ISSN: 2358-8829

O APAGAMENTO DA MEMÓRIA EM "ARREPENDIMENTO SEM PERDÃO"

Gleybson Kleber de Barros Luz[1]
Alícia Beatriz Nascimento Lins[2]
Otávia Pinheiro Pedrosa Fernandes[3]

INTRODUÇÃO

Em Para uma filosofia do ato responsável, Bakhtin afirma que o mundo da arte é o que mais se aproxima do mundo real, sendo que, analisar uma obra, segundo o filósofo, "nos ajudará precisamente a chegar perto da compreensão da construção arquitetônica do mundo real do evento." (2017, p. 124). Assim, apesar de, muitas vezes, uma obra utilizar elementos absurdos ou fantasiosos, busca-se, através da arte, trazer provocações acerca de problemáticas reais, sejam elas em teor restrito, para analisar um momento específico da história, ou amplo, tratando problemas filosóficos que imprimem questões pertinentes à humanidade como um todo.

É também por meio da arte que se pode compreender e analisar, utilizando metáforas, sátiras e afins, comportamentos e eventos humanos, além de refletir sobre o que eles de fato representam para uma sociedade, principalmente se ela opta por abafar ou emergir essas temáticas. O presente texto visa analisar acerca da construção de memória coletiva na obra Arrependimento sem Perdão, de Tengiz Abuladze, que aborda, por meio de metáforas e absurdismo, um sistema político totalitário e as marcas geracionais que deixou em uma sociedade e uma família.

METODOLOGIA

[1]Graduando do Curso de Licenciatura em Letras-Português da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, gleybson.luz@ufpe.br;
[2]Mestranda em Linguística pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, alicia.lins@ufpe.br;
[3]Otávia Pinheiro Pedrosa Fernandes: doutora, Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, otavia.ppedrosa@ufpe.br.

ISSN: 2358-8829

O presente estudo analisa o filme "Arrependimento Sem Perdão", de 1984, enquanto analogia ao regime totalitário stalinista, efetuando uma crítica ao apagamento da memória social. Para tal, foi realizada uma pesquisa qualitativa-indutiva à luz da Análise Dialógica do Discurso e conceitos teorizados pelo círculo de Bakhtin.

REFERENCIAL TEÓRICO

A morte e a memória

Bakhtin, em Estética da Criação Verbal, afirma que a imortalidade é uma questão da alma [e não do espírito] (1997, p. 116), e que o problema da alma é pertencente à estética (*ibidem*, p. 115). Com esta afirmação, o autor implica que a alma é a vida interior do indivíduo vivenciada no *outro*, ou seja, ela só ganha valor e forma quando é apreendida pelo *outro*. Essa exteriorização do mundo interior do *eu*, quando refratada no interior do *outro*, é chamada compreensão simpática (*ibidem*, p. 117), uma vivência que o *outro* tem do *eu*, que não é necessariamente o mundo interior em sua completude ou como o *eu* enxerga a si, mas sim uma nova formulação que o *outro,* enquanto sujeito ativo e refratário, cria do *eu* a partir do seu excedente de visão.

A partir dessa premissa, Bakhtin declara que o nascimento e a morte são os eventos da vida do *eu* que não podem ser vivenciados por este sujeito (*ibidem*, p. 119), não por questões propriamente fisiológicas, mas sim por uma perspectiva valorativa do evento, sendo esses dois momentos vivenciados unicamente pelo *outro*. Se tratando especificamente da morte, para o autor, é impossível vivenciar um evento quando não se está mais no mundo, não sendo possível ponderar acerca da própria morte, apesar de ser possível imaginá-la, porém esta imaginação jamais possuindo o peso de factualmente viver o evento.

O autor considera ainda que a vida e a morte do *outro* são possivelmente os eventos mais marcantes da vida do *eu* [e o inverso igualmente] (1997, p. 120), sendo possível, a partir da finitude do outro enquanto forma acabada *(ibidem*, p. 121), iniciar o processo estético significante fechado conhecido como *memória*. É na alma que se constitui a memória, já que a alma "é a imagem vivida que globaliza tudo o que foi efetivamente vivido" (*ibidem*, p. 125) e, por ser vivida no *outro*, ao tornar-se memória, a alma alcança a imortalidade, fazendo com que o sujeito permaneça vivo como acontecimento no mundo.

É também através da memória que o gênero literário vive, pois, apesar de existir no presente, precisa sempre evocar o passado e os discursos desse passado para poder refratá-lo e

ISSN: 2358-8829

renovar-se (2011, p. 123) em um paradoxo de estabilidade, a memória enquanto evento acabado, e mutabilidade, na qual a memória assume um estatuto de força criativa de novos gêneros, discursos e eventos.

Carnavalização e menipéia

O carnaval é uma forma de espetáculo na qual, segundo Bakhtin (2011, p. 140), os participantes não interpretam, mas sim vivem o momento em que o evento se passa e o vivem segundo as leis do carnaval, leis essas que deturpam as leis habituais. O evento desconstrói as relações como são conhecidas na vida cotidiana, sendo permissivo a tudo que comumente é proibido. Mesclam-se, portanto, o velado ao liberado, o sacro ao profano e assim por diante. A noção de hierarquia é quebrada e a sátira floresce.

Para o autor, a carnavalização da literatura de ficção, que ganhou força a partir do Renascimento (*ibidem*, p. 147), ocorre na apropriação da cosmovisão e categorias do carnaval, desde a excentricidade à ambivalência, renovando-se e reformulando-se de modo a adaptar-se ao momento e às necessidades discursivas de um determinado movimento ou gênero, sendo um deles o sério-cômico (*ibidem*, p. 149), que utiliza da comicidade (e carnavalização) como uma roupagem subversiva para tratar de temas sérios e debates filosóficos em obras críticas.

Um dos artifícios utilizado em obras críticas é a sátira menipeia, gênero carnavalizado considerado um dos gêneros que melhor abarca a conceituação de carnavalização até os dias de hoje (Bakhtin, 2011, p. 130), é um dos gêneros que mais escancara a comicidade absurda como forma de crítica social. Ela utiliza do absurdo e fantástico para criar uma crítica, por muitas vezes, atemporal, porém sempre enraizada em uma questão ideológica (*ibidem*, p. 131) e problemática ou situação que se volta para a realidade.

Essa realidade, no entanto, não têm caráter individual, mas sim de uma noção de "verdade no mundo" (*ibidem*). As obras menipeicas podem se apropriar de símbolos do real, alguns mítico-religiosos, para situar a fantasia na realidade, podendo trazer cenários e situações chocantes que puxem o sujeito que representa a razão e o saber para uma "expressão máxima do mal universal, da perversão, baixeza e vulgaridade" (*ibidem*, p. 132) como forma de alcançar debates filosóficos extremos.

Esses debates extremos, na verdade, retratam indagações encontradas no âmago de qualquer ser humano, o que explica a busca por uma linguagem universalizada do debate, apesar de trazer símbolos que podem remeter a um momento ou problemática histórica,

ISSN: 2358-8829

símbolos identificáveis que auxiliam na assimilação sem resumir o debate à problemática daquele momento, mas compreendendo que ela se repete em diferentes esferas e com roupagens distintas.

Outra temática comum no gênero é a exploração de estados psicológicos anômalos, ou a "temática maníaca" (*ibidem*, p. 133), na qual o homem, exposto aos extremos morais e filosóficos, olha para dentro de si e encara o abismo, os horrores de si mesmo, não podendo mais se ver como perfeito ou íntegro (*ibidem*, p. 134), havendo uma ruptura com a verdadeira "fantasia" ideológica, uma utopia na qual antes creditava como sendo a real realidade. Essa ruptura resulta em comportamentos excêntricos como se o personagem mergulhasse na loucura e fantasia, representando uma imersão em si mesmo e na realidade.

Contextualização histórica: O Grande Terror

Após a morte de Lenin, Stalin consolidou o seu desejo de uma expansão forçosa pelos territórios anexados. Durante o regime stalinista, estima-se que mais de um milhão de pessoas de diversas etnias foram deportadas como forma de "expurgo étnico" (Khleuvniuk, 2015, p. 233) que buscava eliminar diversos grupos minoritários em toda URSS, não permitindo a permanência de quaisquer rastros de suas heranças culturais com o intuito de reduzir a resistência à aplicação do regime, um modo de "castração" ideológica e cultural.

Neste período, também iniciou-se uma deportação étnica nas zonas fronteiriças da Geórgia e posterior expansão por todo o país com a justificativa de que havia traidores e espiões entre as pessoas deportadas, quando na verdade a maioria das acusações eram falsas e visavam justamente a prisão preventiva dos membros mais ativos das comunidades (*ibidem*), os quais eram surpreendidos pela guarda vermelha, que muitas vezes abordava as comunidades de forma violenta em uma política de extermínio étnico no período que ficou conhecido como O Grande Terror.

Apesar de ser um território já tutelado pela URSS, a partir de novembro de 1951, houve ainda um processo de expurgo em toda a Geórgia — sob a prerrogativa de protecionismo político —, por questões ainda mais pessoais, que acarretou em mais de onze mil deportações (*ibidem,* p. 302*)* para zonas remotas e na tortura dos deportados para corroborar evidências pré-fabricadas pelo governo, com enfoque no povo mingrélio, atacando até mesmo aliados de Stalin, como o arquiteto do Terror, Lavrentiy Beria.

Em um dos poucos e mais importantes manuscritos documentados acerca da repressão sofrida pelos deportados da Geórgia, encontram-se as memórias de Mikheil Mgaloblishvilis,

ISSN: 2358-8829

nas quais retrata sua experiência em um gulag. O testemunho, escrito em segredo pelo então Ministro da Cultura, foi descoberto por familiares apenas dez anos após sua morte em fevereiro de 1977 (Reisner, 2020, p. 162). Foi acusado de ser um "inimigo do povo"[4] (*ibidem*), torturado e sentenciado a dez anos no Vyatlag, que posteriormente foi reduzido a três anos, porém permaneceu exilado dos grandes centros e sem seus direitos civis, direitos reconquistados plenamente apenas mais de quatro anos após a morte de Stalin.

Após sua prisão, relatou se chocar ao deparar-se com conhecidos, incluindo um jovem vizinho, envelhecido após cinco meses de terror, nos quais admitiu crimes fictícios (*ibidem*, p. 167). Mesmo assim, alguns prisioneiros aparentavam ainda adorar Stalin (*ibidem*, p. 166), o que chocava ainda mais Mgaloblishvilis. Nesse período, aterrorizado sem notícias da família, passou dezessete dias (*ibidem*, p. 167) tentando compreender o que se passava e o motivo de sua prisão em meio à total desinformação intencional utilizada pelos oficiais como forma de desestabilizar os presos.

Depois, foi interrogado e torturado por oficiais que esperavam sua confissão e delação. O mesmo se repetiu após ser transferido para outra prisão: passou por interrogatórios e torturas. No último, foi torturado até assinar uma confissão pré-escrita. Foi então acusado de cometer "ações prejudiciais" (*ibidem*, p. 170) no campo das artes e foi posteriormente enviado ao gulag. Mgaloblishvilis sobreviveu. Até os dias atuais, pesquisadores como Reisner (2020) afirmam que o acesso às informações sobre os males causados pelo stalinismo na Geórgia é escasso e, conjuntamente com o medo e trauma que impede muitos sobreviventes de relatarem suas experiências, é considerado insuficiente para reflexão e compreensão, dentro do âmbito acadêmico, acerca desse período, constituindo um apagamento da memória coletiva de um povo.

Após sua soltura, Mgaloblishvilis voltou a atuar com produção cultural (*Ibidem*, p. 163), trabalhando com nomes como Tengiz Abuladze, que viria a dirigir, nove anos após sua morte, um dos longas georgianos mais emblemáticos sobre a memória do stalinismo. O filme, que foi censurado pela polícia georgiana e chegou a ter suas cópias confiscadas (Galichenko, 1991, p. 59), é o terceiro de uma trilogia que retrata não apenas a história da Geórgia, mas questões envolvendo fé e justiça, sendo esta justiça retratada como uma figura impotente, por vezes sacrificada pela própria humanidade que supostamente a venera.

No filme Arrependimento sem perdão, de 1986, Abuladze denuncia, sem mencionar a nação de modo a refletir acerca de toda forma de tirania (*ibidem*, p. 62) e sistemas políticos opressivos, as crueldades cometidas por um líder totalitário contra toda uma população e,

[4] No texto original: khalkhis mteri/vrag naroda (ou халхис мтэри/враг народа)

ISSN: 2358-8829

ainda, o apagamento da identidade, história e cultura de um povo, fazendo com que ele seja a única figura de referência das pessoas que ele mesmo oprime.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

O filme Arrependimento sem Perdão, de 1987, inicia com uma representação do cotidiano e o anúncio, no jornal local, da morte do prefeito da cidade, Varlam. Este fato é tido por um homem comum como "uma desgraça" e a perda de um grande homem (1987, 0:2:18). O que se sucede, no entanto, é a profanação do túmulo de Varlam por um desconhecido durante três dias seguidos. O corpo é desenterrado e exposto até uma quarta tentativa, na qual a pessoa responsável é detida (1987, 0:23:16), revelando se tratar de Ketevan, a confeiteira presente na cena de abertura do filme. O conflito de ideias gerado nas primeiras cenas sugere "duas versões do fato", do que aquele sujeito representa para determinados grupos, o que é desvelado a partir do momento em que a personagem explica o que a levou a desenterrar o prefeito repetidas vezes.

Ketevan, ao ser julgada por seu crime, confessa o fato, mas não se considera culpada (1987, 0:25:27). Inicia-se, a partir desse momento, um desvelamento do porquê a personagem não permitir que Varlam, uma figura adorada pela comunidade, não tenha seu descanso. Na cena posterior, em que a personagem rememora suas lembranças de infância sobre a ascensão de Varlam, é mostrado o personagem, com características físicas que remetem a figuras históricas como Hitler e Beria, que surge com a falácia do progresso sendo verbalizada em tom otimista enquanto o público opta por ver apenas o que lhes convém. Outras pessoas, como o pai de Ketevan, Sandrô, fecham as janelas (1987, 0:32:25), denotando a recusa ao discurso que aliena o povo e uma convicção filosófica contrária, resistência esta que é observada por Varlam.

Posteriormente, em um embate direto pela preservação de um patrimônio cultural que representa a história e memória daquele povo, o qual Varlam pretende destruir em nome do progresso, o prefeito deixa claras as suas intenções ao descrever a cena em que Sandrô fecha a janela e ao afirmar, com um sorriso amigável, "Vejo tudo. Reparo em tudo. Isto é, cuidado comigo" (1987, 0:41:38). Revela, assim, a força totalitária que busca sorrateiramente construir, não apenas por meio da imposição e do medo, mas pela sutil coerção e construção de uma imagem e de um discurso que o associe ao bem, ao progresso, a melhorias e afins, (o segundo ocorrendo caso as pessoas ajam de forma complacente). Fica claro também que busca consolidar sua imagem pela destruição de símbolos e signos que representem aquele

ISSN: 2358-8829

povo, fazendo com que haja esquecimento da história daquela sociedade e reformulando o modo como enxergam o mundo e se organizam, adentrando aos poucos em suas casas e credos como um signo único, um "único salvador possível".

Aos que resistem a essa persuasão, no entanto, Varlam demonstra, sem abandonar totalmente o sujeito que construiu, o uso da coação e sugere atos mais brutais não apenas contra os que tramam contra ele, mas os que estão no convívio dessa resistência. Iniciam-se, então, as perseguições políticas, os silenciamentos e prisões. Em uma cena posterior, Sandrô tem suas obras confiscadas e é levado por oficiais (1987, 1:06:55), Varlam estando escondido entre eles, sob a prerrogativa de pintar quadros individualistas, além de outras justificativas que subentende-se serem mentiras utilizadas por Varlam (que não identifica a si na denúncia) para fundamentar a prisão.

Subsequentemente, pede que redija-se um protesto contra a sua prisão (1987, 1:10:58), denotando fortemente a construção de diferentes sujeitos sociais. A cena mostra como Varlam manipula a construção da compreensão simpática (1997, p. 117) que o outro (o povo) tem de si, alternando entre um sujeito que elimina inimigos por debaixo dos panos, mas sempre mantendo sua imagem benevolente perante a sociedade em geral. Forja-se uma falsa sensação de sociedade democrática, na qual se crê que Varlam apenas age como um governante e defende a vontade do povo (a falsa comunidade que escreveu a carta), de forma que a população não questione e não se rebele, enquanto os seus inimigos não têm a oportunidade de um julgamento na narrativa criada pelo ditador.

Ninô, a mãe, é finalmente presa (1987, 1:42:38), encerrando o testemunho da filha e retornando à cena do julgamento, no qual Ketevan afirma que continuará desenterrando Varlam. Ela justifica: "enquanto vocês o protegem, ele continua a viver e a corromper a sociedade" (1987, 2:09:05). Essa afirmação se agarra ao conceito de morte descrito por Bakhtin, no qual um sujeito, quando finda, torna-se parte da memória do outro (1997, p. 125) e do heterodiscurso, ele alcança a imortalidade enquanto evento. Ketevan compreende que as pessoas possuem apenas a memória que Varlam lapidou, apagando símbolos e sujeitos que também viriam a obscurecer a memória e identidade de Ketevan.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na obra, ocorre uma tentativa de apagamento da memória coletiva para manipular o *outro*. Varlam apaga obras e símbolos que representam um povo como forma de remanejar essa memória. No entanto, a consciência, o remorso e a culpa de algo que não pode ser

esquecido consome personagens, como Ketevan, cuja consciência não consegue simplesmente perdoar o passado sem uma resolução justa.

Varlam, que carrega características que remetem a personagens históricos como Hitler, Stalin, Mussolini e Beria, configura uma imagem universalizada que busca refletir uma problemática que não se atém apenas às chagas que o regime totalitário na Geórgia causou, mas um problema que afligiu e pode voltar a afligir o mundo caso essa história, já pouco documentada, seja esquecida. Ao retomar a frase "O mundo não conheceu outro homem tão puro e simpático" (1987, 2:21:16) no final do longa, é esse medo da censura e do esquecimento, é o suplício pela materialização da memória e identidade social roubadas e nunca devolvidos (assim como os pais de Ketevan) que Abuladze, após vivenciá-los, conjura em sua obra.

Palavras-chave: Linguística, Análise Dialógica do Discurso, Memória Coletiva, Cinema.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

BAKHTIN, Mikhail M. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. 3. ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017.

GALICHENKO, Nicholas. **Glasnost—Soviet Cinema Responds**. Austin: University of Texas Press, 1991.

KHLEVNIUK, Oleg V. **Stalin: new biography of a dictator**. Translated by Nora Seligman Favorov. New Haven: Yale University Press, 2015.

MONANIEBA. Direção: Tengiz Abuladze. Geórgia/União Soviética: Georgia-Film, 1984. 153 min

REISNER, Oliver. Tracing the Great Purges in Georgia: Mikheil Mgaloblishvili's "1937 - Memoirs of a Repressed Person", in: **ist'oriis rek'onst'ruktsiebi** [ReConstructions of History]. Vol. 3, p. 159-178, Ago, 2020.