mim, a corrida ia dissipá-las imediatamente. Nem sequer chegaram a parar: do carro em movimento saltaram alguns homens armados de revólveres e metralhadoras. Um deles, creio, tinha uma pistola Maltzer 765, que parecia também uma metralhadora. Comecei a correr, mas fui bloqueado pelo carro que, depois de dar a volta, com muito mais velocidade que eu, conseguiu me cercar. O chefe da operação apontava o revólver para mim e dizia: "Não se mova, filho da puta". Ele estava muito nervoso. Os outros que me cercaram, lentamente, pareciam um pouco mais calmos. A impressão que tenho era a de que previam um longo tiroteio ou, então, de que alguns realmente tinham medo. E por que não? Nada garantia que, do meio do mato, de cima dos barrancos, não havia uma emboscada preparada para eles; que eu não tivesse uma granada dentro da camisa; enfim um dos muitos perigos que acontecem nesse tipo de operação. (Gabeira, 1996, p. 76, grifos nossos).

As figuras aparecem todas em conexão, correr da polícia, correr para se salvar. Aqui vemos um sujeito que está tentando fugir da polícia, fugir da ação policial de tortura e prisão, concretizando o tema da opressão.

Ao longo das páginas que transcorrem, Gabeira relata como foi a perseguição, como foi o momento em que os policiais atiraram contra ele, e em que ele é atingido e preso.

Ouvi os primeiros tiros e inclusive me entusiasmei: os tiros explodiam e eu continuava correndo. Ao tentar sair da rua e pular no mato, um dos tiros me alcançou pelas costas. Senti apenas um baque para a frente, uma dor aguda e deixei o corpo cair. Dessas coisas que se pensam no chão, sem nenhuma consequência prática, como um lutador batido que imagina, dez vezes, subir de novo ao ringue e não percebe que a luta terminou. Pensava: vou levantar e continuar minha carreira, mesmo com esse tiro nas costas. Vou levantar e me meter no mato. Tudo isso se passava, mas meu corpo estava afundado na poeira da rua. Fiquei reduzido à ideia de correr e eles me cercavam. Senti que a pistola estava apontada contra minha cabeça. Seu dono disse: "Vou acabar com ele". O que chegou um pouco depois respondeu apenas: "Nada disso, tem de ser interrogado". Passaram-se alguns segundos. Quem prevaleceria naquela discussão? O tiro de misericórdia não era desfechado. Passaram-se alguns minutos e percebi que não seria desfechado. Da casa chegaram os outros e disseram: "É o cara que veio do Rio, vamos levá-lo" (Gabeira, 1997, p. 77).

No outro trecho, quando Gabeira está preso, é possível identificar o quanto as figuras das grades e da prisão aparecem ligadas à repressão e à falta de liberdade.

As grades ficavam num nível tal que, para ver o corredor e falar com as pessoas do lado de fora, tínhamos de ficar pendurados, como macacos no zoológico. Nessa posição incomoda abri os olhos para um problema mais sério que o nosso: o problema dos presos comuns, os outros. O31? Distrito era muito animado. Os detetives tinham de preencher uma cota de prisões ou coisa parecida e, às vezes, saíam às ruas prendendo todo mundo: gente que esqueceu a carteira de trabalho em casa, loucos e homossexuais pobres. Era um vaivém incessante de presos entrando e de presos saindo para o depósito, uma outra estação de espera. Assisti àquilo tudo, já com possibilidade de conversar, de discutir, de fazer amizades. Conheci prisioneiros de várias classes sociais e achei interessante como o Brasil se reproduzia simetricamente ali dentro da cadeia. (Gabeira, 1996, p. 98).

Outro tema muito presente é o do medo. Esse tema é um dos grandes regentes da obra: o medo que os cidadãos sentem da polícia e de seus castigos e também da prisão. Gabeira, quando passa a viver na clandestinidade, vive sob o medo de que ele e seus companheiros sejam descobertos e presos:

Pelo menos pra mim. Às vezes, o medo sobe à cabeça. Mas não é a mesma coisa do

estômago. O medo te diz: aquele cara parado ali é da polícia. É melhor adiar esta ação. Tudo claro: você não está com medo. É apenas uma medida de segurança. Não há um grupo que não tenha adiado várias vezes sua primeira ação. (Gabeira, 1996, p. 38).

Nesse trecho, é possível observar que mesmo que o narrador faça parte de um grupo de militantes que lutam contra opressão, a figura de policiais transmite medo e faz com que toda a equipe repense suas ações, para não serem pegos. Todo o planejamento do sequestro do embaixador americano é, por isso, planejado com cautela.

Outro tema muito importante da autobiografia de Gabeira é o da resistência. Esse tema é figurativizado pela figura de Gabeira assumindo o posto de jornalista que luta para divulgar as reais intenções e ações dos militares. O narrador também faz parte da criação do jornal *Resistência*, veículo de comunicação criado a fim de driblar a censura vigente dos meios de comunicação que denuncia o regime militar. Também temos a figura do grupo comunista militante, o MR-8, do qual Gabeira faz parte.

No livro todo, o ator do narrado Gabeira sempre é mostrado à frente de atos em oposição ao regime. Mesmo antes de fazer parte do grupo militante, ele já buscava alternativas de desobediência civil e resistência. Desde jovem, era um nome forte em assembleias estudantis.

Em 58, quando dirigimos a greve contra "os tubarões do ensino" (imaginem que falávamos assim na época), ou mesmo as manifestações contra o aumento dos cinemas ou transporte coletivo, não tínhamos contato direto com o pc. Pelo menos em Juiz de Fora. Lembro-me de uma assembleia que realizamos no auditório da rádio prb-3. Eu estava na mesa e fiz um discurso pedindo greve geral contra o aumento das anuidades. Houve uma certa vacilação que a gente sente no ar, mesmo enquanto não acabou de falar. Do fundo da plateia, entretanto, levantou-se um homem de cabelos brancos e fez um discurso sensacional. Disse que era pai, sentia na carne o drama das anuidades e que, em nome dos pais, apelava para que todos seguissem a palavra de ordem de greve. A plateia aplaudiu de uma forma tão entusiasmada que a greve acabou sendo aprovada por quase unanimidade. Aquele velho, para mim, foi uma surpresa grande. Tinha dezessete anos e muito pouca prática de assembleia. Foi quase como receber a visita de Papai Noel. Saiu a greve e fomos vitoriosos. (Gabeira, 1996, p. 10).

Assim, por mais que Gabeira tenha sido manipulado, no sentido semiótico, pelos militantes de esquerda para fazer parte do grupo e planejar o sequestro do embaixador dos Estados

Unidos no Brasil, ele sempre foi alguém que buscou por justiça e liberdade para todos. O seu relato é um símbolo de resistência armada. Resistência de um jornalista que buscou através das letras o seu refúgio e local de denúncia. Para os jovens de esquerda na época, o ideário era ser guerrilheiro, participar de algo em prol de seu país, portanto, Fernando Gabeira também tem dentro de si esse ideário de vida. A própria figura de Gabeira representa o tema da resistência, bem como o ato de escrever o livro, publicar e passar pela censura vigente, já que, na época em que o livro foi escrito, ainda existia ditadura militar, ou seja, mesmo em um país com forte opressão, ele resistiu e publicou o livro. O tema da amizade, sob a figura dos grupos armados também é algo muito presente no relato, esse tema já apareceu nesta dissertação sob o viés de uma paixão e aparece também como um tema central da obra. A figura do “companheiro” ou dos “companheiros” de luta é recorrente ao longo da narrativa.

Capítulo 3 - Tensividade e acontecimentos

3.1 - O impacto do vivido sobre o narrador e sobre o ator do narrado

Para analisar *O que é isso, companheiro?*, nos apoiaremos na teoria semiótica tensiva, especialmente nos conceitos de *acontecimento* e *exercício* (Zilberberg, 2007), além da noção de *campo de presença* (Fontanille; Zilberberg, 2001). A partir dessas ideias, nosso objetivo é examinar como os movimentos e ações da ditadura militar e dos militares afetam de maneira sensível e perceptiva o *campo de presença* de Fernando Gabeira como ator do narrado no passado e depois como narrador no presente.

Para isso, começamos explicando o que se entende por *campo de presença*, conceito que dialoga com a fenomenologia de Merleau-Ponty. Esse campo representa o espaço no qual o sujeito percebe algo — ou seja, é onde ocorre a experiência perceptiva entre sujeito e objeto. Como afirma Merleau-Ponty (1999, p. 357 *apud* Prado, 2013, p. 74), trata-se de um campo que se estende tanto no espaço (aqui e ali) quanto no tempo (passado, presente e futuro). Já a noção de *presença*, segundo Greimas e Courtés, refere-se a tudo aquilo que se torna objeto de conhecimento para o sujeito:

[...] uma determinação atribuída a uma grandeza, que a transforma em objeto de saber do sujeito cognitivo. Tal acepção, essencialmente operatória, estabelecida no quadro teórico da relação transitiva* entre o 41 sujeito do conhecimento e o objeto cognoscível, é muito ampla: estão presentes, neste caso, todos os objetos de saber possíveis e a presença identifica-se em parte, com a noção de existência semiótica. (Greimas; Courtés, 2008, p. 382- 383).

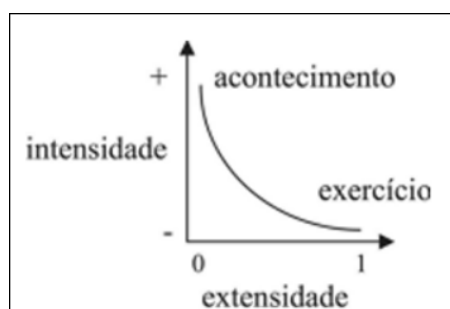
Na perspectiva da semiótica tensiva, porém, essa presença também envolve a percepção sensível. Os objetos percebidos pelo sujeito são avaliados de acordo com dois critérios principais: *intensidade* e *extensidade*. A *intensidade* está ligada à força com que o objeto é percebido — mais ou menos intensa — e se associa ao campo dos afetos, pois envolve variações na velocidade (andamento) e na força da sensação (tonicidade). Já a *extensidade* se refere à dimensão espacial e temporal dessa presença, ou seja, ao modo como o objeto se inscreve no tempo e no espaço, sendo mais ligada ao campo do inteligível. Ela está ligada à compreensão do sujeito sobre o que adentra o seu *campo de presença* e à extensão desse campo.

Já o *acontecimento*, segundo Zilberberg (2011), é algo que rompe com a continuidade

da experiência — um fato inesperado e fora do comum que invade repentinamente o *campo de presença* do sujeito, gerando surpresa e alterando sua percepção do tempo e do espaço. Esse tipo de evento provoca um aumento rápido e exacerbado da intensidade, o que acelera a velocidade da experiência e eleva a tonicidade ao máximo. Por ser imprevisível, o acontecimento toma completamente o sujeito e provoca, no plano do inteligível, uma espécie de paralisação do tempo e supressão do espaço.

Em oposição a isso, o *exercício* é um tipo de experiência mais estável e previsível. Nesse caso, o sujeito já espera a chegada do objeto, o que torna a percepção mais lenta e sem impacto emocional significativo. A intensidade é baixa, e a extensidade — o tempo e o espaço envolvidos na experiência — é mais ampla. Trata-se, portanto, de uma situação em que o sujeito está preparado para o que ocorre e pode compreender racionalmente o que se passa de forma lenta e átona, a partir do inteligível.

Figura 1. O acontecimento e o exercício



Fonte: Adaptado de Zilberberg (2007, p. 19).

O sujeito que vive o acontecimento é um sujeito da afeição, ele não é um sujeito que age, mas sim aquele que sofre seus efeitos e suporta-os.

A partir desses conceitos, desenvolvemos uma análise do percurso de Fernando Gabeira, ator do narrado, aquele que viveu a ditadura em um lá e num então, instalado, portanto, por meio, predominantemente, de debreagens enuncivas de tempo e de espaço (Fiorin, 2006). Ao analisar o romance em questão é possível depreender que antes da ditadura militar, Gabeira vivia uma vida mais planejada e dentro de certa “normalidade”, ele trabalhava em dois empregos e sobrevivia. Sem grandes percalços. Sua vida seguia, no geral, a lógica do *exercício*, nada de muito tônico acontecia com frequência.

Em 64 eu tinha dois empregos. Um era no Jornal do Brasil, outro no Panfleto, semanário da ala esquerda do PTB que, mais tarde, depois do golpe, iria sobreviver

de forma autônoma como Movimento Nacionalista Revolucionário, mnr. No jb, trabalhava como redator, no Panfleto, como subsecretário de oficinas. Os dois empregos tinham uma importante função para mim. Num trabalhava de acordo com minhas ideias e, no outro, trabalhava para ganhar dinheiro. Isso é ótimo para um depoimento retocado. (Gabeira, 1996, p. 3, grifos nossos).

No entanto, após o golpe, a ditadura é instaurada e a vida não é mais a mesma, pois a chegada da ditadura militar de 1964 é vivida como algo “diferente” na vida de Fernando Gabeira, foi algo de pouco entendimento, a princípio, ele mesmo achou “um barato” não ter aula no dia em da ditadura miliar foi instaurada. Até que muitas pessoas começaram a ser presas, perderem o emprego, uma confusão de fatos, que ele não compreendia bem inicialmente. A velocidade com que o objeto entra no *campo de presença* é rápida, fazendo com que a extensidade diminua e o sujeito não consiga entender em um primeiro momento o que está acontecendo. O fato não é altamente tônico, mas ele chega com pouco entendimento, não podemos classificá-lo como *acontecimento* pelo seu nível de tonicidade, mas é possível dizer que foge da ótica do *exercício*.

A morte de Edson Luís no Calabouço foi um novo alento para um movimento de massas que já estava em ascensão. O encontro entre a pm e os secundaristas, que protestavam contra os preços e a comida do Calabouço, parecia que ia ser apenas mais um encontro: bombas pra cá, gritos e vaias pra lá, e todos continuariam o dia dentro da maior normalidade. (Gabeira, 1996, p. 24).

No narrado, é possível compreender que o que aconteceu após golpe não veio de forma planejada para o sujeito, modificando sua vida por completo: “Um golpe de Estado, entretanto, mexe com a vida de milhares de pessoas”. Por ser algo que vem como *inesperado*, tem o poder de alterar o *campo de presença* do sujeito. Trata-se de um *acontecimento* marcado por alta intensidade histórica, mas ainda de incidência limitada no plano da vivência cotidiana, o que explica a percepção inicial difusa e, por vezes, ambígua do novo regime.

A opressão, contudo, não se apresenta como um dado instantâneo, como mostramos, mas se constrói progressivamente ao longo da narrativa, configurando-se como um percurso tensivo de intensificação contínua. À medida que o regime se consolida, ampliam-se tanto a intensidade quanto a extensão da repressão, que passa a incidir diretamente sobre os corpos, os afetos e as práticas militantes, impondo a clandestinidade, o medo e a violência como elementos estruturantes da experiência narrada.

Assim, vemos a noção de poder sendo exercida, essas relações de poder estão ligadas intrinsecamente às práticas de resistência, para Foucault (1988), entendidas como ações de enfrentamento e combate aos dispositivos de coerção que buscam reger a vida social. Segundo Lima e Fulaneti (2023), a noção de resistência na semiótica de Fontanille (2015) e Greimas (2017) não se reduz à execução de um programa narrativo orientado por um objeto-valor, mas implica a emergência de um sujeito do discurso que se afirma por meio de um ato declarativo. Tal declaração não é somente um gesto enunciativo, mas também uma tomada de posição, responsável pela constituição da subjetividade resistente.

Do ponto de vista da semiótica tensiva, é possível compreender a dinâmica da resistência no contexto da ditadura militar a partir da articulação entre os regimes implicativo e concessivo. O regime implicativo organiza-se segundo uma lógica de previsibilidade, na qual a repressão estatal tende a produzir, como efeito esperado, a reação dos sujeitos oprimidos; nesse sentido, a resistência militante configura-se como uma consequência quase necessária da intensificação da violência política, pois, conforme afirma Michel Foucault (2009), “onde há poder há resistência e, no entanto (ou melhor, por isso mesmo), esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder” (p. 105). Assim, compreende-se que toda ação engendra uma reação. Contudo, determinados fatos rompem essa cadeia de expectativas, instaurando uma lógica concessiva. É o caso do sequestro do embaixador norte-americano, pois, apesar das condições desfavoráveis — como o reduzido contingente de militantes e a limitação de recursos bélicos —, realiza-se uma grande ação, inesperada para os militares, pois o grupo de esquerda possuía menos armamentos e poder que regime.

Desse modo, mesmo que a resistência seja ancorada em uma base implicativa, o ato dos militantes assume uma dimensão concessiva, ao criar um caminho distinto, evidenciando a capacidade dos sujeitos de excederem as determinações estruturais que, em princípio, limitariam sua ação. Ou seja, por mais que a resistência fosse esperada, não era esperado o sequestro (ato de grande magnitude). Além disso, podemos afirmar que o próprio gesto de Fernando Gabeira ao publicar sua obra constitui uma forma de resistência, na medida em que retrata e relata os fatos tal como foram vivenciados. Assim, o próprio gesto autobiográfico configura-se como um acontecimento concessivo, na medida em que instaura a enunciação de uma memória que persiste e surpreende, apesar das forças que tentaram suprimi-la.

Ao analisar mais a fundo o *campo de presença* de Gabeira, ator do narrado, ao longo do romance, é possível fazer uma separação entre os diferentes tipos de eventos tônicos que adentram seu *campo*. O primeiro deles aparece com a instauração da ditadura e a maneira

como o ator resiste e se opõe ao regime. Além disso, a tortura vai se intensificando por meio de atos institucionais que aumentam a opressão. O Ato Institucional nº 5 (AI-5), promulgado em 1968 durante o governo de Artur da Costa e Silva, pode ser compreendido como um “golpe dentro do golpe”, isto é, uma radicalização do regime instaurado pelo Golpe Militar de 1964. Se, após 1964, ainda subsistiam certos dispositivos institucionais que conferiam uma aparência de legalidade ao regime, com o AI-5 esses limites são rompidos, instaurando-se uma lógica de exceção marcada pela suspensão de direitos, intensificação da censura e ampliação da repressão estatal. No contexto de *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, o AI-5 configura-se como um ponto de inflexão narrativo e histórico, na medida em que intensifica as condições de opressão e redefine as formas de atuação dos sujeitos. Algo que se constitui, de fato, como um *acontecimento* na obra é a morte do estudante Edson pelos militares. Essa morte entra no *campo de presença* de forma abrupta e abala muito as pessoas que são contrárias ao movimento da ditadura.

O tiro que matou Edson disparou também um processo que a própria direção do movimento não conseguiria controlar. Primeiro foi o choque, o grito de ódio. Em seguida foi o corre-corre, o vaivém, o zunzum, sem que se soubesse exatamente o que fazer. A ideia de levar o corpo para a Câmara dos Vereadores, na Cinelândia, foi muito importante. Com o corpo nas mãos, ninguém poderia negar aquela morte, enquanto a notícia ia correndo pela cidade, mobilizando as pessoas. De todo lado começava a chegar gente. Lembro-me de outras medidas importantes. Uma delas foi a criação de uma comissão para organizar a passeata do enterro e tomar outras providências. Essa comissão foi criada um pouco espontaneamente, com as pessoas que iam subindo para o primeiro andar. O advogado Marcello Alencar era uma delas. Lembro-me de cruzar com ele nas escadarias e ter ouvido dizer: estamos formando uma comissão lá em cima, onde é que você anda?. (Gabeira, 1996, p. 34).

Nesse fragmento, é possível identificar a diminuição da extensidade daquele momento. As pessoas não conseguem compreender com clareza o que está acontecendo. Assim, no que se refere ao andamento, o trecho analisado é classificado como *acelerado*, em relação à tonicidade, é tônico, como vemos em “Primeiro foi o choque, o grito de ódio”. Em seguida foi o corre-corre, o vaivém, o zunzum, sem que se soubesse exatamente o que fazer”. Essa é uma aceleração subjetiva, pois as pessoas perdem a percepção do espaço e do tempo e a capacidade de entender o que de fato está acontecendo.

As elevações de intensidade aparecem em várias passagens da obra, como quando

Gabeira fala sobre os episódios de tortura a que ele e outros companheiros são submetidos: “Era horrível ficar ali, ouvindo diariamente os gritos de tortura, vendo passar a cada instante os torturadores, ou mesmo os prisioneiros que ainda estavam nas solitárias” (Gabeira, 1996, p.96). O grau de intensidade ao relatar episódios de tortura aumenta, mas Gabeira não é arrebatado e nem está em oclusão de espaço e tempo, então, não podemos classificar como *acontecimento*. É possível dizer que a obra perpassa momentos de tensão e relaxamento, com maior e menor nível de intensidade, ou seja, oscilações tensivas.

Após adentrar para uma organização leninista: a Dissidência Comunista, “uma cisão do PC brasileiro” (Gabeira, 1996, p. 29), vemos que Gabeira é guiado pelo planejamento, ele é regido então pela ordem do *exercício*, a tonicidade abaixa e a extensidade se alonga, ele consegue pensar com clareza e planejar como sequestrar o embaixador americano em troca de presos políticos. Aqui vemos que o grupo de militantes age regido pela inteligibilidade. Sequestrando o embaixador, eles têm a intenção de fazer com que os presos sejam soltos e exista uma “troca”, trata-se de uma manipulação (fazer-fazer). Os militares precisam cumprir esse contrato ou a sanção será negativa, por meio da morte do embaixador.

O sábado amanhecera muito bem. O governo tinha aceitado nossas exigências e conversávamos durante o café da manhã. Elbrick deveria escrever outro bilhete e eu sairia dentro em pouco. Falávamos animadamente sobre a história. Um dos amigos disse: "É possível que a gente entre na história com esta ação." "É possível", respondia eu. "Tomara que você não caia agora, nessas últimas saídas." "Tomara", dizia eu. "Estou perturbado com essa ideia de passar à história e, além do mais, se cair creio que vocês aumentariam, automaticamente, a lista para dezesseis nomes." (Gabeira, 1996, p. 57).

Assim, enquanto para Gabeira e para os militantes, o sequestro do embaixador americano segue a ordem do *exercício*, para o embaixador e militares é da ordem do *acontecimento*, pois não foi planejado em seu *campo de presença*, tudo acontece de forma abrupta e inesperada. A surpresa torna-se uma estratégia de luta dos militantes nesse episódio.

Os militantes conseguem libertar os presos, mas nem tudo é como se espera, é neste momento que tanto Gabeira quanto o grupo de esquerda são arrebatados por um novo *acontecimento*, muitos parceiros morrem, outros são presos e Gabeira consegue fugir.

Os participantes da ação se dispersaram a partir da noite de domingo. Dois morreram: Toledo, sob torturas em São Paulo; Jonas, o comandante militar da ação, massacrado a pontapés pela equipe do capitão Albernaz, na Operação Bandeirantes. Alguns foram presos e liberados, depois de cumprirem a pena, outros foram liberados, por sequestro, e vivem em lugares diferentes, no exílio. Alguns fugiram, e finalmente, um de nós enlouqueceu e perambula pelas ruas de Paris, de barba e cabelo grande. Sobrevivi. E pensei que talvez fosse interessante contar a história (Gabeira, 1996, p. 62).

Gabeira, agora, se vê obrigado a viver na clandestinidade para não ser preso. Na narrativa que se segue é ainda mais perceptível que ele não foi e nem está preparado para viver o que está acontecendo. Não foi algo programado, da ordem do *exercício*, mas, sim, da ordem do *acontecimento*, do imprevisível.

Durante os dez anos em que permanece na clandestinidade, o ator do narrado transita por diversas casas e cidades. Gabeira se muda do Rio de Janeiro para São Paulo, onde a situação se revela ainda mais crítica. A narrativa acompanha a realidade dos operários durante o regime militar, evidenciando o fluxo massivo de imigrantes nordestinos que chegam à metrópole e são recebidos em condições precárias. Esses trabalhadores vivem à margem da sociedade, marcados pela exclusão e pela falta de direitos básicos.

Um novo ponto de inflexão na narrativa se dá com a prisão de Fernando Gabeira, após a descoberta, pela polícia, do local onde ele e outros companheiros estão escondidos. Ao tentar fugir, ele é cercado pelas forças policiais e acaba sendo baleado. Os fatos seguintes dão início à tortura, é neste ponto da narrativa que a tortura se exemplifica como o modo de sanção dos militares, intensificando a percepção do ator do narrado. Essa opressão acontece de diversas formas e uma delas é através da prisão sem qualquer critério jurídico, diversas pessoas são presas e torturadas somente por serem opositoras ao regime, para elas é como um *acontecimento*, enquanto para o sujeito que tortura, essas ações fazem parte do exercício, é algo planejado, arquitetado.

Segundo Barros (2018), a tortura é algo que *sobrevém* ao torturado, pois suas competências como sujeito são anuladas. Ela é extrema, pois não existe um limite final, o que é pior, piora. Ela rompe com a normalidade e o imaginável. A tortura vai além de qualquer planejamento prévio, não há como prever como reagir ou o que fazer, ela vem ao campo de presença do sujeito de maneira abrupta, altamente acelerada e tônica, privando o sujeito da possibilidade de submeter a experiência à inteligibilidade da linguagem.

Comecei a correr, mas fui bloqueado pelo carro que, depois de dar a volta, com muito mais velocidade que eu, conseguiu me cercar. O chefe da operação apontava o revólver para mim e dizia: "Não se mova, filho da puta". Ele estava muito nervoso. Os outros que me cercaram, lentamente, pareciam um pouco mais calmos. A impressão que tenho era a de que previam um longo tiroteio ou, então, de que alguns realmente tinham medo. E por que não? Nada garantia que, do meio do mato, de cima dos barrancos, não havia uma emboscada preparada para eles; que eu não tivesse uma granada dentro da camisa; enfim um dos muitos perigos que acontecem nesse tipo de operação. O chefe, entretanto, estava mais que nervoso, estava transtornado. Não sei como conseguiria controlar a situação, um tiroteio prolongado. (Gabeira, 1996, p. 76).

No trecho analisado, o novo *acontecimento* se manifesta como uma ruptura intensa e súbita na vida de Gabeira. De acordo com gramática tensiva (Zilberberg, 2007), esse momento pode ser interpretado como a experiência do acelerado — isto é, um evento que rompe a linearidade do relato, concentrando em si uma elevada carga de tonicidade e transformação. O *acontecimento*, aqui, não se limita ao fato objetivo da prisão, mas abarca todo o seu impacto sensível: a tentativa de fuga, o cerco policial, o disparo — todos esses elementos entram no campo de presença de Gabeira, ator do narrado, deslocando o sujeito de sua posição anterior. Trata-se de um momento em que ele é completamente tomado pelo cerco policial, impedido de agir plenamente; sua extensidade é reduzida e o foco de sua percepção é inteiramente absorvido pelo presente da experiência vivida, o que reforça o caráter tônico do episódio.

Além disso, esse acontecimento inaugura, na narrativa autobiográfica, a transição da militância ativa para a experiência da repressão direta e da intensificação da violência estatal. Um trecho de Gabeira que reforça essa percepção da tortura como impactante é: “Entre os que nada falaram, alguns morreram, outros não. Meu caso foi muito especial.” (Gabeira 1996, p. 80). A tortura, embora varie em grau — podendo resultar na morte ou na manutenção da prisão —, está sempre ancorada na ação de um sujeito do fazer, motivado pela intencionalidade de causar sofrimento físico e psicológico. Como discorre Barros (2019), no seguinte trecho:

Sendo a tortura, ato por meio do qual um sujeito (sujeito do fazer) inflige, movido por uma intencionalidade, sofrimento físico ou psicológico a outro sujeito (sujeito de estado), recebe justificações diversas: pode ser utilizada como uma forma de

manipulação, por meio da qual o torturador procurar fazer fazer, ou seja, o torturado delatar alguém, confessar algo, etc.; ou pode ser empregada como forma de dar uma sanção negativa a alguém, avaliado como descumpridor de algum contrato social – aos olhos do torturador, o torturado pode ter descumprido o contrato de seguir uma determinada religião, de ser leal ao governo, etc. (Barros, 2019, p. 502).

Os presos e torturados vivem numa situação de imprevisibilidade, tudo pode acontecer a qualquer momento, dominados pelo sofrimento e experiência sensível, enquanto os torturadores, sob a ordem do exercício, agem de forma premeditada e planejada. No seguinte trecho é possível perceber como funciona o mecanismo da tortura, mencionado por Barros (2019), em que o sujeito do fazer dá uma sanção negativa a alguém por descumprir algum suposto contrato social, neste caso, o contrato de apoiar o regime militar.

Na PE e na Operação Bandeirantes, antes de começar a torturar alguém, de um modo geral apresentavam para a pessoa um companheiro que já tivesse sido torturado. De preferência, alguém que fosse considerado importante na esquerda, um líder. E antes de começar a torturar davam dezenas de pequenas ordens, para fazer ver ao preso que ele estava sob controle completo, para quebrar profundamente sua vontade (Gabeira, 1996, p. 95).

A análise da obra *O que é isso, companheiro?* (1996), sob a perspectiva da tensividade, permite compreender como os acontecimentos narrados por Gabeira ultrapassam o plano factual e ganham densidade afetiva e sensorial. Esses episódios intensos, caracterizados por alta tonicidade e ruptura da linearidade, revelam a forma como o sujeito é afetado, deslocado e, muitas vezes, paralisado diante da experiência presente, o que na teoria tensiva podemos nomear de *acontecimento*. Ao tratar da repressão e da violência do Estado, a narrativa não apenas denuncia os horrores vividos, mas também evidencia os efeitos subjetivos e éticos que tais experiências imprimem no corpo e na memória do narrador. Também é mostrada a clara diferença entre o papel de torturador e torturado. Enquanto o torturado é regido pelo *acontecimento*, com alta intensidade e baixa *extensidade*, o torturador vive sob a ótica do *exercício*, regido pela inteligibilidade. Tudo é premeditado e planejado.

No trecho a seguir, é possível notar um *acontecimento* na vida de Gabeira, adentrando o seu *campo de presença* de maneira arrebatadora, com alta tonicidade, a escrita é sensível, a tortura se mostra na sua face mais cruel e dolorosa. O tempo é “roubado” do ator do narrado, “os relógios tapados ficaram para mim como o símbolo da tortura, pois eram muito mais do que apenas relógios tapados com esparadrapos.” Apesar de impactante para o ator do narrado, ao recordar os relógios, conseguimos perceber inteligibilidade por parte do

narrador, ele consegue se lembrar de detalhes. Assim, conseguimos identificar que aquilo soa para o ator do narrado como *acontecimento*, altamente tônico e sensível, mas, para o narrador, aquele fato já se configura como dotado de maior inteligibilidade, exemplificada no trecho analítico: “meu sofrimento, perto do que vi e soube, foi insignificante.”

O que se fazia de tortura se fazia ali na cama ou não se fazia. Você poderia jogar com as sondas, arrancando bruscamente a sonda do pênis; poderia ameaçar cortar o soro. O básico dos interrogatórios era vencer pelo cansaço. Não se lutava contra o tempo, como nas verdadeiras salas de tortura, onde até os relógios eram cobertos com esparadrapo. Ali tinham de saber rápido o ponto, tinham de anotar endereços e partir, imediatamente, para os aparelhos onde ainda poderia haver gente. Os relógios tapados ficaram para mim como o símbolo da tortura, pois eles eram muito mais do que apenas relógios tapados com esparadrapos. A noção de tempo era roubada ao torturado. Ele não poderia jamais saber que horas eram, pois aguentaria mais alguns minutos e, em muitos casos, poderia salvar uma vida. A noção de tempo não se conta apenas com os ponteiros pequenos. A noção de tempo tapado era também o exercício da onipotência fantástica do torturador. Sua fantasia de suprema dominação sobre o outro só é possível se articulada com outra fantasia: a da ausência do tempo. A tortura só é perfeita se o tempo não passa. O tempo é sua morte. Falo da tortura como um artista, pois não tenho direito de falar dela como um grande torturado. Às vezes lançava golfadas de sangue nas sondas. Capitão Homero recuava horrorizado e dizia: "Sou torturador mas não sou médico, não suporto essa nojeira". Com mais prática, controlava aquelas golfadas ou mesmo ia deixando que um coágulo deslizesse mais lentamente e saísse no momento exato. Meu sofrimento, perto do que vi e soube, foi insignificante. Só poderia falar de tortura se tivesse caído inteiro, sem nenhum tiro, e tivesse enfrentado o mesmo processo que os outros. Mas é preciso pedir desculpas por não ter sido tão torturado quanto os outros?.(Gabeira, 1996, p. 155).

É possível reconhecer a suspensão do tempo e a oclusão espacial, respectivamente, na descrição “a noção de tempo era roubada ao torturado”. O ator do narrado é arrebatado pela cena da tortura, enquanto, o narrador, relembra seu passado a partir do *aqui e agora* da narração. Como dissemos, o que foi vivido como *acontecimento* para o ator do narrado, não parece o mesmo para o narrador. Ele relata tudo aquilo com certo distanciamento, com verbos no pretérito imperfeito, sistema enuncivo de tempo. Esse passado é observado através de um ponto de vista diferente daquele do ator do narrado, o próprio fato de o narrador se perguntar se precisa pedir desculpas por não ter sido tão torturado ou a comparação entre o que ocorreu com ele e com os outros já revela reflexões que só o narrador, distanciado do que se passou,

pode fazer.

Aqui já começamos a observar não apenas o campo de presença do ator do narrado, mas também do narrador. No entanto, na autobiografia *O que é isso, companheiro?*, há três “eus” que percebem o mundo, enunciador, narrador e ator central do narrado. Notamos até aqui que, ao reconstruir essas lembranças do passado, o narrador, partindo de um *aqui e agora*, não é tão afetado pelas vivências como o ator do narrado, a inteligibilidade está mais presente em seus relatos. Conseguimos identificar que o *acontecimento* adentrou o *campo de presença* do “eu” do narrado, mas não atingiu o “eu” da narração. Temos oscilação e pequenos aumentos de intensidade, mas é possível distinguir o que ocorre entre quem é o narrador e o eu do narrado. Há, no entanto, alguns trechos pontuais, em que é possível ficar em dúvida sobre quem está dizendo aquilo, se é o ator do narrado ou o narrador, no trecho “cada vez mais sentia que ia vomitar. Não queria. Nunca quero, mas ali naquele lugar seria um sofrimento a mais para mim e para os outros.”, a junção de verbos no pretérito e no presente, indicam que o narrador recorda do passado e consegue sentir, mesmo que com menos intensidade, o que sentiu naquele momento. Vemos aqui maior proximidade entre o ator do narrado e o narrador. Não consideramos uma fusão de fato, mas uma aproximação.

Já em outras passagens vemos bem a separação do narrador e do ator do narrado: “lembrar é, muitas vezes, escolher cuidadosamente o lado positivo e esquecer os momentos em que ficamos nus de bunda pra cima, enquanto eles se divertiam fazendo a inspeção.” Aqui, o verbo *lembrar* marca explicitamente o tempo enunciativo, enquanto o conteúdo remete ao passado traumático. O narrador assume a mediação entre passado e presente, evidenciando que a memória é sempre seleção e construção, nunca restituição total. Em outro trecho da obra, lemos:

Márcia não usava sutiã na vida real, mas tinha de usá-lo no bairro onde vivia agora, para não chamar a atenção dos vizinhos. Sempre que vinha passar o fim de semana na minha casa, esquecia um sutiã. Segui seus passos através dos sutiãs esquecidos. A clandestinidade talvez aumentasse sua solidão, sua necessidade de comer doce. O fato é que ela engordava e os sutiãs acumulados no canto do armário eram uma prova disso. Ou então foram muitas que entraram ali. Não sei. (Gabeira, 1979, p. 43).

Já, no trecho em específico, é possível identificar o fluxo de consciência do narrador, ele tece sua opinião pessoal sobre Márcia, mas essa opinião não está clara se pertence ao ator do narrado ou ao narrador. Em outros fragmentos, é possível analisar esse mesmo fluxo de consciência em que fica claro que não é o ator do narrado que está tecendo opiniões, mas, sim, o narrador:

Posso contar como vi aquela luta interna. Posso tentar simplificar para que todos entendam o que era exatamente. Mil vozes mais autorizadas que a minha vão surgir. Sou apenas um guia que vai apontar para que lado foi a caravana. Os atalhos que tomou vão aparecer nos outros casos que forem contados em público. (Gabeira, 1996, p. 9).

Se tivéssemos o poder de voltar atrás e recolher todos os discursos da época, talvez pudéssemos perceber ali que estavam sendo faladas duas línguas distintas. Uma, a dos partidos que sabiam o que fazer, que tinham sua tática e sua estratégia, e analisavam o episódio dentro de sua lógica mais geral. A outra, das pessoas que iam passando, que não dispunham de nenhum programa mais global para salvar nenhum país mas que se sentiam sufocadas por mil problemas cotidianos, pelo medo, pela pobreza. Uma gente cheia de vida, capaz de subir as escadas da câmara e dizer que assim não dava mais, que os preços dos aluguéis estavam muito alto, que o custo de vida tinha de parar de subir. (Gabeira, 1996, p. 25).

Quem tece essas opiniões pessoais é o Gabeira do presente da narração, aquele que está distanciado dos fatos narrados e tem uma outra perspectiva. Essa distância exemplifica uma clara diferença entre o Gabeira narrador e o ator do narrado.

Vemos isso também quando o narrador avalia a militância, fazendo críticas a si mesmo e a outros:

O poder, quando entra em conflito, de um modo geral parte para a repressão. E quem mais dedicado à repressão intelectual do que o intelectual que se nega? Quem mais capaz do que ele para orientar os seus inimigos? O assustador naquele período da exaltação ao militarismo foi o quanto andamos perto de uma visão muito rígida e burocratizante, incapaz de libertar não apenas as forças culturais dos setores onde atuávamos, mas incapaz inclusive de liberar nossa própria potencialidade. (Gabeira, 1996, p. 67).

Os burocratas de esquerda são muito cinzentos. É preciso tê-los conhecido, no Brasil e no mundo, para sentir seu cheiro à distância. E estávamos nos burocratizando, apesar das armas. Num certo sentido, foi bom não termos tido uma

grande faixa de poder ao nosso alcance, pois os erros iriam liquidar nossas esperanças por muitos anos. (Gabeira, 1996, p. 67).

Para analisar com maior profundidade as três identidades presentes no discurso autobiográfico, usaremos os conceitos de Barros (2011) ao propor duas formas discursivas de memória: a memória do acontecido e a *memória-acontecimento*. A *memória do acontecido* é a memória acabada, situada no campo da inteligibilidade, utilizando estratégias enunciativas para trazer informações completas. Já a *memória-acontecimento* é da ordem do sensível, algo que sobrevém ao sujeito abruptamente e com máxima intensidade, rompendo com aquilo que estava planejado. Ela cria uma espécie de fusão da percepção do enunciador, narrador e ator do narrado. Não notamos trecho na obra em que a irrupção da memória chega a comprometer a legibilidade da obra. No geral, o acontecimento fica encerrado no narrado, atingindo de forma muito pontual o narrador, mas não chegando, de fato, ao nível do enunciador, como requer a memória-acontecimento.

Portanto, a obra apesar de contar fatos impactantes, possui dominância da memória do acontecido, com alguns momentos de aumento de intensidade para o narrador e enunciador, mas que não chegam a ser memória acontecimento.

Considerações finais

Ao longo desta pesquisa, examinamos como a obra autobiográfica *O que é isso, Companheiro?*, de Fernando Gabeira (1996), oferece uma perspectiva singular sobre a ditadura militar, distinta daquela que emerge das obras ficcionais – *Sombras de Reis Barbudos*, de José J. Veiga (1972) e *A noite de espera*, de Milton Hatoum (2017) – que já havíamos explorado anteriormente (Mathias, 2023). Ainda que não seja nosso objetivo aqui comparar essas obras, notamos que, enquanto, em textos de caráter fantástico, temas e figuras relacionadas ao período autoritário se apresentavam, muitas vezes, de maneira alegórica ou mais metafórica, a narrativa de Gabeira, sendo um testemunho, nos coloca diante de uma visão quase etnográfica do regime. Ele nos conduz por uma experiência vivida, marcada não apenas pelo engajamento na luta armada, mas também pela observação minuciosa dos cenários, dos afetos e das relações que permeiam aquele universo.

Assim, a principal questão que norteou nossa análise foi compreender de que maneira Fernando Gabeira, articula essa dupla posição de narrador e de ator narrado, sendo que recebeu maior atenção às experiências do ator do narrado, já que o tempo dominante na obra é o passado no qual se insere. *O que, é isso companheiro?* é uma obra em que narrador e ator do narrado algumas vezes se aproximam e outras se distanciam na narração. Outro elemento que chamou nossa atenção é que na obra vemos uma memória que não é individual, não é a história de Fernando Gabeira, pura e simplesmente, é a história de um país, a memória coletiva de jovens que saíram para trabalhar e não voltaram. De pessoas presas, sem ao menos terem direito de defesa.

Neste trabalho, não nos interessa nos debruçarmos sobre os discursos para definir se são reais ou ficcionais, mas entender os efeitos de sentido propostos ao enunciar. Algo que contribui para construir o efeito de realidade é o efeito de identidade entre ator do narrado, narrador e enunciador, conforme mostramos.

Ao recorrer à teoria semiótica, conseguimos identificar que a narrativa se constrói numa gradação de aumento da opressão e redução da liberdade, algo que começa a se inverter ao final. A partir desse par semântico, pudemos compreender os efeitos de sentido produzidos pela experiência da opressão e da liberdade não apenas como categorias temáticas ou históricas, mas como regimes sensíveis que organizam a vivência do sujeito no discurso. A gramática tensiva propõe a articulação entre dois eixos fundamentais — intensidade e extensidade — responsáveis por modular os estados afetivos, perceptivos e existenciais do sujeito, o que permite observar como o sentido emerge das variações de tensão que

atravessam o discurso.

Nesse quadro teórico, observa-se que o aumento da opressão corresponde a uma intensificação da experiência vivida, operando predominantemente no aumento no eixo da intensidade e fechamento no eixo da extensidade. À medida que a opressão se intensifica, há um crescimento da tonicidade e do andamento, produzindo um estado de sobrecarga sensível no qual o sujeito se percebe constantemente ameaçado, sobressaltado. Essa intensificação não gera mobilidade, mas, sim, paralisia, por conta do excesso de tensão — marcado pelas paixões do *medo*, *terror* e *pânico*. Concomitantemente, ocorre o fechamento do tempo e do espaço, caracterizando uma redução da extensidade: o futuro torna-se imprevisível, o presente opressivo se torna compacto e o espaço de circulação do sujeito é progressivamente limitado.

Em contrapartida, o aumento da liberdade pode ser compreendido como um movimento inverso, que se manifesta prioritariamente pelo aumento no eixo da extensidade. A diminuição da opressão implica ainda o relaxamento da intensidade, com a redução da tonicidade e do andamento, permitindo ao sujeito sair do estado de alerta permanente. Esse afrouxamento tensivo possibilita a reabertura do tempo e do espaço, ampliando o horizonte de expectativas e restaurando a previsibilidade das ações. O sujeito volta a projetar-se no futuro, a organizar narrativamente sua experiência e a reinscrever-se em um espaço social compartilhado.

Desse modo, opressão e liberdade configuram-se como polos tensivos contrários, cuja dinâmica se constrói pela correlação inversa entre intensidade e extensidade. Quanto maior a opressão, menor a liberdade; quanto maior a liberdade, menor a pressão intensiva sobre o sujeito. A gramática tensiva, portanto, revela-se um instrumento teórico fundamental para compreender como regimes políticos autoritários produzem efeitos de sentido que ultrapassam o plano institucional e se inscrevem diretamente na sensibilidade, no corpo e na experiência narrativa do sujeito, evidenciando que a violência do poder se manifesta também como uma violência sobre o tempo, o espaço e a possibilidade de existir. Não é possível classificar toda a obra como um discurso do *acontecimento*, mas, em boa parte do romance, a intensidade, para o ator do narrado, é aumentada — ainda que não chegue sempre ao ápice — e a inteligibilidade prejudicada, como é possível observar no seguinte trecho. Ainda assim, há trechos que se aproximam do acontecimento, como quando o sujeito não entende o propósito dos fios atados a seu corpo

Senti que era uma sessão de pura experiência, e como foi dura. Acabara de sair do

hospital onde tinha sondas em todas as partes do corpo e agora me atavam fios nos lugares mais diferentes, sem nenhum propósito. Fiquei revoltado. A dor era horrível mas o ódio era muito maior. Não sei quanto tempo se passou ali. Nem sequer tomaram notas. (Gabeira, 1996, p. 82).

Gabeira – narrador e ator do narrado – não sabe quanto tempo dura cada evento, porque o seu campo de presença é afetado. Em todos os momentos em que a opressão se intensifica, a temporalidade diminui. Por conta dessas gradações sensíveis, não foi possível tratar a sintaxe fundamental como uma oposição categórica, mas, sim, a partir de uma sintaxe tensiva.

Também foi possível identificar que os conteúdos “liberdade” e “opressão” são articulados de formas específicas no nível narrativo. A tortura é realizada pelo sujeito do fazer (militares) para causar sofrimento físico e psicológico ao sujeito do estado (Gabeira e demais brasileiros). Com isso, os militares tentam manipular, por meio intimidação, mas Gabeira decide fazer o contrário do que querem os destinadores, ele não aceita o *contrato* e se vê tentado e intimidado a fazer o contrário, ele precisa agir, senão, mais pessoas vão morrer. Modalizado pelos valores modais *querer-fazer* e *dever-fazer* e *saber-fazer* (através de seu papel como jornalista), ele busca maneiras de lutar contra o regime: “Conosco não foi bem assim. A censura à imprensa era total e isso nos colocou, imediatamente, a necessidade de intensificarmos o trabalho em nosso jornal Resistência” (Gabeira, 1996, p. 38). Ao ser um jornalista, Gabeira consegue um meio de lutar contra a censura vigente e não aceitar a opressão imposta. Ele faz parte do movimento estudantil e possui o desejo de lutar contra a ditadura.

Sem dúvidas, um dos grandes fatos que intensifica a luta contra a ditadura é a morte de um jovem preso político pela polícia:

Com o corpo nas mãos, ninguém poderia negar aquela morte, enquanto a notícia ia correndo pela cidade, mobilizando as pessoas. De todo lado começava a chegar gente. Lembro-me de outras medidas importantes. Uma delas foi a criação de uma comissão para organizar a passeata do enterro e tomar outras providências. Essa comissão foi criada um pouco espontaneamente, com as pessoas que iam subindo para o primeiro andar. O advogado Marcello Alencar era uma delas. Lembro-me de cruzar com ele nas escadarias e ter ouvido dizer: estamos formando uma comissão lá em cima, onde é que você anda?. (Gabeira, 1996, p. 24).

É após esse evento traumático que Fernando Gabeira passa a integrar a resistência armada à ditadura. Ao optar pela resistência armada, Gabeira não aceita a manipulação do regime, orientando sua ação por outros valores, vinculados a um ideário libertário e de esquerda. Inicialmente vinculado à Dissidência Comunista da Guanabara — grupo formado a partir de uma ruptura com o Partido Comunista Brasileiro —, Gabeira passa a atuar em um movimento que, posteriormente, seria denominado Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR-8), organização que defendia a luta armada como estratégia de enfrentamento ao regime autoritário. É neste momento que surge outro programa narrativo, temos o sujeito Gabeira virtualizado pelo *querer* e o *dever* ser guerrilheiro.

Em seguida, o narrador relata o planejamento do sequestro do embaixador norte-americano, marcando outro ponto decisivo na narrativa. Embora a *performance* de Gabeira, ator do narrado, junto ao grupo resulta na libertação de presos políticos, ela desencadeia uma repressão ainda mais violenta dos militares, o regime militar assume o papel de destinador-julgador e impõe sanções pragmáticas negativas aos participantes, entendendo que estes romperam o contrato esperado de silenciamento e submissão. Assim, como consequência, sua liberdade é ainda mais reduzida: primeiro pela repressão, depois pela clandestinidade e, por fim, pela prisão. O aprisionamento consolida a conjunção do sujeito com a opressão, materializada em práticas sistemáticas de violência física e psicológica, apresentadas pelo narrador como normalizadas no interior do aparato repressivo do Estado. Através do narrador, são denunciadas e desmascaradas as práticas desumanas da ditadura. Gabeira só adquire a conjunção com a liberdade após outro sequestro, desta vez do embaixador alemão Ehrenfried von Holleben, o que permite que Gabeira ganhe a liberdade, junto com outros presos políticos, ainda que uma liberdade parcial, já que não pode permanecer no país.

Ao adentrar o terceiro nível do percurso gerativo do sentido, analisamos tanto o narrado, quanto a narração. Ao analisar o narrado, encontramos o predomínio da debreagem enunciativa de tempo e espaço e a enunciativa de pessoa, nos eixos do *eu*, *lá*, *então*. Enquanto para a narração, encontramos a debreagem enunciativa, com o uso do “eu”, dos tempos vinculados ao “agora” e espaços vinculados ao “aqui”. Embora os acontecimentos sejam vividos no passado, o relato é construído a partir de um presente de enunciação, no qual o narrador dialoga consigo mesmo e com o narratário — projetado, por uma embreagem, como se fosse o enunciatário —, comentando e reorganizando suas memórias. Assim, há, no geral, tempos e espaços distintos para situar o narrador e o ator do narrado no discurso. Expressões como “lembro-me como se fosse hoje”, “com quem vivi”, “sentia” demonstram que, mesmo

narrador e ator do narrado sendo representados pelo “eu”, o narrador não é exatamente o mesmo que o protagonista. Existe uma diferença temporal entre os dois. Essa coincidência pronominal cria ainda, como dissemos, o efeito de verdade de que o narrador – identificado ao enunciador – é quem viveu os fatos narrados.

Também observamos que *O que é isso, companheiro?* se constrói predominantemente como memória do acontecido, nos termos de Barros (2011), ainda que atravesse momentos de intensificação sensível que fazem o relato se aproximar da memória-acontecimento. A obra não chega, no entanto, a dissolver a legibilidade do discurso, mas tenciona constantemente o equilíbrio entre sensível e inteligível, entre afeto e reflexão.

Podemos concluir que a obra apresenta-se como a discursivização de uma memória que tensiona o individual e o coletivo, o que é revelado, por exemplo, pela dominância da memória do acontecido. Nesse sentido, a autobiografia não expressa apenas a voz de Fernando Gabeira, mas também a de todos aqueles que lutaram contra a ditadura militar brasileira.

Ao classificá-la como uma obra em que predomina a memória do acontecido, compreendemos a narrativa de Gabeira como o relato de um jornalista, cujo propósito é trazer à luz um período histórico do Brasil com elementos sensíveis, mas que não se restrinjam a uma história individual. Assim, tanto por suas características estéticas quanto por sua narratividade, a obra assume o caráter de memória-documento. Constrói um passado coletivo comum aos que resistiram., Escrever aqui sobre é reatualizar a história, não permitindo que ela não caia no esquecimento. A apropriação do passado é uma forma de projeção de um futuro, nesse caso, para que no futuro a ditadura não se repita.

Ao fazê-lo, a narrativa de Gabeira evidencia como a ditadura militar brasileira não produziu apenas efeitos políticos e institucionais, mas também marcas profundas na experiência subjetiva, na percepção do tempo e do espaço e na possibilidade de narrar a própria existência.

Segundo Pollak (1992) a construção da memória perpassa o sentimento de identidade, ao guardar e armazenar, temos a preservação do passado, responsável pela constituição de um ideário histórico, uma memória marcada pelo seu caráter público e pelo medo do esquecimento.

Por meio da semiótica, foi possível observar que um dos grandes temas presentes na narrativa é a resistência. O próprio ato de escrever e publicar o livro, como já dissemos, configura-se como uma forma de resistir à censura vigente, especialmente considerando sua publicação em 1976, período em que a ditadura ainda se fazia fortemente presente, e ainda de

resistir ao tempo, ao esquecimento. Essa resistência manifesta-se tanto no ator do narrado quanto no narrador, que relata os acontecimentos.

Nesse sentido, a análise pode ser ampliada a partir dos conceitos de interdiscursividade e intertextualidade, evidenciando que a resistência não se constrói apenas no plano das ações narradas, mas também no modo como o discurso se articula. Assim, a narrativa de *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, constitui-se por meio de um diálogo interdiscursivo, incorporando e resignificando discursos provenientes de diferentes esferas, como o discurso político da militância, o discurso histórico sobre a ditadura, o discurso jornalístico e o discurso testemunhal.

Além disso, observa-se uma dimensão interdiscursiva relevante, na medida em que o texto dialoga com outras narrativas sobre o mesmo período, retomando e reorganizando temas e figuras recorrentes, como a repressão, a censura e a própria resistência. Desse modo, a interdiscursividade reforça a construção de uma memória coletiva e potencializa o caráter de resistência da obra, que não apenas narra os eventos, mas também os reinscreve em uma rede mais ampla de discursos sobre a ditadura militar brasileira.

Referências bibliográficas

BARROS, D. L. P. de. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Ática S.A, 2005.

_____. **Paixões e apaixonados**: exame semiótico de alguns percursos. *Cruzeiro semiótico*, Porto, n. 11/12, p. 60-73, 1990.

BARROS, M. L. P. de. **A memória do acontecido e a memória -acontecimento**: Um estudo semiótico dos gêneros autobiográficos. *Revista Alfa*, São Paulo, v. 60, n. 2, p. 355-383. 2016.

BARROS, M. L. P. de. **O discurso da memória**: entre o sensível e o inteligível. 2011. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-29042013-101320/publico/2011_Maria naLuzPessoaDeBarros_VCorr.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-29042013-101320/publico/2011_Maria%20LuzPessoaDeBarros_VCorr.pdf). Acesso em: 09 janeiro.2026.

_____. **As três identidades do discurso autobiográfico**: reflexões sobre a obra de Pedro Nava. *Revista Casa*, São Paulo, v. 10, n.2, p. 2012

_____. **Fragmentação e memória**. *Revista Casa*, São Paulo, v.12, n.1, p.137-158. 2014

_____. **Pequena semiótica da memória**. *Revista Estudos semióticos*, São Paulo, v.15, p. 122-135. 2019.

_____. **Tempo e memória**. *Revista Alfa*, São Paulo, v.53, n.2, p.537-555. 2009

BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral II**. Ponte, 2020

CANDIDO, A. **Iniciação à Literatura Brasileira**. 3. Ed São Paulo: Humanitas – FFLCH/USP, 1999.

CANDIDO, A. **A nova narrativa**. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

CASTRO, A. C. S. de. **Apreensão de livros tidos como subversivos**: o que os processos judiciais da Ditadura Militar revelam. 2017. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/T.27.2017.tde-23052017-152147. Acesso em: 8 junho. 2021

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Cronologia das artes em São Paulo 1975-1995**: quadro Brasil. São Paulo, Centro Cultural São Paulo, 1996. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/cronologia%20das%20artes%20quadro%20brasil.pdf>> Acesso em: 8 junho. 2021.

DALCASTAGNÈ, R. **O espaço da dor – O regime de 64 no romance brasileiro**. Brasília, EdUNB, 1996

FRANCO, A. A. D. M. **A alma do tempo**. (Reunião de toda a obra de memórias). Rio de Janeiro: José Olympio- INL, 1979

FRANCO, R. **Itinerário político do romance pós-64**. São Paulo, Edunesp, 1998.

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. **Tensão e significação**. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Discurso Editorial/Humanitas, 2001.

FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Ática, 1996.

_____. **A construção do sentido no discurso**. *Revista CASA*, Araraquara, n. 7, p. 27–40, 2009. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/8970/13154>. Acesso em: 1 abr. 2025.

_____. **A respeito dos conceitos de debreagem e de embreagem**: as relações entre semiótica e linguística. *Revista CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada*, v. 15, n. 1, p. 12–38, 2022. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/8970/13154>. Acesso em: 6 abr. 2025.

_____. **Elementos de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto/EDUSP, 2005

GABEIRA, F. P. N. **O que é isso, companheiro?**. São Paulo: Estação brasileira. 1996

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995

GREIMAS, A. J. **Da Imperfeição**. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **Semiótica das Paixões**. São Paulo: Ática, 1993.

GREIMAS, A. J. **Sobre o sentido II**: Ensaios semióticos. São Paulo: EDUSP, 2014.

LEITÃO, B. J. M. **A relação entre bibliotecas públicas, bibliotecários e censura na Era Vargas e Regime Militar**: uma reflexão. 2010. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. doi:10.11606/T.27.2010.tde-18102010-164858. Acesso em: 8 junho. 2021.

IGREJA, P. R. da. **Censura, uma biografia**: a proibição de livros no brasil. *Revista Ensaio Geral*, Rio de Janeiro, v. n.1, p.119-143. 2021

LIMA, Renata Guimarães Cabral; FULANETI, Oriana de Nadai. **A construção discursiva da política de resistência em Companheiras, de Eneida de Moraes**. *Estudos Semióticos* [online], vol. 19, n. 1. São Paulo, abril de 2023. p. 125-143. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: 09 abril. 2026

LEITÃO, B. J. M. **Bibliotecas públicas, bibliotecários e censura na Era Vargas e regime militar**: uma reflexão. Rio de Janeiro, Intertexto: Interciência, 2011.

MATHIAS, R. **Ditadura militar e literatura**: uma análise semiótica de Sombras de reis barbudos e A noite da espera. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras – Espanhol) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2023.

MENDONÇA, A. C. M; PEREIRA, A. D. **O que é isso, companheiro?: o gênero autobiográfico no contexto ditatorial brasileiro**. Revista Língua & Literatura, Frederico Westphalen, v. 16, n. 26, p. 172–187, set. 2014. Disponível em: <https://revistas.fw.uri.br/revistalinguaeliteratura/article/view/1283/1750>. Acesso em: 10 de outubro. 2025

SANTOS, R. F. **Jornalismo literário e cinema: uma análise de O que é isso, companheiro?**. 2016. 103 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016. Orientadora: Profª Drª Marlise Vaz Bridi. Disponível em: <https://adelpha-api.mackenzie.br/server/api/core/bitstreams/79e00fea-5c55-4003-80b2-fc2daf90dd95/content>. Acesso em: 16 abr. 2025.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. “**Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento**”. IN: SELIGMAN-SILVA Márcio (org.). **História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas, Ed. da UNICAMP, 2003.

TATIT, L. **Semiótica à luz de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

PELLEGRINI, T. **A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Mercado de Letras; Fapesp. 1999

FULANETI, O. N. de. **Utopias em rotação: análise do discurso da esquerda armada brasileira**. 2010. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-25082010-145221/>. Acesso em: 09. janeiro. 2026.

_____. **Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70**. São Carlos – Campinas, UFSCar – Mercado de Letras, 1996.

_____. **Realismo: postura e método**. Letras de hoje, Porto Alegre, n. 42, p. 135-155. 2007

_____. **Relíquias da casa velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois**. Revista Estudos de literatura contemporânea, São Paulo, v. n.43, p.151-178. 2014

TRINDADE, M. V. F. **Romances autobiográficos e Terror de Estado no Brasil: reflexões e propostas de abordagens de textos literários nas aulas de História**. Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2021.

VENTURA, Z. **1968: O ano que não terminou**. A aventura de uma geração. 17. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.

ZILBERBERG, C. **Elementos de semiótica tensiva**. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê, 201.

_____. **Louvando o acontecimento**. Tradução de Maria Lucia Vissotto Paiva Diniz. Revista Galáxia, São Paulo, n. 13, p.13-28, 2007.