

Tortura e desaparecimento forçado no conto “Dôia na janela”, de Roberto Drummond

Torture and Enforced Disappearance in the Short Story “Dôia na janela” by Roberto Drummond

Arnaldo Franco Junior

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”(UNESP)

São José do Rio Preto | SP | BR

CNPq

arnaldo.franco-junior@unesp.br

<https://orcid.org/0000-0002-6360-8502>

Resumo: Este artigo analisa a representação da tortura e do desaparecimento forçado no conto “Dôia na janela”, de Roberto Drummond. Publicado em 1975, em *A morte de D. J. em Paris*, livro de estréia do autor, o conto tem sua história principal tradicionalmente interpretada como um surto alucinatório vivido pela personagem protagonista, confinada em uma clínica psiquiátrica. A partir de uma abordagem voltada para o texto, em parte herdada do formalismo russo e do *new criticism*, e da consideração do trabalho com a forma literária modulado por figuras de linguagem, procura-se mostrar, inicialmente, que o conto é constituído de dois planos fabulares que instauram ambiguidade na representação dos dois tipos de crime. Isso ocorre porque seus dois planos fabulares articulam-se num jogo de figura e fundo afim às artes visuais e a determinados recursos da linguagem cinematográfica (*zoom in*, *zoom out*, *close up*). Mediante tais procedimentos, o conto desloca para o leitor a tarefa de assumir uma posição interpretativa em relação à possível veracidade dos crimes nele sugeridos. Essa posição depende, nesse momento da interpretação, não só da contextualização histórica das referências e alusões nele presentes – o contexto de repressão política e de terrorismo de Estado da ditadura civil-militar da década de 1970 no Brasil –, mas da consideração de que a história e a sociedade são constitutivas da forma literária, não só como tema, mas como uma materialidade outra, uma vez que são parte integrante, e não meros fatores externos, da forma literária e dos efeitos de sentido do texto.

Palavras-chave: desaparecimento forçado; representação; terrorismo de estado; tortura.



Abstract: This article analyzes the representation of torture and enforced disappearance in the short story “Dôia na janela”, by Roberto Drummond. Published in 1975 in *A morte de D. J. em Paris*, the author’s debut book, the story’s main plot has traditionally been interpreted as a hallucinatory episode experienced by the protagonist, who is confined to a psychiatric clinic. Drawing on a text-centered approach, partly inherited from Russian Formalism and New Criticism, and by examining how literary form is modulated by figures of speech, the article first seeks to show that the short story is composed of two narrative planes that generate ambiguity in the representation of the two types of crime. This occurs because these two narrative planes are articulated through a figure–ground interplay akin to the visual arts and to certain devices of cinematic language (zoom in, zoom out, close-up). Through such procedures, the story shifts to the reader the task of adopting an interpretive stance regarding the possible veracity of the crimes it suggests. At this stage of interpretation, that stance depends not only on the historical contextualization of the references and allusions present in the text—the context of political repression and state terror under Brazil’s civil-military dictatorship of the 1970s—but also on the recognition that history and society are constitutive of literary form, not merely as themes but as another materiality, insofar as they are integral components, rather than merely external factors, of literary form and of the text’s effects of meaning.

Keywords: enforced disappearance; representation; state terrorism; torture.

1 Introdução

“Dôia na janela” abre *A morte de D. J. em Paris*, primeiro livro de Roberto Drummond, publicado em 1975, período marcado por forte repressão política e censura às artes e à imprensa sob a ditadura civil-militar imposta ao Brasil com o golpe de estado de 1964. Após a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), o período de 1969 até meados da década de 1970 marcou-se pela radicalização da violência política e pelo terrorismo de Estado. À suspensão dos direitos civis corresponderão, nesse período, a disseminação da tortura nas instituições policiais-militares, a eliminação e o desaparecimento forçado de opositores políticos.

Escrito ao longo de pelo menos seis anos, o livro tem contos que deram a Drummond, em 1971, o prêmio do Concurso de Contos do Paraná. Este livro de estreia porta as principais características do projeto de “literatura pop” construído pelo escritor no chamado Ciclo da Coca-cola, composto de suas quatro primeiras obras: *A morte de D. J. em Paris* (1975 – contos), *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* (1978 – romance); *Sangue de Coca-Cola* (1980 – romance) e *Quando fui morto em Cuba* (1982 – contos).

2 “Literatura pop”: pretensão de literatura popular *versus* linguagem sofisticada

O projeto de fazer uma literatura acessível, que registre os signos de sua inserção na sociedade industrial e na cultura de massas para “fazer da literatura o que os Beatles fizeram na música” (Drummond, 1982, p. 03-04) rege o projeto literário de Drummond, manifestando-se intensamente no Ciclo da Coca-Cola, e esfumando-se nas obras posteriores do escritor. Segundo Maria Lúcia Outeiro Fernandes,

Roberto Drummond iniciou sua carreira buscando uma linguagem que, apesar das intenções popularescas, [...] redundou numa linguagem bastante complexa, de difícil classificação [...]. A carnavalização da linguagem ocorre de maneira mais intensa na primeira fase e atinge diversos níveis da obra. Os primeiros livros são verdadeiras colagens de estilos, de gêneros, de citações, de múltiplas variantes linguísticas [...]

Cada um dos contos de *A morte de D. J. em Paris* apresenta uma inovação em termos de estilo, com técnicas e recursos diversos, revelando o aproveitamento da linguagem judicial, epistolar ou jornalística (Fernandes, 2011, p. 149-153).

Em sua tese de doutorado, Sílvia de Cássia Rodrigues Damacena de Oliveira também aborda o projeto de “literatura pop” de Drummond:

Quando o primeiro livro do escritor [...] foi lançado em 1975, o crítico Leo Gilson Ribeiro escreveu no *Jornal da Tarde* que a obra deveria ser jogada no lixo. Diferente postura teve, no entanto, [...] Affonso Romano de Sant’Anna que defendeu ser o livro muito importante para a literatura brasileira da época. [...] Esse projeto passava [...] pelo desejo de “nocautear” a literatura, ou seja, romper com a forma, o modo de escrever e de se expressar cristalizado pela literatura (Oliveira, 2008, p. 16).

Um dos fatores que frustra a pretensão de Roberto Drummond de produzir uma literatura passível de ser consumida em larga escala é, exatamente, a sofisticação de linguagem que caracteriza o projeto literário afirmado em suas quatro primeiras obras. Este projeto se marca por: hibridismo de gêneros, incorporação de procedimentos da narrativa cinematográfica, aproximação da literatura com a língua falada, intertextualidade, mistura das chamadas cultura erudita e popular, incorporação de referências da indústria cultural. Sobre esta incongruência, Wilson Martins critica severamente a “literatura pop” do escritor:

No seu caso, o antiintelectualismo programático traduz-se pelo superintelectualismo da realização, quase sempre metafórica e alusiva [...]. // Roberto Drummond propôs-se a fazer “uma literatura realmente popular” – e é no que se evidencia a impropriedade fundamental dos meios técnicos empregados. Longe de ser simples, acessíveis e diretos, os seus textos são complexos, elípticos e alusivos, exigindo do leitor ou nele supondo um cabedal de informação literária, cultural e política de que certamente não dispõe o público simbolizado pelo menino do elevador (Martins, 1983, p. 11).

Ao avaliar o Ciclo da Coca-Cola, Oliveira reitera o reconhecimento do fracasso do escritor na criação de uma literatura de ampla legibilidade, mas reconhece suas qualidades literárias:

Se o Ciclo da Coca-Cola não cumpriu o que pretendia inicialmente seu criador, o resultado foi, certamente, melhor em relação à criação artística. São textos [...] bastante originais em termos de procedimentos literários: paródia, carnavalização, mistura de gêneros e tipos de discursos; exploração do humor negro; diálogo com os contextos histórico, político e social; cisão do indivíduo entre a realidade e o imaginário e, sobretudo, a proximidade [...] com a Arte Pop, marcam [...] este projeto (Oliveira, 2008, p. 19).

Se o projeto de uma literatura popular fracassou, a “literatura pop” de Drummond gerou narrativas complexas tanto nas obras do Ciclo da Coca-Cola quanto em desdobramentos literários posteriores que também incorporaram signos da sociedade de consumo à escrita literária, articulando-os com o contexto histórico e político no Brasil.

3 Atmosfera de medo e narrativa com dupla fabulação

Como todos os contos de *A morte de D. J. em Paris*, “Dôia na janela” tem uma atmosfera de medo e pesadelo, como se uma ameaça pairasse sobre as personagens, surpreendidas por vivências insólitas ou kafkianas, apontando para violências disseminadas no cotidiano. Segundo Ana Emília de Lima Ferreira,

As dez narrativas que compõem a coletânea [...] ora abordam centralmente, ora tangenciam aspectos históricos particulares ao período. A existência de um Estado que tolhia as liberdades de expressão e que retirava o poder de escolha, [...] fazia com que os cidadãos brasileiros vivessem em uma atmosfera de constante repressão. O mesmo caráter impositivo punha à mesa [...] os produtos trazidos principalmente pela influência dos Estados Unidos, grande parceiro dos militares desde os antecedentes do golpe militar de 1964. Assim, os ideais de modernização continuaram a moldar os sujeitos, que já estavam fragmentados pela pouca liberdade de expressão e, agora, reificados, se confundiam com os objetos que consumiam. // Dessa maneira, são recorrentes nas narrativas [...] temáticas associadas à tortura e ao cerceamento das liberdades, pilares da criação e da manutenção do Estado autoritário (Ferreira, 2019, p. 39).

A fábula do conto é a seguinte: Dôia, uma jovem, está confinada em uma clínica psiquiátrica. Em seu quarto de janelas gradeadas, ela tem por única companhia um rato, que a visita para receber comida, conta com um gravador, por meio do qual ouve fitas com mensa-

gens de seus familiares, e com uma luneta por meio da qual observa, à noite, o mundo exterior. Na véspera de receber alta após 38 dias internada, Dôia vê, numa praça, a crucificação de um homem que havia sido retirado de um jipe por homens com metralhadoras. No dia seguinte, ao relatar o que viu para o dr. Garret, médico que a examina, ele avalia que ela teve uma alucinação, e prolonga a sua internação por 385 dias. Depois, o dr. Garret relata a um colega a suposta alucinação de Dôia, afirmando que na praça onde ela vira a crucificação “Estavam plantando rosas nuns canteiros”. (Drummond, 1982, p. 25)

A articulação da internação de Dôia com a crucificação por ela observada via luneta permitirá a Drummond afirmar alguns dos traços fortes de seu projeto literário: incorporação da publicidade e da indústria cultural ao imaginário das personagens, referências a marcas de produtos, espetacularização da vida cotidiana, violência, suspense e mistério vinculados a uma atmosfera de medo e repressão, hibridismo de gêneros, uso da repetição para criar um efeito de fala compulsiva na enunciação, articulação do insólito ou absurdo com a ironia ou o humor para apontar uma realidade de pesadelo e violência. Acresce-se, neste conto, a paródia, que se caracteriza, nos termos de Linda Hutcheon, como *paródia séria* porque não escarnece daquilo que parodia, embora não se desvincule da ironia. Segundo Hutcheon:

[...] faz parte da estratégia particular tanto da paródia como da ironia que os seus actos de comunicação não possam ser considerados completos, a não ser que a intenção codificadora precisa seja realizada no reconhecimento do receptor. // [...] a ironia requer do seu leitor uma competência tripla: linguística, retórica ou genérica e ideológica (Kerbrat-Orecchioni 1980, 116). [...] // A necessidade básica de competência linguística é mais que evidente no caso da ironia, em que o leitor tem de entender o que está implícito, bem como aquilo que é realmente afirmado. *Semelhante sofisticação linguística seria como um dado pressuposto por um gênero como a paródia que empregasse a ironia como mecanismo retórico.* [...] // Da paródia, como da ironia, pode, pois, dizer-se que requerem um certo conjunto de valores institucionalizados – tanto estéticos (genéricos), como sociais (ideológicos) para ser compreendida ou até para existir (Hutcheon, 1989, p. 118-120, grifos nossos).

Diferentemente da paródia satírica, a paródia séria se caracteriza, segundo Hutcheon (1989, p. 140), como procedimento da arte contemporânea que instala, a exemplo da *pop-art*, uma ironia ambivalente em relação ao alvo de sua apropriação crítica.

Como em outros contos de *A morte de D. J. em Paris*, a história narrada em “Dôia na janela” tem mais de um núcleo fabular. Esses núcleos fabulares são dispostos como um jogo entre as histórias principal e secundária, passível de ser lido, com base nas artes visuais, como jogo entre figura e fundo¹ ou, em termos cinematográficos, como jogo entre dois movimentos de câmera: o *zoom in* (aproximação da câmera que dá um *close-up* naquilo que focaliza) e o *zoom out* (distanciamento da câmera que permite observar o plano espacial mais amplo que

¹ A distinção entre figura e fundo em uma imagem visual intensifica-se a partir da invenção da perspectiva renascentista, que estabelece uma linha do horizonte no plano bidimensional do suporte (papel, tela etc.) mediante a qual será construída a imagem do objeto representado. A partir da fixação de um ou dois pontos de fuga nesta linha, cria-se, via geometrização, um efeito de tridimensionalidade no objeto representado. Este assumirá a posição de figura por efeito de maior proximidade em relação à percepção visual do espectador, deslocando para a posição de fundo tudo o que, na imagem, situar-se mais distante da percepção visual do espectador. Movimentos do olho permitem que se estabeleça um jogo entre figura e fundo a depender daquilo que a focalização destaca.

emoldura o objeto inicialmente focalizado). Em “Dôia na janela”, a luneta e a janela do quarto da clínica psiquiátrica e são os elementos visuais que destacarão uma característica da protagonista: o fato de ela ser observadora – dado reiterado ao longo da narrativa:

Dôia ficava olhando da janela. Como Dôia podia voar, puseram grades na janela, não eram grades como as das cadeias, eram pintadas de verde. [...]

À noite a vista era mais bonita da janela, e Dôia via as luzes da cidade. Lá longe, onde a cidade acabava, parecia haver um mar, com navios chegando. Dôia gostava de olhar o anúncio luminoso da Coca-Cola e certas noites o único consolo de Dôia era aquela garrafa enchendo um copo de Coca-Cola. [...]

Durante o dia, Dôia dormia. Logo que eram acesas as primeiras luzes da cidade, Dôia debruçava na janela. Ficava de joelhos, olhando da janela, e já estava com calos, como as beatas.

Quando levaram Dôia para aquele quarto, ela olhava da janela com seus olhos cor de bala de menta. Depois, o irmão de Dôia teve a ideia de trazer a luneta que foi do avô (Drummond, 1982, p. 21-22).

Além dos elementos visuais que demarcam Dôia como observadora, note-se no trecho citado: a) o efeito de oralidade produzido pela repetição e por enunciados curtos; b) a presença da publicidade, sugerindo que a ação dramática é patrocinada por empresas, espetacularizando-a; c) a referência à Coca-Cola – símbolo da sociedade de consumo e da dominação do Brasil por empresas e países estrangeiros.

A janela e a luneta são os elementos que permitem a Dôia agir como sentinela noturna que espia a vida da cidade. Há, porém, uma diferença entre elas: enquanto a janela permite apenas observação a olho nu em plano amplo que abarca o espaço focalizado, a luneta permite movimentos que caracterizam o *zoom in*, o *close-up* (fixação em 1º plano de um detalhe que se amplia) e o *zoom out*. Observe-se estes três efeitos:

Dôia já conhecia todos os barulhos da noite. De madrugada os trens apitavam como se passassem debaixo de sua janela. À Meia-Noite e 35 um homem espancava uma mulher numa casa debaixo de um anúncio luminoso dos pneus Firestone. Antes de receber a luneta, Dôia achava que a briga era de algum filme da “Sessão Coruja”, na televisão. Com a luneta, localizou a casa da briga e via, pela janela acesa, o homem espancar a mulher e depois se ajoelhar aos pés dela. Dôia desviava a luneta quando os dois começavam a se abraçar na cama.

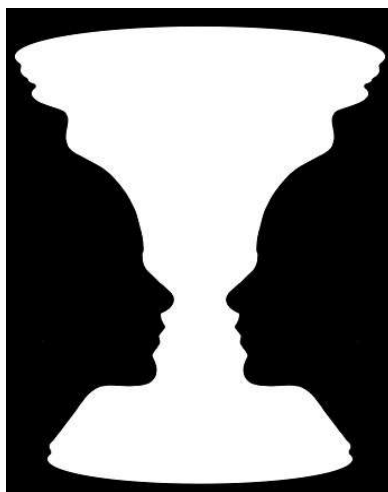
Depois Dôia ficava esperando o avião que ia para Nova Iorque. Dôia conhecia os aviões pelo barulho que faziam e achava bom vê-los voando baixo, as janelinhas acesas parecendo brasas vermelhas. [...] Dôia só ia dormir depois que passava o satélite artificial “Pássaro Madrugador”. Antes de fechar os olhos, Dôia dava um último olhar para Sirius, a estrela” (Drummond, 1982, p. 22-23).

No trecho citado, a relação entre a janela, a luneta e os objetos focalizados indica os movimentos de câmera realizados por Dôia. A visão a olho nu do homem que espanca a mulher na casa sob o painel publicitário de pneus é substituída pelo *zoom in* e o *close-up* que flagram o espancamento seguido do pedido de perdão. O desvio da luneta marca um movimento aproximável a um *zoom out*. Esses movimentos de focalização se repetem na observação do avião e da estrela Sirius.

O jogo entre figura e fundo, por sua vez, se estabelecerá entre a história de Dôia e o episódio da crucificação por ela presenciado por meio da luneta. A Gestalt Terapia nos ensina que

o cérebro humano é capaz de focalizar um único estímulo de modo exclusivo numa dada imagem ou situação. Isso cria um jogo entre figura e fundo, pois o que não for destacado via focalização “borra-se” na percepção visual, compondo o fundo sobre o qual se destaca a figura. O famoso “vaso de Rubin” é um clássico exemplo do jogo entre figura e fundo na percepção visual:

Imagem 1 – Vaso de Rubin.



Fonte: Pinterest.

No conto, a situação dramática vivida por Dôia e o episódio da crucificação por ela observado compõem os dois núcleos fabulares que estabelecem um jogo entre figura e fundo na narrativa. Observe-se:

Era noite de lua cheia e Dôia viu três jipes parando onde iam fazer uma praça ou quadra de basquete. Uns homens desceram dos jipes e Dôia os viu sumir debaixo de umas árvores. Dôia ajustou a luneta e os homens voltaram, carregando uma cruz, como as usadas na encenação da Semana Santa. Puseram a cruz no chão e Dôia os viu arrastar um homem de dentro de um jipe. O homem estava com as mãos amarradas atrás, com uma corda de bacalhau, e usava uma calça Lee desbotada e um quedes azul, sem meia. Sua blusa Dôia imaginou como sendo “Adidas”, comprada em Buenos Aires. A barba do homem de calça Lee era grande e Dôia achou-o parecido com Alain Delon. Os cabelos eram louros como os de Robert Redford (Drummond, 1982, p. 23).

Dôia e o jovem crucificado são protagonistas de suas respectivas histórias. Ambos são jovens, e não há esclarecimento sobre o porquê de ela estar internada e o porquê de ele ser crucificado. Essa ausência de explicação intensifica a violência inerente às duas situações dramáticas. Além desse paralelismo, o jogo entre figura e fundo permite que o leitor atribua valores distintos às histórias de Dôia e do crucificado, cujo relevo resultará da posição interpretativa assumida pelo leitor em relação a cada uma das histórias. Uma história pode, portanto, funcionar como fundo, conferindo à outra a função de figura.

É o comportamento de sentinela noturna que fará com que Dôia presencie, na véspera de receber alta, a crucificação – fato que, relatado por ela ao dr. Garret, determinará a sua manutenção na instituição psiquiátrica. No episódio, um jovem parecido com Jesus Cristo é agredido por homens que dirigem jipes e portam metralhadoras INA:

Desataram as mãos do homem de calça Lee e o arrastaram para a cruz e três homens apontaram suas metralhadoras Ina para o homem de calça Lee desbotada. Dôia soltou um grito, [...] e o homem de calça Lee tirou o quedes azul, a calça Lee, a camisa Adidas e ficou nu, vestido apenas com uma cueca Zorba laranja. Os homens o agarraram, houve gritos abafados, depois um silêncio, com o rádio de um táxi tocando música, e Dôia começou a ouvir o barulho de martelo batendo prego. Dôia mudou de posição na janela, ajustou mais a luneta e viu os homens crucificando o homem de cueca Zorba laranja. [...] Os homens ergueram a cruz, fincando-a no chão, e Dôia viu um Cristo crucificado de cueca Zorba laranja. [...] A última lembrança de Dôia foi a de um homem subindo uma escada com uma garrafa de Coca-Cola na mão, molhando um algodão com Coca-Cola e passando nos lábios do Cristo de cueca Zorba laranja (Drummond, 1982, p. 23-24).

O episódio visto por Dôia tematiza a tortura, evidente na crucificação. De modo ambíguo, o conto sugere que à tortura seguiram-se assassinato e desaparecimento forçado da vítima. Observe-se, no trecho citado, os detalhes visuais: a) a crucificação ocorre numa noite de lua cheia – o que favorece a nitidez da percepção visual; b) Dôia vê pela luneta a retirada do jovem com as mãos amarradas de um dos veículos, os detalhes de sua indumentária, sua condução para a cruz sob a ameaça de metralhadoras, seu desnudamento e sua crucificação. Depois, ela vê o jovem de cueca alaranjada crucificado e, por fim, o umedecimento de sua boca por algodão embebido em refrigerante. Os ajustes da luneta evidenciam os *zoom in* e *close-ups* efetuados por Dôia.

Os jipes e as metralhadoras INA indiciam as forças armadas brasileiras. E a agressão ao jovem configura uma paródia séria da crucificação de Cristo, com o detalhe cômico da cueca alaranjada e o detalhe irônico de que um dos verdugos molha a boca do crucificado com coca-cola.

A aparência física e a indumentária do crucificado sugerem que ele seja um dos jovens contestadores dos anos 1960-1970: barba e cabelos compridos, calça Lee desbotada, tênis azul sem meias. Essa paródia séria da crucificação alude à repressão política dos anos 1960-1970 que vitimou a juventude brasileira engajada na contestação política.

Como já dito, não há explicação do porquê Dôia fora internada. Há índices, porém, que sugerem que isto se deu por ela ser simpatizante da contestação juvenil da época: tem cabelos longos, se imagina “usando uma calça Lee desbotada” (Drummond, 1982, p. 21) e canta a canção de protesto “We shall overcome” para um rato que a visita no seu quarto. Esta canção, originalmente uma canção gospel vinculada ao movimento pelos direitos civis nos EUA,² foi um grande sucesso, nos anos 1960-1970, nas vozes dos cantores Pete Seeger e Joan Baez. O fato de Dôia cantá-la para o rato que trata como animal de estimação indica que ela espera sair da clínica, pois a letra fala da esperança de superação de uma situação negativa:

² Segundo Kate Stewart (2014), “We Shall Overcome” tem origem nas canções “I’ll Overcome Some Day” [...], e “I’ll Be All Right” [...]. Lucille Simmons, trabalhadora da indústria do tabaco, alterou o título e a letra, passando-os da 1ª pessoa do singular para a 1ª pessoa do plural (*We*). Os cantores Pete Seeger e Zilphia Horton a publicaram no boletim informativo “People’s Songs” em 1948. Seeger [alterou] o título de “We will Overcome” para “We shall Overcome”, acrescentando-lhe “dois novos versos, incluindo ‘We’ll walk hand in hand’ (Caminharemos de mãos dadas)”. [...] Os cantores Guy Caravan e Frank Hamilton modificaram o ritmo, contribuindo para a sua disseminação em protestos e consolidando-a como hino da luta pelos direitos civis dos negros. (STEWART, 2024, s./p. – colchetes nossos) Segundo a Wikipédia, os cantores Pete Seeger e Joan Baez [...] contribuíram para ampliar o alcance da canção, adotada em protestos em diversos países.

Nós venceremos³

Nós venceremos,/ Nós venceremos,/ Nós venceremos, algum dia.//
Oh, do fundo do meu coração,/ Eu acredito/ Nós venceremos, algum dia.//
Andaremos de mãos dadas,/ Andaremos de mãos dadas,/ Andaremos de mãos dadas, algum dia.//
Oh, do fundo do meu coração,/ Eu acredito/ Nós venceremos, algum dia.//
Viveremos em paz,/ Viveremos em paz,/ Viveremos em paz, algum dia.//
Oh, do fundo do meu coração,/ Eu acredito/ Nós venceremos, algum dia.//
Seremos todos livres,/ Seremos todos livres,/ Seremos todos livres, algum dia.//
Oh, do fundo do meu coração,/ Eu acredito/ Nós venceremos, algum dia.//
Nós não temos medo,/ Nós não temos medo,/ Nós não temos medo, hoje.//
Oh, do fundo do meu coração,/ Eu acredito/ Nós venceremos, algum dia.//
Nós venceremos,/ Nós venceremos,/ Nós venceremos, algum dia.//
Oh, do fundo do meu coração,/ Eu acredito/ Que venceremos algum dia. (Seeger, 1964, s/p. – tradução nossa)

Embora internada, Dôia realiza ações que demonstram que ela não perdeu a racionalidade: “Com a ponta da unha, Dôia arranhava as grades, a cada manhã, para nunca perder a conta dos dias que estava ali” (Drummond, 1982, p. 21); “nunca dava muito pão para [o rato] Salamemingüê, com medo de que ele engordasse e não pudesse mais passar pela fresta por onde entrava no quarto.” (Drummond, 1982, p. 22 – colchetes nossos) Essas ações calculadas reforçam a ideia de que Dôia não teve nenhuma alucinação. Ela presenciou, de fato, um episódio violento realizado pelas forças armadas vinculadas à repressão política, estabelecendo uma associação entre o jovem crucificado e Jesus Cristo, além de associações, por semelhança física, da vítima com galãs do cinema dos anos 1960-1970.

Assumo uma posição interpretativa distinta daquela afirmada por parte da fortuna crítica do conto. Discordo da ideia de que Dôia – cujo nome é uma corruptela, por homofonia, de “doida” –, tenha alucinado ou optado pela loucura. Esta interpretação parece ter origem na análise que Flávio Aguiar faz no prefácio de *A morte de D. J. em Paris*, destacando a teatralidade, a espetacularização e a ideia de possessão como traços fortes da literatura de Roberto Drummond:

Dôia na janela conta a história de uma opção: uma moça (Dôia), reclusa no hospício, aprende a amar seu retiro forçado. A ameaça de alta deflagra-lhe um processo de defesa, e num “simples” transplante de roseiras ela vê a crucificação de Cristo [...]. O revelar da visão garante-lhe a permanência no hospício, onde, atrás das grades estará infensa à barbárie do cotidiano. A possessão por um espaço “ilusório”, portanto, adquire a conotação de defesa, de resistência, de recusa a um mundo que institucionalizou a violência e as grades. [...] // Dôia [...] *optou*, de algum modo, em sua loucura, por ficar *atrás* das grades (Aguiar, 1982, p. 11 – itálicos do autor).

³ Na versão de Pete Seeger (1964): “We shall overcome,/ We shall overcome,/ We shall overcome, some day.// Oh, deep in my heart,/ I do believe/ We shall overcome, some day.// We'll walk hand in hand,/ We'll walk hand in hand,/ We'll walk hand in hand, some day.// Oh, deep in my heart,/ I do believe/ We shall overcome, some day.// We shall live in peace,/ We shall live in peace,/ We shall live in peace, some day.// Oh, deep in my heart,/ I do believe/ We shall overcome, some day.// We shall all be free,/ We shall all be free,/ We shall all be free, some day.// Oh, deep in my heart,/ I do believe/ We shall overcome, some day.// We are not afraid,/ We are not afraid,/ We are not afraid, today.// Oh, deep in my heart,/ I do believe/ We shall overcome, some day.// We shall overcome,/ We shall overcome,/ We shall overcome, some day.// Oh, deep in my heart,/ I do believe/ We shall overcome, some day.”

Fernandes também interpreta o episódio da crucificação como produto da atividade mental de Dôia:

Às vésperas de receber alta, seu inconsciente simula uma crise que lhe assegura a permanência neste mundo. Uma cena de transplante de roseira, no jardim em frente à sua janela, é vista por Dôia como a crucificação de um homem. A cena, reconstruída pela imaginação da personagem, é uma singular bricolagem de elementos do imaginário religioso, transformados por imagens da cultura de massa [...] (Fernandes, 2011, p. 128).

Entretanto, Golfetti e Ferreira assumem outra posição interpretativa:

A personagem Dôia [...] remete-nos, de certo modo, ao cinema. Neste caso ao filme *Janela indiscreta*, de Alfred Hitchcock. Ela está presa em um hospital psiquiátrico e o personagem principal do filme está preso em casa, com a perna quebrada; ambos mantêm contato com o mundo exterior por meio de uma luneta. Eles presenciam um crime, e ao narrarem o acontecido, são desacreditados [...] (Golfetti, 2011, p. 71).

Por um lado, o leitor é levado a pensar que tudo realmente não passou de uma alucinação de Dôia, comportamento que seria perfeitamente justificado pela sua internação em um hospital psiquiátrico. Por outro lado, [...] o leitor, ao recuperar o contexto de produção da coletânea e as temáticas gerais dos contos que a compõem, pode inferir que aquela seria uma cena aceitável, haja vista os episódios constantes de violência e repressão daquele momento histórico. Características recuperadas na narrativa, como a violência física, os gritos abafados, a utilização de armamento pesado, a tentativa do Cristo de Zorba laranja em dizer algo que Dôia não conseguiu entender devido à música que tocava no táxi, procedimento utilizado para abafar os urros nos porões de tortura, fortalecem essa hipótese (Ferreira, 2019, p. 39-40).

Na narrativa, a articulação entre a situação dramática de Dôia no núcleo fabular que desempenha a função de figura, a situação dramática do crucificado no núcleo fabular que desempenha a função de fundo e o desenvolvimento do conflito dramático entre Dôia e o médico por ela responsável é o que cria a ambiguidade que permite interpretar a crucificação como alucinação ou fato real. Há, aí, pelo menos três possibilidades de considerar a protagonista e seu relato da crucificação do jovem de cueca alaranjada: a) ela sofre de uma afecção mental e viu, via alucinação, a crucificação; b) ela sofre de uma afecção mental e viu uma crucificação real; c) ela não sofre de afecção mental e viu uma crucificação real.

Como a análise e a interpretação do conto buscarão comprovar, defendo a ideia de que Dôia presenciou – por testemunho ocular ou via alucinação calcada em fato já, de alguma maneira, vivenciado – um episódio que indicia o terrorismo de Estado. Para tanto, destaco a visualidade como elemento central na construção dessa personagem e sua ação dramática. Desde o título, Dôia se marca pela ação de olhar, fazendo da janela um ponto de observação do mundo exterior à clínica em que está internada e, depois de ganhar a luneta, faz escrutínios visuais daquilo que divisa de sua janela gradeada.

Ao narrar as ações de Dôia, o narrador de 3ª pessoa destaca traços de racionalidade que mostram que ela não estava louca nem desprovida de suas faculdades mentais. Isso, aliado à incógnita do porquê ela fora internada, cria a sugestão de que sua internação é fruto de decisão familiar. É significativo o fato de que Dôia é jovem, provavelmente simpática à

contestação juvenil nos anos 1960-1970, e que, conforme diz o narrador ao explicar o gradeamento da janela do quarto dela, “podia voar” (Drummond, 1982, p. 21) – atributo interpretável como metáfora de loucura, fragilidade mental ou tendência suicida, mas, também, como signo de uma potencialidade para a liberdade que, por incomodar à família e/ou à sociedade, é interdita mediante sua internação.

O recurso à internação em instituições psiquiátricas como instrumento de controle de indivíduos considerados social e/ou politicamente perigosos para o *status quo* não é estranho às relações entre Estados e sociedades autoritários e os campos da Psiquiatria e da Psicologia. Michel Foucault, em *História da loucura* (1978), mostra como a transformação dos antigos sanatórios destinados a isolar portadores de peste bubônica ou hanseníase em instituições para segregar portadores de afecções mentais caracterizou, desde o início, as instituições psiquiátricas. Em *Holocausto brasileiro* (2013), Daniela Arbex registra que, no Brasil, indivíduos considerados socialmente indesejáveis eram, por vezes, internados no Hospital Colônia de Barbacena, em Minas Gerais – prática não restrita a esta instituição. Sob a ditadura civil-militar, pelo menos 24 presos políticos foram, segundo Amanda Rossi (2021), internados em instituições psiquiátricas para que enlouquecessem.

4 Da tortura à sugestão do desaparecimento forçado

Se a crucificação do “Cristo de cueca Zorba laranja” (Drummond, 1982, p. 24) tematiza a tortura, o desaparecimento da vítima será representado de modo ambíguo pelo contraste entre o relato que Dôia faz daquilo que viu ao médico que a examinará para deliberar sobre sua possível alta e a interpretação que este médico faz do episódio relatado. Observe-se:

De manhã cedo, o médico que ia dar alta a Dôia, o dr. Garret, achou-a pálida e com olheiras. Dôia contou que não tinha dormido porque de noite crucificaram um homem e ela assistiu tudo da janela do quarto, olhando com a luneta. [...] O dr. Garret ouviu tudo, sempre ajustando os óculos, e disse:

— Escuta, Dôia, o homem que crucificaram não se parecia com ninguém que você já tenha visto, mesmo em gravura?

— Sim, se parecia — respondeu Dôia.

— Com quem? — perguntou o dr. Garret.

— Com o Alain Delon, menos nos cabelos. Os cabelos dele eram louros como os de Robert Redford.

— Eram cabelos compridos, Dôia? — perguntou o dr. Garret.

— Eram — respondeu Dôia.

— Ele tinha barba, Dôia? — perguntou o dr. Garret.

— Tinha — respondeu Dôia.

— Agora, Dôia, me diga uma coisa — falou o dr. Garret com um ar misterioso — Quantos anos o homem parecia ter?

— Uns 33 — respondeu Dôia.

— E estava descalço e quase nu? — insistiu o dr. Garret.

— Estava — respondeu Dôia — só ficou com a cueca Zorba laranja.

— Então, Dôia — disse o dr. Garret, sem conseguir conter a emoção a cena que você presenciou aconteceu há muitos e muitos e muitos anos.

— Como? — perguntou Dôia.

Como se sabe, a ambiguidade consiste na convivência de pelo menos dois sentidos num mesmo enunciado na qualidade de diferentes modos de afirmação do verdadeiro, igualmente aceitáveis do ponto de vista semântico. Helena Beristáin define a ambiguidade como “[e]feito semântico produzido por certas características dos *textos* que permitem mais de uma interpretação simultânea sem que nenhuma predomine, num dado segmento, de modo que fica sob a responsabilidade do leitor o privilegiar uma delas”⁴ (Beristáin, 1997, p. 31 – itálico da autora; tradução nossa). Podendo ser intencional ou não, a ambiguidade serve a modos distintos de assumir uma posição interpretativa em relação ao que é dito. Por sua vez, a desambiguação, sempre produto de uma leitura, marca um posicionamento interpretativo em favor de um dos sentidos, produzindo efeitos importantes porque as diferentes posições representam diferentes modos de compreender como sociedade e história se plasam na forma artística. Não se trata, portanto, de preferência quanto ao que seria verdadeiro ou falso, mas de assunção de um posicionamento permeado, ele também, pela sociedade e pela história.

Dito isso, interessa observar dois aspectos importantes no relato de Dôia: a) em que regime textual se estabelece a ambiguidade; b) qual é o elemento central que, articulado à dupla possibilidade de interpretação, pode servir como elemento saliente tanto para a afirmação de um sentido atual marcado pela experiência visual de Dôia quanto para a defesa de um sentido produzido pelo médico em função de um diagnóstico supostamente previsível da moça.

Quanto ao regime textual em que a ambiguidade se estabelece, trata-se, num primeiro momento, de um breve relato sobre o que Dôia teria visto na noite da véspera de sua alta da instituição psiquiátrica. Diante do impacto desse relato sobre o médico e da imediatez do diagnóstico (prévio ao próprio relato?) sobre o estado mental de Dôia, o leitor é levado, num segundo momento, a interpretar o relato e a orientar sua interpretação pelo diálogo médico/paciente por meio do qual o diagnóstico parece ser dado em função do posicionamento prévio do médico sobre doença mental (e, só indiretamente, sobre a paciente).

Quanto ao elemento central articulado à possibilidade de dupla interpretação do relato de Dôia, trata-se da saliência de um traço na caracterização do homem crucificado – a cueca Zorba laranja –, e de como esse elemento, associado a outros marcadores de época (galãs de cinema, cabelos compridos, barba), pode ser o centro irradiador de uma interpretação baseada ou no presente vivido pelas personagens ou na crença do médico sobre uma “verdade científica” que subsume o momento vivido a uma corrente de saber sobre doença mental. Nos dois casos, a cueca alaranjada é ou o ponto central em torno do qual o presente do crucificado se impõe e a versão de Dôia ganha contornos descritivos de uma situação real; ou o ponto de fuga a partir do qual ficaria evidenciada a sua alucinação. No primeiro caso, a crucificação corresponde à violência sofrida por aquele homem, mas sem vestígio posterior, uma vez que, na praça em que ela teria ocorrido, houvera, segundo o médico, um plantio recente de rosas. No segundo caso, a alucinação de estar diante da crucificação de Cristo corresponderia à recuperação de uma memória religiosa de um passado distante, fato incompatível com o elemento saliente da vestimenta do crucificado, a cueca alaranjada, restando como atualidade apenas a alucinação de Dôia.

⁴ No original: “Efecto semântico producido por ciertas características de los *textos* que permiten más de una interpretación simultânea sin que predomine ninguna, en un segmento dado, de modo que corre a cuenta del lector el privilegiar una de ellas” (Beristáin, 1997, p. 31).

A cueca alaranjada é, portanto, o elemento desambiguador mais saliente em ambos os casos. No caso do médico, é o saber datado sobre doença mental que impõe uma posição interpretativa e classifica a protagonista como doente com base em seu relato. O elemento desambiguador funciona, nesse caso, em razão da inconsistência (alucinatória) entre a marca atual (Zorba) e a história religiosa da crucificação de dois mil anos atrás. Já no caso de Dôia, a reatualização da crucificação para o caso de um jovem loiro, vestido apenas com uma cueca alaranjada, visto da sua janela gradeada pode, tanto em termos factuais quanto de possível alucinação, ser associado, alegoricamente, à tortura seguida de desaparecimento forçado, fato comum na época que contextualiza a história narrada. É alegórica também a menção à plantação de rosas em canteiros, cujo formato costuma assemelhar-se ao de uma cova.

Concorrem para esta ambiguidade tanto as associações que Dôia faz do crucificado de cueca alaranjada quanto a condução do diálogo com a protagonista realizada pelo dr. Garret no momento em que a examina. As perguntas dele pressupõem a desrazão de Dôia, evidenciando que a possível afecção mental funciona, de *per si*, como elemento de deslegitimação da palavra do suposto doente. A crucificação relatada por Dôia é tida por ele como uma alucinação cuja base seria a crucificação de Jesus Cristo, transformada em mito pelas religiões cristãs, particularmente pela Igreja Católica. Neste sentido, ele não ouve propriamente o que Dôia lhe diz ao relatar o episódio de crucificação, dando como fiança apenas seu instrumento técnico (a luneta). O filtro dele é o pressuposto da desrazão, móvel para a alucinação. Todas as perguntas que ele faz apontam para essa pressuposição que embasará o seu diagnóstico e posterior decisão de manter Dôia internada por mais 385 dias. Os detalhes destoantes da crucificação de Cristo (a cueca alaranjada, a associação do jovem com Alain Delon e Robert Redford), põem em causa, mas, ao mesmo tempo, reforçam a ideia de que Dôia poderia ter tido uma alucinação – sendo esta, no entanto, a única hipótese aventada pelo médico. Diante das respostas dela, que confirmariam o seu prejulgamento, ele conclui “sem conseguir conter a emoção” (Drummond, 1982, p. 25) que o que ela afirma ter presenciado “aconteceu há muitos e muitos e muitos anos” (Drummond, 1982, p. 25).

O detalhe de que o médico não consegue conter a emoção diante do relato de Dôia sugere que ele é cristão e que se emociona com a natureza do episódio relatado, classificando o que ela viu como alucinação. Destaque-se que ele opera por indução na condução do diálogo e note-se que, no final, quando ela questiona a interpretação que ele faz daquilo que ela lhe contou por meio de um “— Como?” (Drummond, 1982, p. 25), o médico apenas reforça o pressuposto que acredita ser verdadeiro desde o início da conversa. Por contraste, o questionamento de Dôia põe em xeque a racionalidade do médico, marcando como delirante a associação que ele faz com um passado distante já que ela estaria falando do presente. Há, portanto, no diálogo entre ambos, um paralelismo cujo espelhamento contrasta as suas posições divergentes em relação aos fatos relatados.

O importante a destacar neste diálogo entre Dôia e o dr. Garret é o fato de que é por meio dele que a tortura e o desaparecimento forçado de um jovem vistos pela protagonista ganharão um caráter ambíguo, situando-se entre a realidade e o delírio. Isto afetará a tematização da tortura e do desaparecimento forçado, que também se revestem de ambiguidade quando são involuntariamente sinalizados pelo dr. Garret ao contar a um colega que Dôia, segundo ele, tivera uma alucinação:

Mais tarde, quando tomava um café com um colega da clínica, o dr. Garret contava que uma sua cliente teve uma alucinação e viu um homem ser crucificado como Jesus Cristo.

— Sabe o que estavam fazendo de noite na praça onde ela viu a crucificação? – perguntou o dr. Garret, ajustando os óculos – estavam plantando rosas nuns canteiros... (Drummond, 1982, p. 25).

É exatamente a informação de que plantavam rosas em canteiros da praça em que Dôia viu a crucificação do jovem de cueca alaranjada por homens que, portando metralhadoras INA, o retiraram de um jipe com as mãos amarradas, que criará, no conto, uma alusão ao desaparecimento forçado, pois sugere a possibilidade de que o corpo da vítima possa ter sido enterrado nos canteiros em que foram plantadas rosas.

Além dos jipes, veículos próprios das forças armadas, o detalhe da marca das metralhadoras é significativo: as metralhadoras INA foram fabricadas no Brasil pela Indústria Nacional de Armas. O texto “Antigas fábricas de armas no Brasil”, do *site Armas on-line*, nos informa que:

[...] em 1949 [...] é fundada a Indústria Nacional de Armas – INA, [...] // A nacionalização da metralhadora INA e sua adaptação para o cartucho .45ACP iniciou-se na Fábrica de Itajubá [...]. // A primeira arma adaptada e produzida pela INA foi testada pelo Mal. Estilac Leal com a presença do Mal. Henrique Teixeira Lott. [...]. // Daí em diante, o carro chefe da INA passou a ser a produção da submetralhadora M1950 (uma modificação da já citada Madsen M1946, sendo as diferenças principais da original dinamarquesa a mudança do calibre de 9 mm Parabellum para o 45 ACP [...]. O calibre .45ACP era o calibre de arma curta padrão, adotado pelo Exército Brasileiro desde [...] 1937. Havia pois a evidente necessidade da padronização do calibre para uso na sub-metralhadora. // Posteriormente surge o modelo M953, com pequenos melhoramentos [...]. *Estas armas foram padrão de uso no Exército, de 1950 a 1972, e também nas forças policiais brasileiras.* (Armas on-line, 2022, s/p., grifos nossos).

O detalhe da metralhadora na imagem abaixo evidencia que se tratava de uma arma de fabricação nacional:

Imagem 2 – Metralhadora INA.



Fonte: Site *Armas on-line*.

Observe-se que a marca das metralhadoras utilizadas pelos homens que conduzem o jovem com as mãos amarradas para a praça na qual o crucifixação é importante. É por meio dessa marca que o narrador indicará o vínculo dos agressores às forças armadas brasileiras. O episódio da crucifixação (independentemente de resultar de testemunho ocular ou de alucinação projetiva de Dôia), é, no texto, uma paródia séria da crucifixação de Cristo que ganha foros de alegoria do terrorismo de Estado no Brasil sob a ditadura civil-militar, com destaque para seus efeitos funestos sobre a juventude do país. A articulação desse episódio com a informação de que plantavam rosas nos canteiros da praça observada por Dôia é, como já dito, o elemento que, se acionado pelo leitor, possibilita reconhecer uma tematização sutil tanto do assassinato quanto do desaparecimento forçado do jovem de cueca zorba alaranjada. Observe-se uma propaganda do produto:

Imagem 3 – Propaganda cuecas Zórba.



Fonte: Propagandas históricas.com.br

Essa propaganda foi feita em 1973. Este tipo de cueca é, portanto, um elemento inequívoco de contextualização da história narrada no Brasil dos anos 1970.

5 Considerações finais

A estratégia de, por meio de um núcleo fabular secundário, integrado ao desenvolvimento do núcleo fabular principal, fazer uma referência ambígua à tortura e ao desaparecimento forçado é um procedimento comum a várias narrativas das décadas de 1970 e 1980. É este procedimento que cria, estruturalmente, o jogo entre figura e fundo afeito às artes visuais e passível, a depender do tratamento dado à linguagem, de estruturar-se de modo semelhante aos recursos próprios da câmera cinematográfica (*zoom in*; *zoom out*; *close-up*). A ambiguidade e o efeito difuso criados por meio de tais recursos tinham, à época da publicação original dos textos, a função de driblar a censura e, simultaneamente, evitar problemas com a Lei de

Segurança Nacional – instrumento de silenciamento instituído, dentre outras ações repressivas, para calar críticos e opositores da ditadura, transformando-os em alvos potenciais de processos jurídicos que poderiam resultar em prisão (com desdobramentos violentos e/ou funestos). A ambiguidade, a sugestão, a alusão, a confusão deliberada entre as fronteiras da realidade e da fantasia têm a função de borrar a nitidez da denúncia, possibilitando que ela seja realizada. É, como esperamos ter demonstrado, o que ocorre em “Dôia na janela” e em outras obras de Roberto Drummond pertencentes ao Ciclo da Coca-Cola.

Referências

AGUIAR, Flávio. Os mutilados de G. In: DRUMMOND, Roberto. *A morte de D. J. em Paris*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1982. p. 09-15.

ANTIGAS FÁBRICAS DE ARMAS NO BRASIL (Rev. 2) – INA Mod.1953. *Blog Armas On- Line*. Disponível em: <https://armasonline.org/armas-on-line/antigas-fabricas-de-armas-no-brasil/>. Acesso em: 03 ago. 2022.

ARBEX, Daniela. *Holocausto brasileiro*. São Paulo: Geração Editorial, 2013.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. 8 ed. México, D. F.: Editorial Porrúa, 1997. p. 31.

CUECAS ZORBA 1973. Site *Propagandas históricas.com.br*. Disponível em: <https://www.propagandashistoricas.com.br/2018/11/propaganda-antiga-cuecas-zorba.html>. Acesso em 03 set. 2022.

DRUMMOND, Roberto. Dôia na janela. In: *A morte de D. J. em Paris*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1982. p. 21-25.

FERNANDES, Maria Lúcia. O. *Narciso no labirinto de espelhos: perspectivas pós-modernas na ficção de Roberto Drummond*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/109181>. Acesso em 09 mai. 2022.

FERREIRA, Ana Emília L. *No território da contradição: aspectos da ditadura civil-militar brasileira em dois contos de A morte de D. J. em Paris, de Roberto Drummond*. 2019. 106 f. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/28501>. Acesso em 27 jul. 2022.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GOLFETTI, Janaína. *Aspectos da ironia em contos de A morte de D. J. em Paris, de Roberto Drummond*. 2011. 85 f. Dissertação de Mestrado. – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), 2011. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/99101>. Acesso em: 18 jul. 2022.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

MARTINS, Wilson. Literatura “pop”. *Jornal do Brasil* [Caderno B], Rio de Janeiro, 1983, edição 00301, p. 11, 05 fev. 1983. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bi-b=030015_10&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=90019. Acesso em: 18 dez. 2025.

METRALHADORA INA (detalhe). Antigas Fábricas de Armas no Brasil (Rev. 2) – INA Mod.1953. *Blog Armas On- Line*. Disponível em: <https://armasonline.org/armas-on-line/antigas-fabricas-de-armas-no-brasil/>. Acesso em: 03 ago. 2022.

OLIVEIRA, Sílvia de Cássia Rodrigues Damaceno. *A literatura pop de Roberto Drummond: arte pop, referencialidade e ficção*. 2008. 497 f. Tese de Doutorado – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita

Filho" (UNESP), 2008. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/106340>. Acesso em: 18 jul. 2022.

ROSSI, Amanda. Da tortura à loucura: ditadura internou 24 presos políticos em manicômios. *UOL – Universo Online*, São Paulo, 14 jul. 2021. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2021/06/14/ditadura-militar-presos-politicos-internacao-manicomios.htm>. Acesso em: 07 ago. 2022.

SEEGER, Pete. We shall overcome. In: *Broadsides - Songs and Ballads sung by Pete Seeger*. New York: Folkways Records, 1964. 1 disco de vinil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wR-X-HpWGc3o&list=RDwRX-HpWGc3o&start_radio=1. Acesso em: 03 jun. 2022.

STEWART, Kate. Tracing the Long Journey of "We Shall Overcome". *Folklife Today – Library of Congress Blogs*, Washington D.C., 06 fev. 2014. Disponível em: <https://blogs.loc.gov/folklife/2014/02/tracing-the-long-journey-of-we-shall-overcome/>. Acesso em: 18 dez. 2025.

VASO DE RUBIN. *Pinterest*. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/661747739010646967/?mt=login>. Acesso em: 03 ago. 2022.

WE SHALL OVERCOME. *Wikipédia*. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/We_Shall_Overcome. Acesso em: 03 ago. 2022.