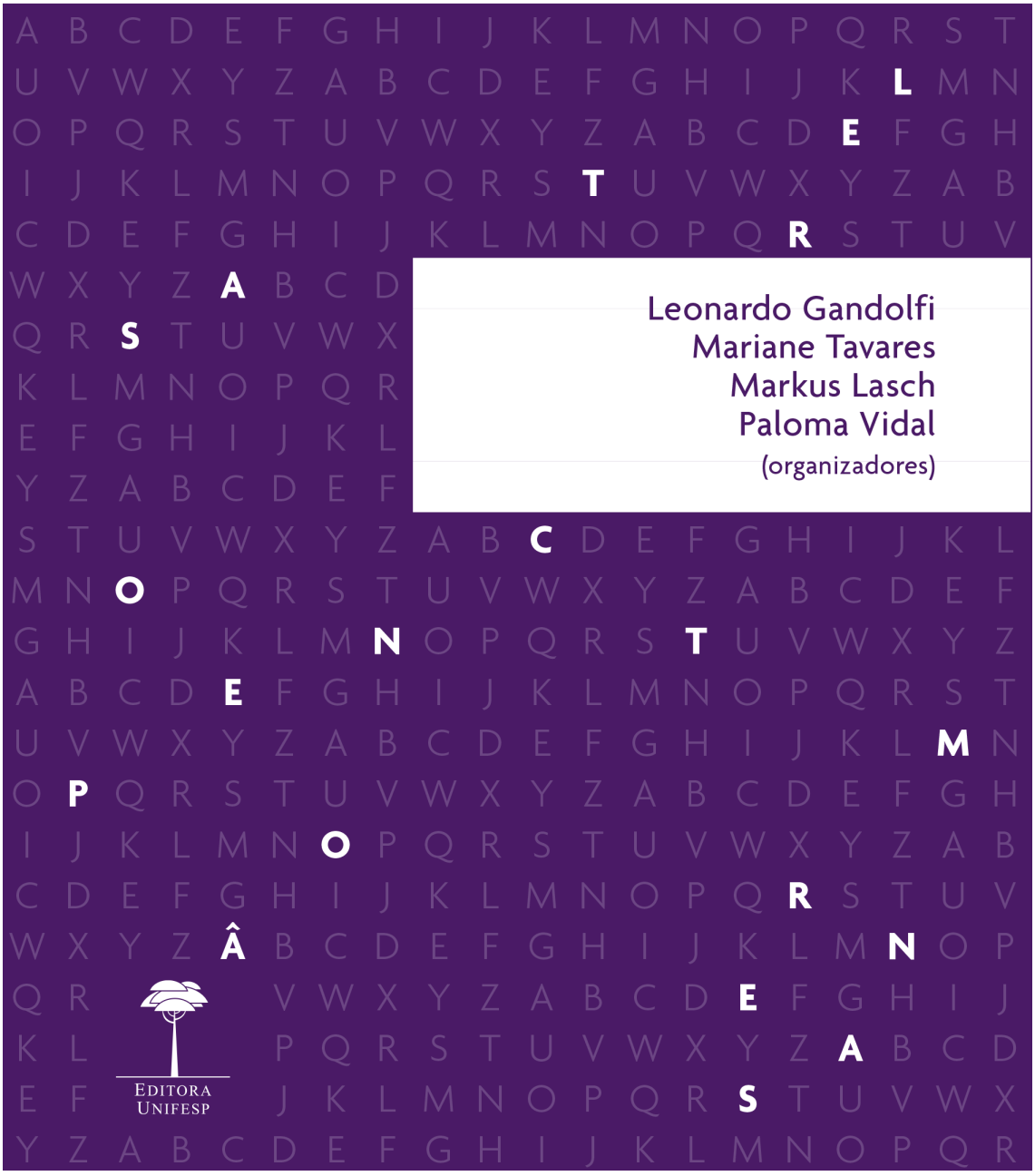
Literatura e Ditadura

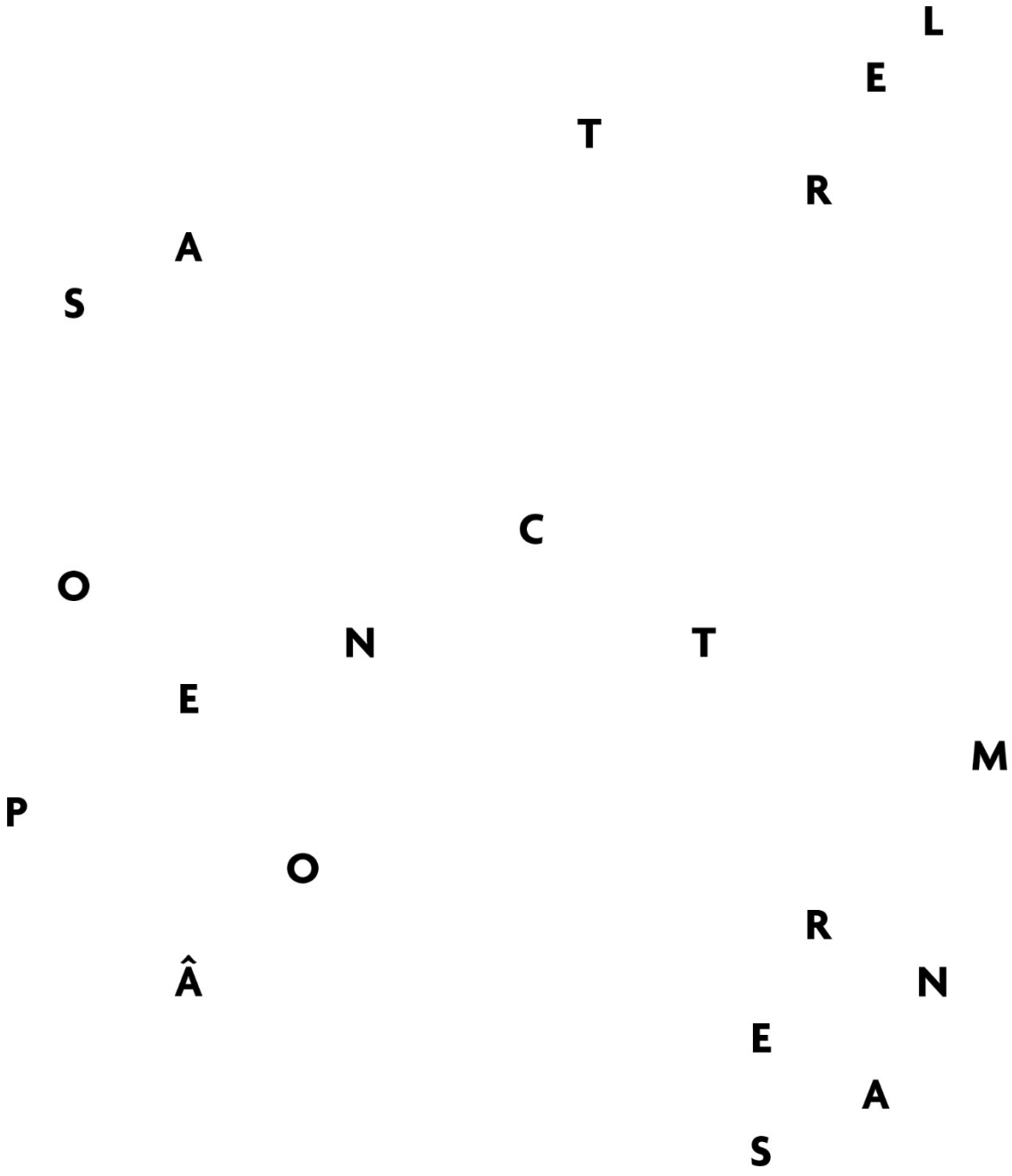
Do Passado ao Presente, 60 Anos Depois



Leonardo Gandolfi
Mariane Tavares
Markus Lasch
Paloma Vidal
(organizadores)

Editora Unifesp

Literatura e Ditadura



Universidade Federal de São Paulo

Reitora Raiane Patrícia Severino Assumpção

Editora Unifesp

Diretora Mirhiane Mendes de Abreu

Conselho Editorial Mirhiane Mendes de Abreu (presidente)
André Medina Carone
Arlenice Almeida da Silva
Daniel Campos de Carvalho
Elbert Macau
Fátima Couto
Luiz Mello
Márcia Abreu
Mauro Aquiles La Scalea
Ronaldo Christofoletti
Valeria Reginatto Spiller

Coleção Letras Contemporâneas Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) – Campus Guarulhos

Editores Alan Silvio Ribeiro Carneiro
Anderson Salvaterra Magalhães
Luís Fernando Prado Telles
Pedro Marques Neto

Conselho Científico
Estudos Literários Ana Maria Machado (Universidade de Coimbra – Portugal)
Gregório Foganholi Dantas (Universidade Federal da Grande Dourados)
Nataniel Ngomane (Universidade Eduardo Mondlane – Moçambique)
Roberto Acízelo Souza (Universidade Estadual do Rio de Janeiro)
Tania Martuscelli (University of Colorado Boulder – Estados Unidos)
Wilberth Salgueiro (Universidade Federal do Espírito Santo)

Estudos Linguísticos Ana Paula Duboc (Universidade de São Paulo)
Augusto Soares da Silva (Universidade Católica Portuguesa – Braga)
Beth Brait (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)
Juanito Avelar (Universidade Estadual de Campinas)
Luiz Paulo da Moita Lopes (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
Maria Clara Keating (Universidade de Coimbra – Portugal)
Maria Lúcia Leitão de Almeida (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Fundação de Apoio à Universidade Federal de São Paulo

Diretora Presidente Marimelia Aparecida Porcionatto
Conselho de Administração Cristiane Damas Gil, Lucildes Pita Mercuri
Superintendente de Publicações Mirhiane Mendes de Abreu

Literatura e Ditadura

Do Passado ao Presente, 60 Anos Depois

Leonardo Gandolfi
Mariane Tavares
Markus Lasch
Paloma Vidal
(organizadores)

Coleção Letras Contemporâneas
Volume 5

EDITORA
UNIFESP

Copyright © 2026 Editora Unifesp

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Literatura e ditadura: do passado ao presente 60 anos depois / Leonardo Gandolfi, Mariane Tavares, Markus Lasch, Paloma Vidal (Organizadores) -- São Paulo: Unifesp, 2026. (Coleção Letras Contemporâneas, v. 5)
146p; PDF.

ISBN 978-65-5632-207-0

1. Literatura. 2. Ditadura Civil-Militar. 3. História e Memória. I. Gandolfi, Leonardo. II. Tavares, Mariane. III. Lasch, Markus. IV. Vidal, Paloma. V. Título. VI. Série.
CDD 869

Elaborado por Creuza Andréa Santos – CRB 8/11.218

Apoio CAPES
As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do(s) autor(es) e não necessariamente refletem a visão da CAPES.

Editora associada à ABEU Associação Brasileira das Editoras Universitárias

Direitos em língua portuguesa reservados à

EDITORA UNIFESP
Universidade Federal de São Paulo
Rua Sena Madureira, 1 500 – 5º andar
Vila Clementino – São Paulo – SP – 04021-001
(11) 5576-4848 ramal 8393
www.editoraunifesp.com.br

@EditoraUnifesp @EditoraUnifesp @editoraunifesp

Sumário

APRESENTAÇÃO

60 Anos depois do Golpe: Diversos Reflexos, 7
Leonardo Gandolfi, *Mariane Tavares*, *Markus Lasch e Paloma Vidal*

RECUPERANDO A HISTÓRIA

1. Ainda Estamos Aqui? Ou Não Estamos Nem Aí? O Fenômeno *Ainda Estou Aqui*, o Livro, o Filme e Algumas Notas sobre Sua Recepção, 13
Luís Fernando Prado Telles

2. Astrojildo Pereira: Literatura e Luta até o Fim, 30
Ilka Maria de Oliveira Santi

3. A Disputa pela Verdade em *Cova 312*: Jornalismo, Literatura e História em Convergência, 40
Daniel Rossmann Jacobsen

ECOS LATINO-AMERICANOS

4. "Escrevo na Casa": Olhares (não) Domésticos na Ditadura Argentina, 50
Luciana di Leone

5. Arquivos Simbólicos de Dor e de Cura: Reapropriações do Corpo nas Poéticas de C. Vicuña e R. Galindo, 60
Eleonora Frenkel Barretto

6. Ecos da Distância: Sobre um Livro de Pilar Calveiro (com Suas Filhas), 71
Gabriel Miranda e Paloma Vidal

O LEGADO DA DITADURA BRASILEIRA

7. Histórias Submersas: As Barragens e a Persistência do Extrativismo Autoritário, 82
Leila Lehnen

8. Ainda Estamos Aqui: Quatro Expressões da Ditadura (1964-1985) no Teatro Brasileiro no Século XXI, 92
Alexandre Villibor Flory e Luana Suellen Abreu Paes
9. O Que Resta da História nas Histórias de Chico Buarque, 111
Ettore Finazzi-Agrò
10. A Prole da Ditadura. Observações sobre Cinco Narrativas Contemporâneas Brasileiras, 117
Markus Lasch

MESA DE ESCRITORAS
11. Escrita dos Vestígios: Conversa com Ana Kiffer, Claudia Lage e Julia Codo, 129

Sobre os Autores, 141
Índice Remissivo, 144

Apresentação
60 Anos depois do Golpe: Diversos Reflexos

Em 31 de março de 2024, completaram-se 60 anos do golpe militar no Brasil. Os 39 anos de redemocratização e de regime democrático, que se seguiram aos 21 anos de ditadura militar, certamente comportam múltiplos aspectos e perspectivas. Contudo, se há um denominador comum, um fio de Ariadne que perpassa todo o período, trata-se sem dúvida da falta ou apagamento de uma memória coletiva relativa aos tempos sombrios. Quer dizer, se houve, sim, uma série de pessoas – os sobreviventes diretamente envolvidos, seus familiares, artistas, jornalistas, pesquisadores e acadêmicos em geral – que se esforçou ao longo do tempo para rememorar e elaborar as atrocidades ocorridas, o país como um todo pouco sabe e pouco quer saber de sua história, acometido por uma espécie de "mal de Alzheimer nacional", para evocar as palavras de Bernardo Kucinski em seu aclamado *K.: Relato de uma Busca*. Em vez de enfrentar os fantasmas do passado, preferiu-se aderir aos mitos por ele disseminados: as (falsas) ideias do "milagre econômico", da educação para todos e de um país pacífico e acolhedor em que reinaria a democracia racial. É o que diferencia o Brasil também dos demais países da América Latina que, embora por sua vez também continuem a lutar contra feridas ainda abertas ou mal cicatrizadas, enfrentaram, em sua maioria, melhor o legado dos respectivos períodos ditatoriais, tanto cultural como juridicamente.

No entanto, a última década evidenciou também um Brasil confrontado com o passado soterrado, com o retorno do recalcado. Em 24 de novembro de 2014, um mês após a reeleição de Dilma Rousseff, Jair Bolsonaro anunciava a um grupo de aspirantes formandos da Academia Militar das Agulhas Negras sua candidatura futura à Presidência da República e que, em 2018, tentaria "jogar o Brasil para a direita", com a ressalva de que "alguns vão morrer no caminho", sendo aclamado pelos ouvintes com a cantilena de "líder, líder, líder!". O processo, evidentemente de novo ignorado em seu início pela absoluta maioria dos brasileiros, passaria, como se sabe, ainda pela declaração histriônica de elogio ao torturador Carlos Brilhante Ustra durante a votação do impeachment de Dilma Rousseff – declaração que em outros lugares do planeta certamente teria acarretado consequências sérias a um deputado –, para então culminar na eleição a presidente do ex-capitão do Exército e em uma nova tentativa de golpe, cujo ápice foram os ataques em 8 de janeiro de 2023, após a posse de Luiz Inácio Lula da Silva.

Em contrapartida, como uma espécie de reflexo desses acontecimentos, a última década mostrou igualmente uma crescente tematização da questão do ponto de vista literário. Pelo que se pode depreender, por exemplo, das informações do Observatório do Romance Pós-ditatorial[1],

1. Observatório do Romance Pós-ditatorial do Núcleo Disciplinar Sociedade e Literatura da Universidade Federal de São Carlos. Ver: https://www.nils.ufscar.br/observat%C3%B3rio-do-romance-p%C3%B3s-ditatorial-brasileiro-contempor%C3%A2neo (acesso em 20 fev. 2026).

há no período um aumento significativo de publicações que abordam em seu enredo a ditadura militar. Sessenta e sete por cento das narrativas publicadas entre 1996 e 2022 que têm, entre outras características, a ditadura como pano de fundo, ou personagens que passaram pelo evento ou que de alguma forma são sensibilizados por ele, vieram à luz de 2014 em diante.

Tendo esse cenário em vista, cumpria que também a universidade renovasse o espaço para o debate público a respeito do tema. Ao propor o colóquio "Literatura e Ditadura: Do Passado ao Presente, 60 Anos Depois", que aconteceu no Campus Guarulhos da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), entre 30 de outubro e 1º de novembro de 2024, tinha-se como pano de fundo a pergunta: o que pode a literatura a partir desse contexto? Quer dizer, se a literatura pensa, cria, provoca, critica, forja realidades e é afetada por elas, qual o seu papel e seu alcance no que concerne à rememoração e à reconstituição da história, à evocação e à elaboração dos traumas do passado ou ao diálogo transnacional e entre gerações, em face de experiências de violência em comum?

Ao longo de três dias, cerca de quarenta participantes, divididos em seis mesas plenárias – três de poetas, escritores e cineastas e outras três de pesquisadores especialistas no assunto – e oito mesas de comunicações, debateram estas e outras questões, entre si e com o público, na Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Unifesp. Os textos reunidos neste volume, agrupados nas seções "Recuperando a História", "Ecos Latino-americanos", "O Legado da Ditadura Brasileira" e "Mesa de Escritoras", decorreram desses debates.

Em "Ainda Estamos Aqui? Ou Não Estamos Nem Aí? O Fenômeno *Ainda Estou Aqui*, o Livro, o Filme e Algumas Notas sobre Sua Recepção", Luís Fernando Prado Telles lê o romance de Marcelo Rubens Paiva à luz de sua adaptação para o cinema, realizada por Walter Salles. Nesse exercício de comparação, Telles traça aproximações e distanciamentos, sem incorrer, no entanto, em critérios como fidelidade ou infidelidade. O autor está mais interessado em ler o que o roteiro escolhe do livro para criar sua narrativa fílmica. Com dinâmicas temporais bem distintas, o filme elege a personagem da mãe como eixo da história. Já o livro tem no filho-narrador seu fio condutor. A partir da discussão das estratégias formais de cada um desses objetos culturais, Telles aborda tanto o mercado de livros no Brasil de hoje quanto formas de elaboração do passado como prática educacional e democrática.

O capítulo de Ilka Maria de Oliveira Santi perscruta a trajetória de Astrojildo Pereira como intelectual militante dos anos que antecederam a ditadura militar, passando por sua prisão em outubro de 1964 e a comoção pública dela decorrente, até a morte em 21 de novembro de 1965, apenas dez meses depois de sua soltura. O ponto de partida do instigante retrato é o ensaio "Posição e Tarefas da Inteligência", de 1944, em que Pereira expõe, como já diz o título, posição e tarefas dos intelectuais brasileiros, bem como aquilo que ele chamava de "caráter revolucionário", presente, segundo o autor, ao longo de toda a história da literatura brasileira.

Já Daniel Rossmann Jacobsen analisa, por meio de uma revisão bibliográfica, o livro-reportagem *Cova 312*, de Daniela Arbex, tendo em vista a discussão sobre as contribuições do jornalismo, da literatura e da história para a formação da memória coletiva nacional sobre a ditadura militar no Brasil. O autor explora a disputa pela verdade factual acerca desse período, destacando a importância de preservar a liberdade e a independência da imprensa e dos pesquisadores para garantir a democracia. Além disso, tece reflexões sobre como a ditadura encobriu sistematicamente crimes contra a humanidade, utilizando estratégias como censura,

propaganda e falsidade em documentos oficiais e mentiras em depoimentos, e sobre como essas narrativas falsas ainda ecoam nos dias atuais entre grupos saudosistas do regime.

No ensaio de Luciana di Leone, a partir de imagens e situações no cativeiro de mulheres na última ditadura cívico-militar iniciada na Argentina em março de 1976, abrem-se algumas perguntas sobre a relação entre memória e ditadura quando atravessada pelas construções de gênero. Propõe a autora: "Se os depoimentos feitos em instâncias institucionais, com carga legal, são necessários para uma política estatal de memória e de justiça, muitos sobreviventes vão, em 'depoimentos' informais, orais, ou mesmo em zonas laterais desses depoimentos judiciais, fazer comentários aparentemente menores que, no entanto, nos permitem observar outras nuances da experiência da violência e da sua constituição no presente". Aproximando-se igualmente da produção de algumas poetas que escreveram durante esse período – em especial Diana Bellessi, Tamara Kamenszain e Irene Gruss –, Di Leone destaca como o traço de gênero localiza e parcializa a leitura da ditadura, indicando que esse saber localizado e parcial permite iluminar o período a partir da singularidade de uma experiência que é, ao mesmo tempo, de cotidianidade e horror. Como ela condensa: "No meio do horror, lava-se roupa, come-se uma empanada; mas também, no meio do lavado e da comida, acontece o horror".

Em "Arquivos Simbólicos de Dor e de Cura: Reapropriações do Corpo nas Poéticas de C. Vicuña e R. Galindo", Eleonora Frenkel Barretto desenvolve, a partir do trabalho artístico, em poesia e performance, de Cecilia Vicuña (Chile) e de Regina Galindo (Guatemala), com o apoio das leituras de Silvia Federici e de Suely Rolnik, uma reflexão sobre formas de exploração às quais as mulheres têm sido submetidas historicamente na América Latina, vinculando o passado colonial com as violências ditatoriais. Vicuña e Galindo investigam uma complexa trama de relações em torno das dores oriundas da intrínseca imbricação entre corpo e violência, com obras que compõem os arquivos simbólicos da arte contemporânea, expondo seu inverso e dando a eles novas configurações, por proporcionarem a oportunidade de escuta de vozes não ouvidas pelo poder, como as de mulheres indígenas, africanas, mestiças, prisioneiras políticas. Parte da memória dessa violência se dá a sentir em poemas e performances das artistas analisadas, ao mesmo tempo que se fortalece neles a potência da superação e da transformação, da cura e da regeneração.

Já em "Ecos da Distância: Sobre um Livro de Pilar Calveiro (com Suas Filhas)", escrito a quatro mãos por Gabriel Miranda e Paloma Vidal, aborda-se *El Petrus y Nosotras*, livro publicado em 2024 por Pilar Calveiro e suas duas filhas, para recontar e homenagear Horacio Campiglia, El Petrus, um dos dirigentes da organização armada Montoneros, companheiro de Pilar e pai de Mercedes e María Campiglia desaparecido em 1980. O texto se concentra em duas partes do livro, analisando, por um lado, o modo como a escrita de Pilar levanta perguntas sobre o caráter construtivo da escrita, respondendo-as por meio de uma estratégia oscilatória da narração, fragmentária, entre a primeira pessoa do singular e do plural; e, por outro, como o texto de Mercedes mobiliza a contradição entre um relato genealógico, que busca uma impessoalidade ao incluir a desaparição no seio de uma épica familiar, e o relato endereçado afetivamente ao pai. A diferença no tratamento da memória é evidente entre o relato de mãe e filha, o que pareceria corroborar um "desencaixe" entre gerações no modo de rememorar a última ditadura, mas interessa mais aos autores colocar a ênfase em como o problema da distância é performado pela convivência desses diferentes textos que compartilham um "espaço biográfico" (Arfuch) e o esforço de se aproximar de um passado silenciado.

O ensaio de Leila Lehnen, por sua vez, apresenta, com base na perspectiva crítica de Macarena Gómez-Barris, o tópos da inundação, do afogamento, da submersão como uma possibilidade de leitura que revela e desafia a necropolítica do extrativismo, comum aos regimes autoritários, mas que encontra continuidades em períodos democráticos: "pode-se dizer que o extrativismo conota a apropriação autoritária e o silenciamento de paisagens, seres e modos de expressão no que Gómez-Barris chama de 'zona extrativista'", esclarece Lehnen. Com foco no poema "Adeus a Sete Quedas", de Carlos Drummond de Andrade, e nas crônicas de Eliane Brum em *Banzeiro Okotó* (2021), a autora investiga como o autoritarismo não se limita a um regime formal, sobrevivendo nas estruturas e práticas extrativistas que subjugam tanto existências humanas como não humanas, e destaca diferentes textualidades que dão a ver modos de resistir à violência extrativista.

O capítulo de Alexandre Villibor Flory e Luana Suellen Abreu Paes estrutura-se em torno da pergunta de como o teatro brasileiro de grupo trabalha com o tema da ditadura militar, tendo em vista o apagamento histórico concernente a muitos dos acontecimentos do período 1964-1985 em quase todos os campos da vida social no Brasil. Os autores indagam se há grupos de teatro que se debruçam sobre o assunto no século XXI, mas também se interessam pelo modo como os coletivos contemporâneos se relacionam com aquilo que foi feito no passado, por exemplo, pelo Arena, o Opinião ou o Oficina. Estão em tela, no trabalho, quatro produções dos últimos quinze anos: *Três Movimentos*, da Cia Ocamorana (São Paulo, 2013); *Viúvas – Performance sobre a Ausência*, da trupe de atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (Porto Alegre, 2011), *Milagre Brasileiro*, do Coletivo de Teatro Alfenim (João Pessoa, 2010), e *Morro como um País*, da Kiwi/Coletivo Comum (São Paulo, 2013).

O texto de Ettore Finazzi-Agrò aborda duas coleções de contos recentes de Chico Buarque, *Essa Gente* e *Anos de Chumbo e Outros Contos*, pelo prisma da relação entre história e literatura, que, embora distintas – esta baseada no verossímil, aquela com pretensões de restituir a verdade –, guardam, ainda assim, o parentesco de dar a ler sempre uma representação subjetiva do acontecido e de seus agentes. As obras literárias de Chico Buarque, segundo a tese do autor, caminhariam no limiar, no equilíbrio frágil entre verdade histórica e falsificação literária, isto é, entre "representações fidedignas do real e reinvenções de uma realidade que se apresenta como estranha e estranhada", dando assim importante contribuição tanto para a restituição de um passado obliterado como para a representação do presente de uma "sociedade corrupta, violenta, injusta e aparentemente sem salvação" que se assemelha a ele. "É apenas quando a história é atravessada pelas estórias", pontua Finazzi-Agrò, "que ela chega a mostrar as suas feridas e as suas falências, reencontrando, enfim, o seu sentido mais profundo e a sua completude, resgatando assim aqueles silêncios e aquelas ausências [...] que é preciso, de fato, presentificar na sua evanescente materialidade".

O ensaio de Markus Lasch debruça-se sobre cinco narrativas de autores que passaram a infância ou juventude durante a ditadura militar. Partindo de afirmações de Ricardo Lísias sobre a literatura brasileira do século XXI e sua relação com a ditadura, e de Eurídice Figueiredo sobre a literatura como arquivo, o capítulo passa em revista textos como *A Chave de Casa* (2007), de Tatiana Salem Levy; o conto "Viagens" (2008) e o romance *Mar Azul* (2012), de Paloma Vidal; *A Resistência* (2015), de Julián Fuks; e *Noite Dentro da Noite* (2017), de Joca Reiners Terron. Deslocamento forçado, ausência de lar ou lar sitiado e assombrado, silêncio, falta absoluta, melancolia e dor são traços marcantes que perpassam todas essas narrativas. Uma espécie de

síntese, de denominador comum, torna-se legível no romance de Terron e sua relação com o grotesco: a violência ancestral enquanto retorno do recalcado que impregna o continente sul-americano desde a chegada dos europeus nestas paragens.

O volume se encerra com uma conversa entre Ana Kiffer, Claudia Lage e Julia Codo, autoras, respectivamente, dos romances *No Muro da Nossa Casa* (Bazar do Tempo, 2024), *O Corpo Interminável* (Record, 2019) e *Caderno de Ossos* (Companhia das Letras, 2025). As escritoras conversaram sobre suas obras na mesa de encerramento do colóquio, a partir de questões colocadas por Paloma Vidal, que depois foram respondidas por escrito, recriando o que foi debatido naquela ocasião. Tratou-se de um momento comovente e fundamental, em que foi possível ouvir quem tem se confrontado atualmente com as dificuldades e os dilemas de escrever sobre a violência, as perdas, as dores que afetaram o corpo social e, em especial, o corpo das mulheres, durante o período ditatorial, e sobre os ecos que até os dias de hoje chegam a nós dessa experiência.

Leonardo Gandolfi, Mariane Tavares, Markus Lasch e Paloma Vidal

Recuperando a História

1. Ainda Estamos Aqui? Ou Não Estamos Nem Aí? O Fenômeno *Ainda Estou Aqui*, o Livro, o Filme e Algumas Notas sobre Sua Recepção

Luís Fernando Prado Telles

Tive a oportunidade de ler *Ainda Estou Aqui* no ano de seu lançamento, em 2015. À época, além de me emocionar e ser tocado profundamente pela narrativa, chamou-me a atenção o quanto a escrita memorialística e autobiográfica de Marcelo Rubens Paiva se valia de recursos estilísticos e técnicos próprios da ficção literária justamente para fazer revelar o discurso sobre o real, ou seja, o quanto o labor literário do autor era responsável por dar corpo e densidade a uma história que carecia de ser contada. No ano seguinte, em 2016, tive a felicidade de acolher no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), em que sou credenciado, um projeto que delineava uma proposta de análise do livro em questão. Na oportunidade, sugeri à minha orientanda Maricelma da Silva que atentasse para a questão formal da narrativa de *Ainda Estou Aqui*, focando seu aspecto dual, de articulação entre narração e comentário como estratégia de construção de uma narrativa da verdade, mas uma narrativa que se enxerga, ao mesmo tempo, como criação, e nem por isso deixa de ser autêntica e referendada pela memória, pela história. A partir disso, desenvolveu-se um trabalho de pesquisa que objetivou justamente entender como o aspecto metanarrativo de *Ainda Estou Aqui* é responsável por delinear de modo muito sensível, bem-humorado e autoirônico a reconstrução da memória de um pai e de uma mãe que estiveram ameaçados, de modos distintos, pelo esquecimento. Em contrapartida, a narrativa também se coloca diante do desafio de construir um testemunho para as gerações futuras de um modo geral, o que pode ser metaforizado a partir de outra motivação bastante contundente para que Marcelo Rubens Paiva se colocasse diante do desafio de construir essa narrativa: o nascimento de seu filho. Aliás, é com uma reflexão sobre as primeiras memórias da infância que se inicia o livro, justamente aquelas que estão se formando em seu filho e, por outro lado, aquelas que são curiosamente recuperadas pela sua mãe Eunice, acometida pelo Alzheimer.

Diante da possibilidade do apagamento da memória da mãe, Eunice, responsável por lutar pelo não apagamento da memória de seu marido, Marcelo luta consigo mesmo pela reconstrução da própria memória e da de sua família, um legado para seu filho, portanto. Esse trabalho com o aspecto metanarrativo de *Ainda Estou Aqui* foi o mote organizador da pesquisa de mestrado de Silva (2018), a partir da qual se desdobrou um artigo (Silva; Telles, 2019) em que eu e minha orientanda procuramos explicitar como esse aspecto metanarrativo é responsável não apenas pela reconstrução da memória, mas também por projetar no leitor um papel de testemunha, no lugar não daquele que conta o que vivenciou e viu com seus próprios olhos (que é o papel do narrador), mas sim como aquele que não se ausenta do lugar da escuta, aquele que não vai embora, que não

abandona o narrador, seja por medo de uma história que pode restar insuportável ou, em contrapartida, pela simples e injustificada indiferença. Assim, àquela altura, concluímos que

> [...] é possível considerar que ao construir o seu *Ainda estou aqui*, Marcelo Rubens Paiva recusa-se a ir embora: seja para se constituir como uma testemunha (e construtor) da história insuportável sobre o desaparecimento de seu pai, seja para ser a testemunha da memória evanescente de sua mãe, seja para constituir-se como testemunha de si, vendo-se como outro filtrado pela lente do tempo. Esse testemunho, portanto, só pode se dar, como diz Gagnebin, por uma "retomada reflexiva do passado" (Gagnebin, 2006, p. 54) em que o narrado nunca aparece sem se denunciar como construção, sem desconfiar de si mesmo por meio de uma referencialidade metanarrativa, de onde, justamente, extrai toda a sua força e potência para se impor como verdade capaz de inventar o presente. Inventando o seu presente, Marcelo Rubens Paiva não é apenas uma testemunha que resiste, mas, sobretudo, recusa-se a aceitar que Rubens e Eunice Paiva possam simplesmente ir embora. (Silva; Telles, 2019, p. 154)

Em certo sentido, com seu livro, ao criar um presente, um agora, Marcelo Rubens Paiva acaba por dar uma espécie de resposta a uma pergunta que acompanhava sua mãe depois de acometida pelo Alzheimer: "Onde é aqui?" – pergunta que dá título ao capítulo de abertura do livro e cuja resposta pode incidir justamente sobre o aspecto temporal e não espacial, de modo que a resposta para "onde é aqui" pode ser "o agora", o presente, o estar presente, não ir embora, não se ausentar por meio do apagamento da memória ou da indiferença diante dela, ou seja, não se permitir não estar nem aí.

Recentemente, em razão de minha participação no colóquio Literatura e Ditadura: Do Passado ao Presente, 60 Anos Depois, ocorrido entre 30 de outubro e 1º de novembro de 2024 na Escola de Filosofia, Ciências e Letras, Campus Guarulhos da Universidade Federal de São Paulo, fui instado a revisitar o livro *Ainda Estou Aqui*, provocado também pelo lançamento no Brasil do filme homônimo de Walter Salles que ocorreria logo na semana seguinte à do colóquio, mais precisamente em 7 de novembro de 2024.

Agora, portanto, pretendo explorar, de modo não exaustivo, aspectos de contato e de contraste entre a narrativa literária, conforme a concebemos anteriormente, e a narrativa cinematográfica, a fim de entendermos como cada obra estabelece um lugar próprio de constituição da memória e também projeta um tipo de comportamento específico para a sua testemunha, entendida, aqui, no sentido há pouco estabelecido, como aquele que se coloca diante da narrativa, seja o leitor ou espectador. O ponto principal aqui, de partida, não passa por verificar questões de *senso comum* e que julgamos um tanto quanto inócuas (O filme é fiel ao livro? Qual dos dois é melhor?). O pressuposto é o de que ambas as obras são autônomas, possuem linguagens distintas e configuram-se como narrativas independentes, apesar de uma surgir como adaptação da outra. Nossa hipótese de partida é a de que ambas as obras são complementares, no sentido de que respondem a questões similares de modos distintos e não necessariamente excludentes ou conflitantes. Nesse sentido, pretendemos abordar alguns pontos relativos às duas construções narrativas para pensarmos como tal aproximação pode iluminar a leitura de ambas as obras. Assim, buscaremos, num primeiro momento, traçar um esboço comparativo entre alguns aspectos estruturantes das duas narrativas, a fim de demonstrar como a forma narrativa do filme explica, de certa maneira, o seu sucesso, do mesmo modo como acaba por iluminar o olhar para o livro, que entrega outro tipo de experiência narrativa para o leitor. A partir disso, procuraremos refletir sobre os possíveis impactos e alcances da recepção combinada de tais narrativas, principalmente no que se refere à mobilização contrária a um estado de indiferença.

O primeiro aspecto a ser considerado no processo de adaptação do livro para a linguagem cinematográfica diz respeito à escolha por pautar essa narrativa pela categoria da personagem; o que organiza o filme é o arco narrativo da personagem Eunice. No livro, ainda que a motivação narrativa seja o eminente desaparecimento da memória da mãe e a intenção declarada de construir uma narrativa que se constitua justamente como uma fixação dessa memória, ao mesmo tempo que se constitui numa homenagem do filho Marcelo à mãe Eunice, a narrativa não se estrutura a partir do percurso teleológico da história dessa personagem, antes se organiza a partir da lógica da memória, de um discurso autobiográfico, em que a voz e a perspectiva do narrador estão sempre bem marcadas, sendo que a personagem principal, Eunice, emerge com grandeza e complexidade do interior desse discurso. A ordem da narrativa do livro, portanto, não é cronologicamente linear, e isso é declarado pelo narrador em seu favor: "Sei que repetirei lá na frente o que narrei antes. Este livro sobre memórias nasce assim. Histórias são recuperadas. Umas puxam outras. As histórias vão e voltam com mais detalhes e referências. Faço a releitura da releitura da vida da minha família. Reescreverei o que já escrevi!" (Paiva, 2015, p. 35).

Se, por um lado, esse processo narrativo dá mais liberdade ao narrador, por outro, cobra mais do leitor quanto ao processo configurativo de leitura, principalmente no que se refere à tessitura da camada temporal e histórica que dá estofo às memórias que se vão somando. A história que se conta, como diz Marcelo Rubens Paiva, é a da família, a partir de onde emerge a heroína Eunice, que será estruturante para o filme.

Para dar conta do tal arco narrativo da personagem Eunice, no filme, há escolhas daí derivadas, tais como as que envolvem o tratamento temporal e o foco narrativo. Como já dito, o ponto de partida da narrativa do livro é justamente a perda da memória da mãe, e o evento que sacramenta isso aparece enunciado logo no primeiro capítulo: a cena do cartório em que a mãe é interditada judicialmente.

> Em 30 de janeiro de 2008, naquela tarde abafada, na forma da lei no Foro Central Civil, na praça João Mendes, s/n 4º Andar, sala 426 do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo, primeiro provisoriamente e depois definitivamente, aquela que cuidou de mim por quarenta e oito anos seria cuidada por mim. O referido é verdade e dou fé. Eu virava a mãe de minha mãe. (Paiva, 2015, p. 29)

O filme poderia ter optado por preservar, em certo sentido, a estrutura temporal não linear, mantendo, por exemplo, esse ponto de partida e devolvendo a narrativa em *flashback* ao janeiro fatídico do desaparecimento de Rubens Paiva, em seguida progredindo temporalmente aos anos 1990, quando o atestado de óbito do pai é finalmente conseguido, para depois avançar para o tempo presente da narração, quando o livro é escrito e está prestes a ser publicado. Contudo, se essa estrutura se mantivesse, a narrativa ainda ficaria ancorada na figura do filho e seria filtrada por sua perspectiva, o que poderia ter sido assumido como estratégia narrativa, inclusive com a adoção da sua voz em *off*, conduzindo a narrativa, evocando memórias, tecendo comentários e orientando as quebras temporais. Em vez de optar por uma voz condutora da narrativa que convoca a memória e se mostra como a testemunha por meio da qual chegamos aos fatos da história, a narrativa fílmica opta pelo foco narrativo não colado a uma personagem ou a uma voz; em vez disso, adota o modo dramático, que flutua pelas perspectivas, ora se atendo mais a uma personagem, ora a outra, e em certos momentos colocando-se a partir de uma perspectiva externa, criando um espaço para a visão do espectador, lançando-nos para o "estar aí" da cena, como se fôssemos testemunhas oculares. Se essa forma narrativa é mais livre quanto à perspectiva,

torna-se mais rígida quanto à linearidade e à ordem temporal. Não há movimentos narrativos orquestrados pelo processo de rememoração, a narrativa é cronologicamente linear, recortada por três grandes atos.

O filme inicia com uma menção a janeiro de 1971. Após a tela exibir os escritos com os indicadores temporais, de súbito somos introduzidos a uma cena luminosa e nos damos conta de estarmos no meio de um jogo de vôlei na praia em frente à casa da família Paiva, no Rio de Janeiro. A partir daí cria-se toda a ambiência do cotidiano comezinho da família, cria-se, num *crescendo*, uma ambiência de felicidade numa casa cheia de vida, aberta, em frente à praia, em que circulavam parentes e amigos. A casa impõe-se como um local de liberdade e de segurança, vão se desenhando, aos poucos, os traços de personalidade de cada membro da família, vamos conhecendo o temperamento das filhas e do filho do casal Rubens e Eunice, participamos como testemunhas da comemoração de aniversário de uma das filhas na praia, tomamos café da manhã, almoçamos com a família, acompanhamos as brincadeiras e brigas entre irmãos, as broncas da mãe, afeiçoamo-nos pelo cãozinho de estimação, acompanhamos a família até o terreno em que o pai engenheiro planeja a construção de uma casa nova para a família, dançamos juntos quando a casa se transforma numa pista de baile, e somos embalados pela figura brincalhona e aparentemente despreocupada do pai, Rubens Paiva, que de tão bem interpretado por Selton Mello nos dá a impressão de que sempre estará ali, subversivo, jogando totó com o filho Marcelo em plena madrugada. Essa primeira parte do filme se estrutura, por um lado, pela descontração crescente e aparente desconexão da vida íntima familiar dos Paiva com as questões que lhes são externas. A ambiência da felicidade impera. Há, contudo, dois movimentos também crescentes, mas proporcionalmente opostos: o de um certo mistério que envolve a figura do pai e o da tensão subsequente. O mistério fica por conta da personagem de Rubens Paiva, o ponto de contato da família com o mundo exterior e com os acontecimentos históricos; já a tensão crescente é personificada por Eunice. Aos poucos vamos sendo contaminados pela tensão dessa personagem, belamente interpretada por Fernanda Torres, que foi capaz de personificar o estado de contenção da personagem, modulado de modos distintos nos diferentes momentos do filme, contenção esta que sustenta a narrativa e lhe confere sua unidade subjacente. Há uma história pregressa da família e da personagem Rubens Paiva que não é apresentada no filme de modo direto, mas que serve de estofo para o estado contínuo de tensão em que se encontra Eunice. Trata-se do fato de já terem sido vítimas do regime, com Rubens Paiva tendo sido cassado quando deputado federal e a família tendo sido exilada do país. A ameaça ronda a porta da casa dos Paiva, e sinais vão sendo dados – uma das filhas, a mais velha, é parada por uma blitz do Exército quando andava de carro com um grupo de amigos e escapa por pouco. Resolvem, por recomendação de amigos, exilar a filha em Londres; Rubens e Eunice são aconselhados a também se mudarem para o exterior. Rubens, sempre sereno e sorridente, parece ter a leveza de espírito e o bom humor atuando como armas contra o regime sombrio que imperava. Diante dos alertas de ameaça, ele reage sempre de modo a minimizar o perigo, procura passar segurança à família. Paralelamente às ameaças, vemos a tensão de Eunice crescer à medida que o mistério sobre as ações do marido vai se acirrando. Testemunhamos Rubens atendendo telefonemas misteriosos de madrugada e entregando cartas a desconhecidos que batem à porta da casa. Eunice desconfia, pressente, mas não sabe dos enigmas do marido. Há uma série de elementos preditivos da narrativa que adiantam o que está por vir, aumentando o estado de tensão da narrativa, que parece ser toda ela aglutinada pela contenção expressa pela personagem Eunice; aos poucos, vamos aderindo à sua perspectiva

e partilhando desse estado de suspensão narrativa, ainda mais porque nós, espectadores, sabemos o que está por vir, embora a personagem não saiba.

O primeiro ato do filme divide-se entre dois grandes momentos. O primeiro dá conta justamente da construção de uma ambiência de felicidade (que contrasta com a tensão da expectativa do que virá) e principalmente da criação da memória, no espectador, de poder ter convivido um pouco com Rubens Paiva e sua família. Esse primeiro momento é fundamental para criar no espectador um sentido de presença que será contraposto ao sentimento de ausência que a seguir se imporá. O ponto de viragem é anunciado por um toque de telefone, naquele feriado de 20 de janeiro de 1971, que iniciaria o "dia que não tem fim" (Paiva, 2015, p. 115). A tensão encarnada por Eunice em relação ao que poderia acontecer é substituída, agora, pela tensão sobre não saber o que está acontecendo. Eunice acompanha o marido se arrumando calmamente depois que recebe o telefonema, despede-se dele como se saísse para uma reunião corriqueira de trabalho, a casa é tomada por um bando de homens que se instalam pelos sofás e cadeiras da sala. A contenção narrativa, agora, traduz-se pelas expressões e gestos sutis de Eunice, que acalma os filhos, escondendo sua preocupação e medo interiores. Novamente, esperamos, junto dela. Novamente, a tensão da espera é interrompida por outro ato fatídico: no dia seguinte, Eunice e a filha são levadas, encapuzadas, até a sede da polícia de repressão no Rio de Janeiro. Iniciam-se os dolorosos e sombrios "Doze Dias" (título de um dos capítulos do livro de onde são tirados os principais elementos para essa parte do filme) de prisão de Eunice. A narrativa do filme, anteriormente lenta, é acelerada, acompanhamos solitariamente os dias sombrios de prisão e de tortura de Eunice, entorpecemo-nos com as sessões de reconhecimento de fotografias que vão acirrando a crueldade ao ponto máximo de ter de reconhecer as fotografias do marido e da filha, que também fora presa. Contamos com ela os dias marcados na parede escura de sua cela, torcemos para que não pereça à violência, enquanto acompanhamos, impotentes, o desamparo e o medo dos filhos que ficaram sozinhos, na casa, antes luminosa e candente, agora convertida em uma masmorra vigiada pelos agentes do Estado. Depois de liberta, Eunice ainda vê o carro do marido parado no estacionamento da sede policial onde fora torturada durante doze dias; supunha, pois, que ele pudesse ainda estar ali, ou que pudesse vir a ser libertado, como ela.

O vazio e a tensão da espera se intensificam a partir daí, a cena do banho, emblemática, marca uma espécie de ressurreição da personagem, a imagem da violência impressa em seu frágil corpo contrasta com a firmeza e determinação de seus gestos que lutam por apagar os traços da humilhação, a sua aparente fragilidade se converte em símbolo de força e resiliência. Eunice não abandona o posto de guerra, ainda mantém a casa em funcionamento, busca retomar as rédeas de sua vida e o comando de sua família, ainda mantém esperanças pela volta do marido. Tal esperança, contudo, é logo solapada. A marcante cena de Eunice nadando no mar é recuperada no filme, mas não do modo como aparece relatada no livro, logo no segundo capítulo, intitulado "A Água Que Não Era Mais do Mar", a partir da coluna de Antonio Callado, publicada em 1995 no jornal *Folha de S.Paulo*, que recupera a imagem do episódio de Búzios, em que Eunice estivera junto com amigos da família logo depois de ter sido solta da prisão a respirar dias de alívio pela falsa esperança de que Rubens pudesse estar vivo: "pois acabara de estar com o ministro da justiça, ou da Aeronáutica, que lhe havia garantido que Rubens já tinha sido interrogado, passava bem e dentro de uns dois dias estaria de volta a sua casa" (Paiva, 2015, p. 36). Na mesma coluna, Callado nos informa que, dois dias depois desse episódio de Búzios, saíra na imprensa a notícia de que Rubens Paiva teria sido sequestrado por guerrilheiros que teriam interceptado o carro da

polícia quando estaria sendo transferido. A história esfarrapada, diz Callado, de tão esdrúxula, serviu como uma espécie de anúncio da morte de Rubens Paiva, apesar de esta nunca ter sido confirmada. A partir daí, Rubens Paiva constaria para a história como um desaparecido político. No filme, essa situação é recuperada no episódio em que vemos Eunice nadando no mar em frente à casa, quando é chamada a voltar rapidamente. É nesse momento que ela toma conhecimento das falsas notícias plantadas na imprensa e as recebe como o anúncio da morte do marido.

Se no início da narrativa Eunice encarna a tensão da suspeita de que algo de ruim vai acontecer, a qual se transforma na tensão da espera, agora esta é substituída pela tensão da luta – luta pela busca de esclarecimento quanto à morte do marido, pelo paradeiro de seu corpo, pela preservação de sua memória e, principalmente, pelo reconhecimento por parte do Estado de que Rubens Paiva fora vítima do próprio Estado. Antes dessa luta que a perseguirá por toda a vida, ela tem de se lançar em uma outra, mais premente, que é garantir a manutenção da família. Rapidamente Eunice se dá conta de que empreenderá uma luta solitária. Com resiliência assume o controle, sem espaço para sentimentalismos e autocomiseração, e o filme retrata o lado positivo da "mãe protocolo" de que fala Rubens Paiva no livro. Como ele mesmo diz, pragmática, a mãe não tem tempo para sentimentalismos. Duas cenas são bem marcantes acerca dessa postura. Uma delas é a cena da fotografia encomendada pela revista *Manchete*, em que Eunice recusa-se a seguir a orientação dos jornalistas para que fizessem uma pose com feições tristes; ao contrário, pede a mãe aos filhos: sorriam!

> O fotógrafo reclamava: fiquem mais sérios, mais tristes, mais infelizes. Não conseguimos. Ou não queríamos. A irreverência sempre nos inspirou. Observo a foto hoje e vejo nos olhos da minha mãe: quem você pensa que é, para nos fazer infelizes? Nos indignamos. Não é a imprensa que nos pauta, nós a pautamos. [...] Foi a única foto da família que saiu na imprensa naquela época. Foi a única foto da família que saiu na imprensa em muitos anos. (Paiva, 2015, p. 152)

O sorriso da resistência contrasta com a aparente fragilidade da família, metaforizada pela cena do atropelamento do cãozinho de estimação. Eunice recolhe o corpo do cãozinho da rua e, num arroubo de raiva, esmurra os vidros do carro dos agentes da repressão que vigiavam a casa da família dia e noite. Eunice está em guerra. Numa cena à mesa com seus filhos, informa que estão de mudança, deixarão o Rio de Janeiro para se mudarem para São Paulo (no livro detalha-se que se mudaram inicialmente para Santos, para ficarem perto da família dos pais de Rubens Paiva), onde contaria com a ajuda dos avós para criar os filhos e poderia se dedicar ao seu novo desafio, estudar direito e tornar-se advogada. A mudança encerra o primeiro ato do filme.

Uma tragédia em três atos. Esse é o modo como se estrutura a narrativa do filme. A tensão da luta liga o final do primeiro ao segundo ato, há um salto temporal em que somos transportados à década de 1990, em que figura central a cena do dia 23 de fevereiro de 1996, o dia simbólico da vitória de Eunice e da família como um todo – contraditoriamente, como diz Marcelo Rubens Paiva –, o dia em que conseguiram a expedição do atestado de óbito do pai:

> 23 de fevereiro de 1996. Centro velho de São Paulo. Calor. Sol. Não ia chover. Ela me fez vestir um dos ternos que eu tinha herdado dele e que estão comigo até hoje. Pegamos o metrô para descer na praça da Sé. Adorávamos andar de metrô. Caminhamos até o cartório de Registro Civil das Pessoas Naturais – 1º Subdistrito da Sé. Os funcionários estavam assustados com a quantidade de fotógrafos e cinegrafistas. Era um momento sublime. Mal sabiam que se fazia história naquela repartição abafada. [...]

Meu pai, um dos homens mais simpáticos e risonhos que Callado conheceu, morria por decreto, graças à Lei dos Desaparecidos, vinte e cinco anos depois de ter morrido por tortura. [...] Na calçada, avistávamos a baixada, o parque Dom Pedro (o que restou dele), o Brás, bairro em que ela nasceu (o que restou dele). Ela ergueu o atestado de óbito para a imprensa, como um troféu. Foi naquele momento que descobri: ali estava a verdadeira heroína da família; sobre ela que nós, escritores, deveríamos escrever. (Paiva, 2015, pp. 37-38)

A narrativa do filme faz jus a essa afirmação de Marcelo Rubens Paiva, uma vez que constitui o lugar de heroína de Eunice de modo brilhante. Se a saída do Rio de Janeiro sacramenta a mudança de fortuna e o início do processo de reconstrução da personagem, a cena que abre o segundo ato funciona como um índice de reconhecimento, em que a personagem se reconhece como heroína, sua jornada simbolicamente chega ao ponto culminante, e o seu recado é dado na entrevista que concede à imprensa. Questionada se não seria o momento de virar a página do passado, de fazer valer a anistia ampla e irrestrita, Eunice diz que não, diz que a luta não tinha se encerrado, fica claro que ela não buscava reconhecimento, piedade ou redenção, mas sim reparação e justiça em relação ao crime que fora cometido, que o Estado assumisse a responsabilidade pelo assassinato de seu marido, pela tortura contínua de ter de conviver com a ausência de respostas, e que a justiça fosse feita, com a devida punição aos envolvidos. Esse segundo ato também é demarcado por uma fotografia, aquela de Eunice segurando, enfim, o atestado de óbito do marido.

O terceiro ato da narrativa fílmica retoma, em certo sentido, o tom mais descontraído do início do filme, constituindo, pois, uma espécie de arco parabólico da narrativa, indo do estado inicial distendido, passando por um processo gradativo de suspensão narrativa, chegando ao ápice de tensão, passando depois pela resolução e encaminhando-se, ao final, novamente, para um certo estado de equilíbrio, em que a distensão do estado inicial é recuperada, mas de modo ressignificado. Agora estamos numa casa novamente ensolarada, junto da "facciolada", já no ano da escrita/lançamento do livro de Marcelo Rubens Paiva, e vemos Eunice idosa (agora não mais Fernanda Torres, mas a mãe, Fernanda Montenegro), numa cadeira de rodas, já em estado avançado do Alzheimer. Ainda assim, a narrativa do filme é encaminhada a um estado de distensão, em que a família reunida, de certo modo, parece celebrar com alegria a presença da heroína Eunice. Apesar do percurso trágico, vemos uma família vencedora, que, a despeito de todo sofrimento que carregou por anos, é capaz de externar alegria, uma alegria que se mostra estampada na fotografia que encerra o filme e que dialoga com as outras, dos dois atos anteriores. Ao mesmo tempo, recupera o riso da fotografia inicial – aquela tirada na praia –, se contrapõe ao sorriso da fotografia da revista *Manchete* e se apresenta como um desdobramento da fotografia de Eunice sorridente segurando o atestado de óbito do marido. Na foto final, Marcelo Rubens Paiva e a mãe, Eunice, estão lado a lado, com suas cadeiras de rodas, e, ao mesmo tempo que se mostram como as duas figuras aparentemente mais frágeis por suas condições físicas, ambos são, na verdade, os epítetos da resistência, da força e da memória. A despeito da imagem de aparente fragilidade, Eunice emerge forte, apesar de tudo, vitoriosa, como a verdadeira heroína de que falava Marcelo Rubens Paiva, e aqui faz jus à etimologia grega de seu nome, *eu-nike* (Eu + Nice), a boa vitória, aquela que alcança muitas vitórias, a que vence sempre: "Eu ainda estou aqui. Ainda estou aqui. Sim, você está aqui, ainda está aqui. Minha mãe, aos oitenta e cinco anos, não entrou no Estágio IV, o pior de todos. Sua vida tem muitos atos. Teremos mais um. Enquanto a morte do meu pai não tem fim" (Paiva, 2015, p. 263).

O filme de Walter Salles não deixa de ser, portanto, mais um ato na vida de muitos atos de Eunice, como diz o narrador do livro ao comentar a frase que a mãe vinha repetindo insistentemente diante do avanço da doença de Alzheimer. É possível considerar que a narrativa do filme incorpora uma série de elementos do gênero trágico. Parte de uma história pregressa das personagens que é tomada como pressuposto, sem que, contudo, seja explicitada em seu interior, tal como na tragédia grega o conhecimento prévio do mito é que permite o entendimento de sua *diegese*; igualmente, o público já sabe o seu desfecho, nós, espectadores, sabemos da catástrofe que constitui a história, apenas acompanhamos as personagens em suas sagas de luta contra as forças do destino e no percurso de desvelamento dos desconhecidos e do que é preciso se fazer revelar. Ainda quanto à estrutura narrativa, é próprio do gênero trágico, também, a unidade da ação – no caso do filme, como vimos, esta é garantida pelo arco narrativo centrado na história de Eunice Paiva. Não há espaço para narrativas secundárias, encaixadas, interpoladas, ou para ramificações centradas em histórias de outras personagens. A potência da narrativa reside justamente nesse equilíbrio entre a dinâmica da contenção e da distensão que estrutura a história de vida da heroína. A unidade narrativa é garantida por essa dinâmica das ações centrada no estilo clássico da estrutura narrativa, como apontamos anteriormente, com o estado inicial, o momento de perturbação, a complicação, o clímax, a resolução e o desfecho.

Apesar de se estruturar a partir de uma situação trágica, inclusive guardando características do próprio gênero trágico, ela acaba se resolvendo a partir de um paradigma mais próximo do épico, marcado pela centralidade da personagem Eunice, que parte de uma situação trágica, mas a enfrenta como uma heroína épica. Embora lançada a uma condição trágica, ela responde a essa condição constituindo-se como uma heroína épica. Em contrapartida, a Eunice do livro é mais trágica que a do filme. Digamos que a do livro é uma personagem menos unívoca, mais complexa no sentido da constituição de seu *ethos*, mostra-se como uma personalidade mais ambígua, matizada por camadas, ao contrário do filme, em que é representada de modo mais uniforme. Em certo sentido, quando colocamos o filme ao lado do livro tendo como ponto de contato Eunice, podemos vislumbrar a representação do humano equilibrando-se entre a condição trágica e o seu destino épico, tal como já argumentamos em outra oportunidade (Telles, 2024).

> Se a jornada do homem épico deve ser plena de sentido, a do homem trágico, em contrapartida, é aquela que não se resolve de modo grandiloquente, por meio da completude de sentido da vida do herói, numa apoteose final de conquistas e realizações. Muito pelo contrário, o sujeito trágico tem de se ver com a sua incompletude, com suas contradições, ambivalências, tem de saber tirar uma lição de sua jornada falhada, daquilo que o constitui como ser problemático, irresoluto. O trágico tem de se ver com a falta de sentido, com o mistério da vida e com os desígnios que ela impõe ao ser humano. [...] O gênero trágico, surgido alguns séculos depois do épico e, em específico, a tragédia Édipo Rei, aproxima mais a representação do homem real, do homem possível, daquele homem que tem de prestar contas com os seus "demônios", que tem de se ver diante da característica que é intrinsecamente humana, aquela que revela a sua falibilidade. Em certo sentido, portanto, a tragédia é mais realista do que a épica, pois mostra o homem na condição daquele que se reconhece vítima de suas próprias falhas e mazelas.

Se no filme a personagem Eunice aparece caracterizada quase que de maneira sobre-humana, como uma personalidade inabalável, no livro há espaços para a exposição de seus elementos contraditórios, de suas fragilidades, muito por conta de se apresentar a partir do ponto de vista de seu filho, o narrador, que não o faz de uma forma impessoal ou distante – muito pelo

contrário, expõe de forma corajosa seus conflitos e inseguranças em relação à figura materna. No livro, o narrador nos faz ver Eunice chorando, mesmo que aos filhos ela nunca tenha se mostrado assim:

> No meio do ano de 1971, fomos morar na casa do meu avô Paiva, em Santos, no José Menino, Canal I. Minha mãe montou um quarto com uma cama de viúva. Trancava-se todas as noites para acender velas e chorar. Nunca a vimos chorando. Trancava-se e preferia sofrer sozinha. À luz de velas. Queria nos preservar, me diria anos depois, repetidas vezes. Não o enterrara ainda. Ninguém o enterrava. (Paiva, 2015, p. 74)

É possível dizer que, no livro, vemos a personagem Eunice de forma mais relativa, portadora de fraquezas e conflitos. Se, no filme, o que se acentua sobretudo é sua força e heroicidade, no livro a vemos em perspectiva, o mesmo pragmatismo que marca a força da "mãe protocolo" também é seu ponto sensível: "A praticidade era a sua loucura" (Paiva, 2015). Em vários momentos do livro testemunhamos Marcelo Rubens Paiva corajosamente expondo o modo particular de a mãe expor seu afeto: "Não exercia seu afeto por meio de afagos, mas pela praticidade. Nunca me disse 'eu te amo, filhinho'. Mas eu sabia que ela me amava, orgulhava-se de mim, sem demonstrar" (Paiva, 2015, p. 48). Pelo olhar do narrador, vemos Eunice a partir de uma perspectiva mais matizada, a partir de um espectro mais multifacetado, como o próprio Marcelo Rubens Paiva declara, ao dizer que existem "muitas minhas mães":

> Minha mãe nunca foi a uma reunião de pais e mestres nas escolas em que estudei, no Rio e em São Paulo, não lia meus boletins nem meus trabalhos, o que me deixava perplexo, radicalmente decepcionado, me fazia sentir o mais humilhado dos alunos pela mais desinteressada das mães. Gesto que, por outro lado, me obrigou desde cedo a tentar resolver meus próprios problemas, batendo nas portas de quem eu poderia bater, de coordenadores, diretores, professores e amigos. Deixa eu fazer uma correção: minha mãe nunca foi a uma reunião de pais e mestres nas escolas em que estudei depois de ter ficado viúva aos quarenta e um anos. Tinha mais o que fazer. Confiava no bom senso das escolas e delegava aos cinco filhos a missão de zelarem pela própria educação. [...] Existem muitas minhas mães. Ela virou outra, depois de viúva. Passou a andar com gente muito mais jovem ao frequentar a faculdade de direito. Passou a sair com amigas desquitadas, viúvas e solteiras. Passou a sair. A ir a festinhas. A namorar escondida de nós, depois passou a assumir. Era charmosa. Não ficou no balcão da solidão bebendo lágrimas de sal. E trabalhava demais. (Paiva, 2015, p. 73)

Do mesmo modo que Marcelo Rubens Paiva narrador/filho nos apresenta essa mãe independente, forte, pouco afeita a sentimentalismos, uma feminista à frente de seu tempo, também relativiza esse feminismo quando reflete sobre a diferença de tratamento dado a ele e às filhas, por exemplo, quando relata o episódio do aborto de sua namorada, em que contou com o apoio de sua mãe:

> Minha mãe era assim: não me deu uma dura por engravidar a namorada, me deu uma força para resolver o problema. Minha mãe não era minha amiga. Não saíamos juntos. Não bebíamos ou fumávamos juntos. Eu não falava para ela do que vi e vivi. Era minha mãe. E, na urgência... Não sei se tratava as minhas irmãs com o mesmo padrão moral. Acho que não. Minha mãe era machista. Topava as maluquices e irresponsabilidades do filho homem. Não as das meninas. (Paiva, 2015, p. 86)

Pelo olhar do narrador, vemos a constituição de uma Eunice complexa, não simplesmente delimitável, como se se tratasse de uma personagem plana. Ao contrário, vemos uma mãe pragmática que expressa seu afeto sem gestos de carinho, vemos uma mulher independente, uma feminista à frente de seu tempo, mas, simultaneamente, machista sob alguns aspectos. Do mesmo modo, o narrador do livro questiona-se sobre o quanto de consciência tinha sua mãe da situação política do país e do possível envolvimento do marido com ações políticas à época do seu desaparecimento:

> A maioria dos brasileiros não sabia exatamente da luta armada, de organizações clandestinas, de guerrilheiros da selva, nas cidades. Minha mãe lia as notícias filtradas pela censura ou autocensura sobre terroristas tombados em combate na fuga, sequestros de embaixadores, assaltos a bancos praticados pelo Terror! Será que meu pai sabia do que acontecia nos bastidores e a poupava por "questão de segurança"? Seria inútil torturá-la. Apesar de ela desconfiar que, mesmo cassado e visado e contra a luta armada, ele conhecia gente demais e contra quem perdeu. Regime que foi à forra e o virou do avesso. (Paiva, 2015, p. 86)

No mesmo sentido, o narrador expressa uma espécie de ressentimento da personagem Eunice em relação ao marido por ter se exposto demais com o regime:

> Por anos, ela não o perdoou por colocar a família em risco, numa luta desigual, desorganizada, praticamente perdida. Para muitos, meu pai foi um herói que não fugiu à luta. Para ela, deveria, sim, ter seguido para o exílio, quando soube que a família poderia passar pelo que passou. Mas lutou por ele a vida toda. Lutou para descobrir a verdade, para denunciar a tortura, os torturadores. (Paiva, 2015, p. 86)

A personagem Eunice é construída no livro de modo mais nuançado, mais ambíguo, e é construída por uma voz narrativa que também se autoanalisa, que constitui uma memória que é ao mesmo tempo confessional e reflexiva e que, com isso, traz à tona os conflitos familiares subjacentes ao caso histórico do desaparecimento do pai. No livro, a heroicidade se concentra em três figuras frágeis, ambivalentes, ambiguamente fortes e frágeis ao mesmo tempo: a figura de Eunice, a de Rubens Paiva e a de Marcelo. Há essa ambiguidade de constituição trágica no livro, de modo que aquilo que une essas três personagens do livro, pai, mãe e filho, é justamente a noção de comprometimento, de compromisso, de não se esquivar da luta. Rubens Paiva se comprometeu a ajudar as pessoas que lutavam contra o regime e, com isso, entrou na luta, pôs sua vida e a da família em risco por não se colocar de modo indiferente; Eunice Paiva, por seu turno, se comprometeu com a mesma luta, ao lutar, como diz o narrador do livro, pelo marido a vida toda, ao lutar para descobrir a verdade, para denunciar a tortura e os torturadores. Marcelo Rubens Paiva, por sua vez, incorpora esses dois compromissos, do Pai e da Mãe, ao assumir a tarefa de reconstituição da memória de ambos, ao atuar, com sua voz, para que o passado pudesse ser revisitado e as reparações e justiças pudessem ser feitas. Se a mãe é a heroína do livro e do filme, o pai permanece, sim, como o herói que, mesmo desaparecido, continua lutando e se fazendo presente com sua força, tal como a figura de Mio Cid, o cavaleiro que conduz seu exército para a batalha mesmo estando morto em cima de seu cavalo.

Há no livro, portanto, uma complexidade trágica nas personagens que não é tão evidente nas personagens do filme. O próprio narrador do livro assume uma condição edipiana ao expor e problematizar a sua relação de afeto com a mãe. Ao mesmo tempo que busca a reconstituição da

história de seu pai (tal como o faz Édipo na tragédia de Sófocles) ao empreender uma investigação sobre os culpados pela sua morte, também tem de se haver com a missão de se colocar em seu lugar, fazendo jus à missão herdada, tal como quando justifica sua opção por cursar engenharia: "eu era o único homem da casa, não um moleque qualquer, tinha responsabilidades, tinha que cuidar delas, e não tem discussão. Meu pai também foi meu modelo. Imitá-lo era uma missão" (Paiva, 2015, p. 186). Em certo sentido, Marcelo Rubens Paiva, enquanto narrador, também guarda aquele caráter tripartite do ser edipiano, de conter em si mesmo as três idades que traduzem o ser humano e que estão encerradas no enigma da esfinge: qual é o ser que de manhã anda com as quatro patas, durante o dia com duas e ao anoitecer anda com três? O homem, responderá Édipo[1]. De certo modo, Marcelo Rubens Paiva também encerra em sua *performance* narrativa as três figuras do enigma (*dípous, trípous, tetrápous*) ao recriar sua infância (já motivada pela chegada recente de seu filho), sua maturidade e o envelhecimento de sua mãe. Ao se retratar como filho, Marcelo Rubens Paiva também acaba se configurando duplamente como pai e mãe de seus pais, ao se colocar como responsável pela sobrevivência de suas memórias. O narrador, em seu movimento flutuante, circula pelas três idades do homem. Ao contrário da tragédia edipiana, contudo, a investigação sobre a morte do pai não recairá sobre a culpabilidade do próprio filho; em vez disso, o discurso do narrador se impõe como a voz que coleta depoimentos e junta provas a fim de empreender uma luta incansável pela justiça e pela reparação histórica.

A frase emblemática de Eunice, "ainda estou aqui", reverbera todo o comprometimento daqueles que não fogem à luta, revela o combate à indiferença, e tanto o livro quanto o filme cobram, cada um a seu modo, tanto de seus leitores quanto de seus espectadores a saída do estado de indiferença. A arte funciona, aqui, como meio de recuperar a memória e, ao mesmo tempo, chamar a atenção para o fato de que o que aconteceu no passado pode voltar a acontecer se não estivermos atentos e se não lutarmos contra a indiferença e a alienação. E nisso a arte tem um papel central, pois, em vez do discurso frio da história e dos documentos, faz pensar por meio da emoção, demove o sujeito por meio da comoção, da empatia e dos afetos. Tal como diria Haquira Osakabe, a poesia (e qualquer obra de arte), de maneira geral, produz em seu receptor

> [...] uma percepção nova sobre determinada experiência, ou constitui ela própria uma experiência sempre renovada, como se guardasse sempre o frescor de sua criação [...] a contrapelo da indiferença, decorrente do ceticismo que compõe a base atual dos comportamentos sociais e políticos, nada mais extemporâneo do que a poesia, nada mais inadequado do que ela nesta época em que critérios como utilidade e eficácia impõem-se como determinantes dos valores de prestígio. E nada mais fecundo do que ela para embasar o exercício crítico e a perspectiva transformadora. (Osakabe, 2008, pp. 49-54)

Ainda Estou Aqui, livro e filme, cada um ao seu modo, nos convocam a distinguirmos nossa posição da de quem "não está nem aí"; ambas as obras tocam de maneira muito contundente e particular aqueles que já haviam sido tocados anteriormente de algum modo pelo caso Rubens Paiva, reverberam a necessidade de se fazer sentinela aos que não são alienados da história, mas, em contrapartida, também têm a potência de tocar aqueles que até então se encontravam indiferentes, alienados da terrível e recente história do país. O filme, sobretudo, parece chegar de um modo muito especial ao conhecimento e ao sentimento daqueles que muito provavelmente

1. "O saber de Édipo, quando ele decifra o enigma da Esfinge, trata já, de uma certa forma, dele mesmo. Qual é o ser, interroga a sinistra cantora, que é ao mesmo tempo *dípous*, *trípous*, *tetrápous*? Para Oidipous, o mistério é apenas aparente; trata-se dele, é claro, trata-se do homem" (Vernant, 2014, p. 84).

nunca tocariam no livro. A narrativa fílmica, como já indicamos, mais afeita à estrutura linear, é capaz de atingir de modo mais direto uma grande parte do público que teria mais dificuldade de chegar ao livro. Não se trata, porém, de afirmar que houve uma facilitação ou de que a história do livro tenha se moldado à forma do mercado, hollywoodiana; antes devemos entender o filme como mais uma frente de constituição da memória e de resistência. Trata-se, de certo modo, de encontrarmos um sentido ético-reparador para a arte e o literário, nos termos de que fala Alexandre Gefen (2017), o qual identifica uma tendência de retirar a literatura e a arte de um modo geral do domínio de um círculo fechado, aristocrático, e restituí-la à possibilidade de apropriação mais comum, tornando-se uma espécie de remédio para a alma[2]. A arte e a literatura podem, com o seu poder de emocionar, de criar laços afetivos, de proporcionar a experiência da alteridade, retirar as pessoas de suas indiferenças e ter um efeito antialienante, podem fazer com que as pessoas atentem contra ditaduras e lutem contra ameaças à democracia.

Contudo, não sejamos ingênuos a ponto de acreditar que a literatura e a arte são capazes de mudar todas as pessoas do mesmo modo, como se fossem tábulas rasas, tornando-as mais emotivas, mais empáticas. É ingenuidade dizer que o filme (e muito menos o livro) pode demover quem já tem uma leitura deturpada da realidade. Alguém que defende a ditadura, pede a volta do AI-5 ou homenageia torturadores não vai mudar de opinião assistindo ao filme e muito menos lendo o livro; ao contrário, procurará cooptar as narrativas para fazer funcionar a mesma lógica daqueles que foram os algozes de Rubens Paiva. Contudo, num mundo em que a democracia foi extinta, não existe posição segura e ninguém está a salvo, nem mesmo, ou inclusive, aqueles que apoiavam o estado de exceção. Como bem demonstra Marcelo Rubens Paiva em seu livro, livrando-se do maniqueísmo, as principais vítimas do regime ditatorial militar no Brasil foram, em grande parte, os próprios militares. A leitura do livro é importante por retirar a discussão do "nós contra eles" de uma narrativa mítica plasmada por mocinhos e bandidos. Como diz o autor, a luta é contra um tipo de regime, e não contra uma categoria ou uma profissão; ao contrário, a luta é pela responsabilização daqueles que cometeram crimes utilizando-se do aparelho do Estado.

Daí a importância de o filme e, por consequência, o livro reverberarem para além do círculo daqueles que já estavam comprometidos com a luta contra a ditadura, suas consequências e ameaças presentes e futuras. O filme, por sinal, teve um efeito interessante nesse sentido, pois fez com que as pessoas se voltassem ao livro, um testemunho pouco acessado até então. Apesar de produzido por um escritor que não é um desconhecido – muito pelo contrário, trata-se de uma figura que habita a mídia já há décadas –, tal testemunho só pôde alcançar um público mais amplo por meio do filme. O efeito curioso disso foi fazer muita gente se interessar pelo livro. Depois do filme, tornou-se comum ver o livro em mãos improváveis. Assim, como não falar de um efeito educativo do filme?

A retomada do interesse pela leitura de um livro não é pouca coisa num país em que cada vez mais o universo de leitores diminui. Nesse sentido, em vez de nos perguntarmos sobre o alcance da literatura e da arte, sobre o seu papel, talvez valha a pena questionar o que busca o leitor e a leitora brasileiro(a), e por que, em certo momento, é importante que o livro de Marcelo Rubens Paiva passe a entrar no radar da leitura. Vale a pena uma reflexão com base em dados reais que podem nos ajudar a iluminar a questão.

2. Essa questão enseja o debate atual acerca do caráter utilitarista ou não da arte e do literário, desenvolvido por André Cechinel. Cf. Cechinel, 2021, pp. 76-97.

A edição da pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil* de 2024 trouxe a frustrante informação de que, nos últimos quatro anos, houve uma redução de 6,7 milhões de leitores no país, tendo sido essa a primeira vez na série histórica da pesquisa que a proporção de não leitores ultrapassou a de leitores na população brasileira. Em termos quantitativos, isso significa que, nos três meses anteriores à pesquisa, 53% das pessoas entrevistadas não leram nem parte de um livro, seja impresso ou digital, didático ou religioso, e nem mesmo a *Bíblia*. Em contrapartida, livros lidos por vontade própria, inteiros ou em partes, de qualquer gênero, foram lidos por 43% da população brasileira com cinco anos de idade ou mais. Já a média de livros inteiros lidos no mesmo período é de apenas 0,82 por entrevistado.

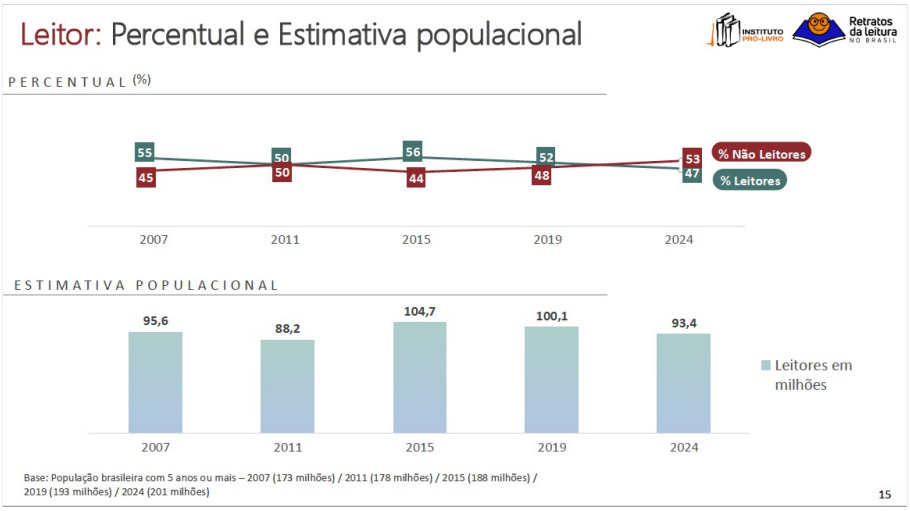


Figura 1.1 Percentual e número de leitores no Brasil. Fonte: *Retratos da Leitura no Brasil 6ª Edição*, 2024, p. 15.

No corte temporal em que foi realizado o levantamento, a pesquisa ainda apresenta dados interessantes acerca dos tipos de livros lidos por vontade própria, estabelecendo quatro principais categorias de interesse: livros de literatura (contos, crônicas, poemas e romances); a *Bíblia*; livros religiosos que não a *Bíblia*; e livros técnicos. A pesquisa revela, portanto, que grande parte dos considerados leitores se ocupa com a leitura da *Bíblia* ou com a leitura de livros religiosos (fig. 1.2).

Figura 1.2 Média de livros lidos nos últimos três meses. Fonte: *Retratos da Leitura no Brasil 6ª Edição*, 2024, p. 25.

O resultado da pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil* de 2024 foi publicado em 19 de novembro de 2024, coincidentemente pouco mais de uma semana depois do lançamento do filme *Ainda Estou Aqui*, de Walter Salles, no Brasil. Diante desse quadro, surge a curiosidade de tentar descobrir o que esse público brasileiro, pouco leitor, consumia no mercado de livros nesse período e como o lançamento recente do filme tão aclamado nacional e internacionalmente poderia ter algum efeito positivo quanto à procura pelo livro que deu base à adaptação cinematográfica. Uma das formas de tentar esboçar algum retrato mais fresco sobre isso foi investigar as listas de mais vendidos (a base de dados utilizada foi a divulgada pelo site PublishNews). Curiosamente, a intuição se confirmou quando nos deparamos com o título de Marcelo Rubens Paiva entre os mais vendidos. No site, havia a notícia referente à lista de mais vendidos do mês de outubro: "Este mês, a Lista Nielsen PublishNews – que apura os autores nacionais mais vendidos em livrarias, supermercados e lojas de autoatendimento no país – trouxe cinco novidades e o destaque vai para a obra lançada em 2015 *Ainda estou aqui* (Alfaguara), de Marcelo Rubens Paiva" (Facchini, 2024).

O feito do filme não é pequeno, considerando o fato de que o livro de Marcelo Rubens Paiva passou a disputar espaço com títulos cujas características refletem o que já indicara a pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil*, isto é, a preponderância do interesse por livros religiosos. Em termos amostrais, considerando os três meses subsequentes ao lançamento do filme (novembro/2024, dezembro/2024 e janeiro/2025), é considerável o número de volumes vendidos do livro, ainda que fique longe dos primeiros colocados.

Tabela 1.1 Livros mais vendidos no Brasil em novembro e dezembro de 2024 e janeiro de 2025

Novembro de 2024			Dezembro de 2024			Janeiro de 2025		
Posição	**Título**	**Vendas**	**Posição**	**Título**	**Vendas**	**Posição**	**Título**	**Vendas**
1º.	Novena de Natal – 2024	14.344	1º.	Elo Monsters Books: Flow Pack	46.706	1º.	Café com Deus Pai	78.983
2º.	Café com Deus Pai 2025	13.479	2º.	Café com Deus Pai	39.427	2º.	Nunca jogue uma ideia fora	28.925
3º.	Elo Monsters Books: Flow Pack	13.260	3º.	Nunca jogue uma ideia fora	27.293	3º.	Elo Monsters Books: Flow Pack	28.828
14º	Ainda estou aqui	4.055	8º	Ainda estou aqui	9.625	4º	Ainda estou aqui	9.347

Fonte: https://www.publishnews.com.br.

Os livros que ocupam a primeira posição revelam bastante do perfil do público consumidor de livros. Em primeiro plano, temos o público motivado por interesses religiosos: o título *Novena de Natal* é apresentado como um roteiro oracional para os devotos da Mãe Aparecida; trata-se, pois, de um livro que atende o público católico e é bem marcado pela época do ano. O título *Café com Deus Pai* se constitui como uma mistura de livro religioso e de autoajuda, em que o autor, o pastor Junior Rostirola, convida o leitor "a uma jornada para todo o ano com devocionais diários, nos quais você é convidado a um encontro com Deus Pai". Se o primeiro título dialoga com o público católico, o segundo tem ampla penetração no público evangélico de um modo geral. Ombreando com esses dois livros de matiz religiosa, temos o título *Nunca Jogue uma Ideia Fora*, típico "manual" de sucesso nos negócios que se vende como uma espécie de receita para empreendedores, escrito por Sauana Alves, fundadora e sócia de um grupo no ramo da indústria de produtos capilares. Além do mantra do empreendedorismo descomplicado e de sucesso, temos o curioso título destinado ao público infantojuvenil *Elo Monsters Books: Flow Pack*, uma espécie de livro-brinquedo que surfa na onda do sucesso dos álbuns de figurinhas do mesmo autor (Enaldinho), que por sua vez parece ter se inspirado na febre dos álbuns. Trata-se de um livro que se vende pela imagem de um dos *youtubers* juvenis de maior visibilidade no Brasil, cujo projeto editorial foi abraçado pela gigante da animação Pixel.

Outro aspecto importante que merece ser mencionado é o fato de que, para um país de não leitores, o volume das cifras dos livros mais vendidos chama atenção, principalmente em vista da receita gerada individualmente por cada título. Se considerarmos a lista geral dos mais vendidos (sem estratificação por categoria) no ano de 2024, temos, em primeiro lugar, o livro *Café com Deus Pai*, edição 2024, com a tiragem de 185 969 exemplares e, do mesmo autor, temos ainda a edição de 2025 do mesmo livro em quinto lugar, com 62 409 exemplares vendidos[3]. No ano de 2024, portanto, segundo o site *PublishNews*, esse título vendeu ao todo 248 378 exemplares. Se considerarmos o preço médio de 60 reais praticado nas lojas físicas e virtuais, teremos uma receita de aproximadamente 15 milhões de reais para esse livro de um mesmo autor num único ano. É importante considerar que o autor conta com editora própria e com uma plataforma de vendas também própria, em que se vendem produtos agregados ao livro, como canecas, camisetas e todos os tipos de *souvenirs*, o que gera uma receita igual ou maior do que a do próprio livro, que, a essa altura, já se transformou numa marca. Quando comparamos a receita estimada com a venda desse livro no ano de 2024 com o custo de produção do filme *Ainda Estou Aqui*[4], o caso chama mais ainda a atenção, pois a receita do livro equivale a quase o dobro do custo do filme e a aproximadamente pouco mais de 10% da renda resultante da bilheteria mundial do vencedor do Oscar[5].

Mas o que revelam esses dados? De cara, que, para um país em que o número de leitores está em queda, o mercado de venda de livros não pode ser considerado inexpressivo, muito pelo contrário, é bastante significativo em termos econômicos, principalmente quanto à concentração

3. *PublishNews.* Disponível em: https://www.publishnews.com.br/ranking-arquivo/anual/0/2024/0/0.
4. "De acordo com informações do IMDb, 'Ainda Estou Aqui' foi produzido com um orçamento de cerca de US$ 1,5 milhão, ou R$ 8 milhões, e é o filme mais barato entre os indicados ao Oscar de melhor filme nessa temporada" ("'Ainda Estou Aqui'...", 2025).
5. "*Ainda Estou Aqui* superou, recentemente, a marca de 5 milhões de espectadores no Brasil. De acordo com dados da Ancine (Agência Nacional do Cinema), a produção se tornou a quinta maior bilheteira da história do cinema nacional. Desde sua estreia em 7 de novembro de 2024, o longa já arrecadou R$ 120 milhões globalmente" (Vilela, 2025).

em determinado nicho de consumidor. Num segundo momento, revelam, sobretudo, que o universo da escrita e da leitura de livros está muito ligado ao âmbito religioso. Revelam também um público carente e que parece almejar uma mudança para uma vida melhor, buscando nesses livros respostas que não encontram na vida cotidiana. Trata-se, pois, de um público letrado, mas que não saiu, em certo aspecto, do alcance de um universo mítico: da religião, da autoajuda, do empreendedorismo, do sucesso, da prosperidade e da miríade de redes e plataformas digitais.

Em meio a esse quadro, aparece destoando o livro de Marcelo Rubens Paiva, impulsionado, é claro, pelo sucesso do filme e apontando para outra direção, quase diametralmente oposta. Um livro que, pelo modo como se mostra construído, tende a provocar certa desestabilização do sujeito leitor, ao contrário do conforto e apaziguamento proporcionados pelos títulos que encabeçam as listas de mais vendidos. Seria interessante uma pesquisa que mostrasse quantas pessoas que compraram os primeiros títulos também adquiriram o livro de Marcelo Rubens Paiva e, além disso, seria interessante saber o que acharam do livro. Não há, contudo, levantamentos ou dados nesse sentido. Por certo, também não é possível dizer que o filme ou o livro têm o condão de mudar uma sociedade ou de atingir de modo igual todas as pessoas, muito menos o de transformar a visão de apoiadores da ditadura e entusiastas do golpe de Estado. Contudo, o sucesso do filme, muito pela forma como a narrativa é construída (uma narrativa de superação), bem como o crescente interesse pelo livro, podem indicar que, de certo modo, ambos acabaram por atuar numa zona intersticial, no sentido de retirar certo público da zona da indiferença, convocando as pessoas a saírem do lugar do "não estou nem aí" para a memória, para a história e para a política, chamando a atenção para o fato de que se baixarmos a guarda diante das ameaças contra a democracia, se normalizarmos o ataque simbólico e físico às instituições democráticas, não será improvável que num certo amanhã possamos ter as nossas próprias casas invadidas, nossos entes queridos sequestrados ou mesmo nós poderemos não estar mais aqui para contarmos a nossa história.

Referências Bibliográficas

"'Ainda Estou Aqui' Passa dos R$ 120 Milhões nas Bilheterias Internacionais". *Folha de S.Paulo*, 19 fev. 2025. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2025/02/ainda-estou-aqui-alcanca-r-120-milhoes-nas-bilheterias-internacionais.shtml. Acesso em: 19 fev. 2025.

Brasil. Ministério da Cultura. Instituto Pró-Livro. *Retratos da Leitura no Brasil 6ª Edição*. 2024.

Cechinel, A. "Reconfigurações Ético-reparadoras do Literário Hoje". *Remate de Males*, Campinas, vol. 41, n. 1, pp. 76-97, jan./jun. 2021.

Facchini, T. "'Ainda Estou Aqui', de Marcelo Rubens Paiva, Estreia na Lista Nielsen PublishNews". *PublishNews*, 23 out. 2024. Disponível em: https://www.publishnews.com.br/materias/2024/10/23/ainda-estou-aqui-de-marcelo-rubens-paiva-estreia-na-lista-nielsen-publishnews. Acesso em: 19 fev. 2025.

Gagnebin, J. M. *Lembrar, Escrever, Esquecer*. São Paulo, Editora 34, 2006.

Gefen, A. *Réparer le monde: la littérature française face au XXI siècle.* Paris, Corti, 2017.

Genette, G. "Fronteiras da Narrativa". In: Brathes, R. *et al. Análise Estrutural da Narrativa.* Rio de Janeiro, Vozes, 1976, pp. 255-274.

OSAKABE, H. “Poesia e Indiferença”. In: PAIVA, A. *et al.* (orgs.). *Leituras Literárias: Discursos Transitivos*. Belho Horizonte, Ceale/Autêntica, 2008.

PAIVA, M. R. *Ainda Estou Aqui*. Rio de Janeiro, Alfaguara, 2015.

SILVA, M. da. *Narrativa e Metanarrativa: Modos de Reconstituição da Memória em* Ainda Estou Aqui*, de Marcelo Rubens Paiva*. Dissertação de mestrado, São Paulo, Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2018.

_____ & TELLES, L. F. P. “Sobre como não Ir Embora: Memória e Metanarrativa em *Ainda Estou Aqui*, de Marcelo Rubens Paiva”. *Raído*, vol. 13, pp. 130-155, 2019. DOI: https://doi.org/10.30612/raido.v13i32.9546

TELLES, L. F. P. “A Condição Trágica, o Destino Épico e o Humano Possível: Apontamentos sobre Literatura e Humanização”. In: TELLES, L. F. P. & MARQUES NETO, Pedro (orgs.). *Literaturas em Perspectiva: Representações e Tensões entre Estética e Ética*. São Paulo, Unifesp, 2024.

VERNANT, J.-P. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo, Perspectiva, 2014.

VILELA, L. “Com 5 milhões de espectadores, ‘Ainda Estou Aqui’ passa dos R$ 100 milhões em bilheteria”. *Exame*, 18 fev. 2025. Disponível em: https://exame.com/pop/com-5-milhoes-de-espectadores-ainda-estou-aqui-passa-dos-r-100-milhoes-em-bilheteria/. Acesso em: 19 fev. 2025.

2. Astrojildo Pereira: Literatura e Luta até o Fim

Ilka Maria de Oliveira Santi

Astrojildo Pereira (1890-1965) foi fundador do PCB, o Partido Comunista Brasileiro, além de jornalista e militante da imprensa anarquista. Consolidou-se como crítico literário fecundo nos jornais cariocas entre os anos 1920 e 1960. Formado nas fileiras da imprensa operária anarquista, Astrojildo – como ficou carinhosamente conhecido – foi um crítico pré-geração dos *scholars* universitários. De sua pena, saíram reflexões sobre os mais diferentes temas e assuntos, como política, literatura e arte, história brasileira e atualidades. Do escritor consagrado ao literato ensaiando suas primeiras obras, passando pelo movimento trabalhista dos profissionais da cultura e do jornalismo, sua fortuna crítica é composta por obras que – como um todo – formaram arrazoados de seu pensamento e configuram verdadeiras miscelâneas de apreciações críticas plurais e curiosas. Foi ele o cronista miúdo das páginas do dia a dia no Rio de Janeiro, ainda capital da República, ele próprio participante ativo e corajoso da vida intelectual brasileira, bastante respeitado e reconhecido por seus pares. Por fim, ao falecer em 1965, deixou-nos cinco obras, a saber: *URSS. Itália. Brasil* (1935); *Interpretações* (1944); *Machado de Assis* (1959) – a mais literária delas –; *Formação do PCB 1922-1928* (1962); e, por fim, *Crítica Impura* (1963). Suas obras foram republicadas integralmente em versão box pela Editora Boitempo em 2022, talvez um sinal da lucidez de seu pensamento e uma honra à sua contribuição à cultura brasileira.

O objetivo deste trabalho é retomar parte da trajetória do autor, salientar sua atenção devotada ao trabalho dos intelectuais e produtores de cultura, um verdadeiro *motto* de seu pensamento, bem como lembrar como o Golpe de 1964 o atingiu, a agitação intelectual causada por sua prisão, de modo a relacionar isso a seus escritos anteriores, que focalizam a questão da militância intelectual. Para este caso, o ensaio "Posição e Tarefas da Inteligência", de 1944, será um dos elementos de destaque, uma vez que resume ideias que o autor cultivou e praticou ao longo de toda a vida. Nesse conjunto de variáveis, que aparentemente parecem atrelar-se mais ao percurso biográfico do que à literatura, é possível, sim, ver um fio de meada em que homem, obra, atuação, vida literária e indignação podem conectar-se. E, para esta simples reflexão, eu diria: aqui há uma ressonância e uma colheita.

I

Inicio pelo ensaio. Em 1944, o "revolucionário cordial" Astrojildo Pereira, como foi chamado por Feijó (2001), lança o volume *Interpretações*, um conjunto de onze ensaios, anteriormente veiculados em jornais cariocas. O livro divide-se em três seções: "Romances Brasileiros", "História Política e Social", "Guerra e Após-guerra". A conjuntura não poderia ser mais propícia ao que o livro trazia por dentro: o mundo preparava-se para o arrefecimento da

Segunda Guerra Mundial, em um misto de alívio e espírito de reconstrução. Com Astrojildo, não seria diferente. Um de seus textos é um convite seminal a um mundo em novos moldes.

Nesse volume, destaca-se "Posição e Tarefas da Inteligência", da seção "Guerra e Após-guerra", ensaio que reúne em suas 47 páginas um conjunto de ideias que Astrojildo defendeu com lealdade genuína (e – por que não – canina), em diferentes momentos de sua carreira, acerca da literatura brasileira e dos intelectuais, apontando para um pressuposto frequentativo em seu discurso: aquilo que ele chamava de "caráter revolucionário" presente ao longo da história da literatura brasileira. Segundo ele, por mais que houvesse opressão e até mesmo retrocessos, um sintoma esperado na dialética da história, haveria na literatura brasileira, sempre despontando aqui e ali, "uma tradição de luta e participação" (Pereira, 1944, p. 261), capitaneada, de forma explícita ou não, consciente ou não, por nossos ilustres homens de letras. Tais "germes" daquilo que ele via como revolução seriam o reflexo, na literatura, das insatisfações reinantes no seio da sociedade, de caráteres político, social e econômico, expurgando a comunicado, como suor pelos poros, sem que se pudesse controlá-lo. E tais elementos, na visão otimista de Astrojildo, cedo ou tarde, conformariam processos de rebelião que culminariam, pouco a pouco, em uma transformação da sociedade, com suposta vitória – esperançosamente – das forças progressistas. Nas palavras dele, nossos escritores e/ou intelectuais seriam "modelos e exemplos" (Pereira, 1944, p. 259) de nosso passado literário, cujas obras e atuações sociais poderiam ser vistas como uma verdadeira "lição" para aqueles dias de 1944, em que o mundo teria a chance de passar por uma revisão de pressupostos para a reordenação da sociedade.

Suas reflexões, em "Posição", parecem estar mesmo em consonância com a mentalidade do período. É Daniel Pécaut quem assinala a temperatura que se elevava em meio à sociedade, o clima que parece enredar Astrojildo, ressaltando historicamente a função dos trabalhadores intelectuais: "Tão surpreendente quanto a intensidade dos engajamentos na direita ou nas insurreições da esquerda é o reconhecimento de que, em certo nível, provavelmente inspirados pelo desgosto com o liberalismo, também os intelectuais almejavam a construção de uma nação 'mais viva'" (Pécaut, 1990, p. 96).

Dos exemplos literários, Astrojildo pinçou habilmente o tema da posição que deveria o intelectual assumir no pós-guerra, nesse momento ímpar de reconstrução do mundo. Iniciando a escrita à luz de um programa das Nações Unidas, que visava "extirpar da face da terra o nazi-nipo-fascismo e promover a reorganização do mundo sobre mais amplas bases democráticas" (Pereira, 1944, p. 254), Astrojildo clamava por democracia – política, econômica e cultural – e via o momento como uma oportunidade crucial para os trabalhadores das letras romperem com o elitismo e aproximarem-se da sociedade à qual se dirigiam, "arregaçando" as mangas com um trabalho mais fortemente focado rumo a essa democracia, de forma a atingir a todos, para que pudessem participar da "riqueza criada pelo esforço comum" (Pereira, 1944, p. 255). Nota-se que ele não deixava escapar a questão da infraestrutura básica necessária para a disseminação de ideias e da educação, ou seja, a materialidade sobre a qual se assentam os bens culturais e nos quais navegam. A posição otimista de Astrojildo enxergava, para aqueles dias, que "o desenvolvimento da técnica moderna", "as máquinas de imprimir livros e jornais, de transmitir imagens e sons, de transportar pessoas e coisas com rapidez jamais suspeitada" (Pereira, 1944, p. 257) (o autor refere-se aí à imprensa, ao telégrafo e à telefonia) poderiam ser grandes trunfos

no tocante às possibilidades concretas para o desenvolvimento de materiais e meios de instrução, para colocar fim às desigualdades culturais e sociais.

Engana-se quem pensa que o autor tenha escrito algum libelo partidário ou alguma reflexão sem exemplos ou propostas. Sua elegância na escrita, sua coragem militante e o engajamento natural, forjados na imprensa operária, com amadurecimento na leitura fina de literaturas diversas, o impediriam. O fato é que "Posição" traz exemplos colhidos de nosso cânone literário em apoio às teses do autor. Astrojildo inicia com Gregório de Matos, em sua visão "um poeta satírico, ferino e desabusado" (Pereira, 1944, p. 260) e aquele que "fincou em nossa literatura o marco de uma tradição" (Pereira, 1944, p. 260). Diz o autor ainda: "a sátira é por excelência a arma da inteligência desarmada. Desarmada, mas corajosa, intrépida, insubmissa" (Pereira, 1944, p. 260).

Com relação à já mencionada "tradição de lutas e de participação nas lutas populares" (Pereira, 1944, p. 261), Astrojildo enfatiza: "O intelectual participa como intelectual, como profissional ou como cidadão, separadamente ou concomitantemente, pouco importa, mas participa. Participa até pela abstenção, bem feitas as contas, equivale à participação passiva ou por omissão. Em suma, todos participam ainda que não pensem nisso ou não o desejem deliberadamente" (Pereira, 1944, p. 265). E a leitura do ensaio revela o próprio Astrojildo como um pensador, um intelectual engajado, interessado tanto pela cultura brasileira quanto por seu público-leitor, aquele que potencialmente com ela poderia interagir, deleitar-se ou aprender.

Utilizando-se do filtro da "participação política" dos intelectuais, o autor segue pela leitura do cânone, arrolando exemplos dos poetas da Inconfidência (como Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa e Alvarenga Peixoto); segue rumo aos poetas do Romantismo brasileiro (Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães e Casemiro de Abreu), com destaque para o caráter nacional e nitidamente "brasileiro" das obras mencionadas (caráter que, na visão do autor, se sobrelevava até mesmo à estética); traz à baila José de Alencar e sua atuação intelectual ampla (com obras que abrigam elementos que Astrojildo classifica como antilusitanismo, malgrado a atuação de Alencar como político conservador, alinhado a Portugal); em seguida, focaliza Castro Alves, segundo ele, "nosso grande poeta social" ("poeta absoluto", duplo e uno, um "poeta que se funde com a sociedade em que vive" [Pereira, 1944, p. 269]); a campanha abolicionista (com destaque para Joaquim Nabuco); a propaganda republicana, com ênfase para os primeiros críticos literários (no caso, os positivistas Sílvio Romero, José Veríssimo e Araripe Júnior); passa por Euclides da Cunha (um "gigante, interessado até a raiz dos cabelos em problemas sociais, tendendo ao marxismo" [Pereira, 1944, p. 272]); o naturalista Aluísio de Azevedo, visto por seu valor documental na expressão do Naturalismo; sem deixar passar uma crítica mordaz aos simbolistas, por seu esteticismo. Por fim, há ainda uma seção especial para o escritor predileto, Machado de Assis, segundo o autor, nunca um abstencionista ou indiferente, mas um escritor tão sofisticado que, pelos meios que lhe foram próprios, abordou com presteza e arte um conteúdo político e social, de forma rica e crítica (Pereira, 1944, p. 281).

Vale notar que esse percurso segue até 1922, ano que o autor qualifica como "divisor de águas" não somente em nossa literatura, mas na vida política brasileira como um todo. Astrojildo mostra-se observador atento, e seu olhar para o social e o político une à Semana de Arte Moderna outros dois acontecimentos viscerais daquele momento: a fundação do PCB, em sua própria casa, e o movimento tenentista, com os Dezoito do Forte, no Rio de Janeiro. O autor os vê como uma

verdadeira "germinação revolucionária de tumultos e revoltas", como uma "lava revolucionária" (Pereira, 1944, p. 283) impossível de conter, vinda de vários setores da sociedade.

O ensaio termina com propostas que Astrojildo chama de "itens", mas que, na verdade, configuram um plano de ação para os intelectuais. De forma otimista, o autor via tal plano, composto por ações no estilo "mão na massa", com potencial de aplicação em benefício direto do povo. Resumidamente, as não poucas nem fáceis "tarefas" para os intelectuais – em nível individual e institucional – partiam da alfabetização em caráter global, por meio de uma campanha nacional. Para Astrojildo, isso seria o primeiro passo rumo a um amplo esforço para a democratização dos meios de instrução e cultura e sua disseminação. Isso poderia redundar em uma grande ressonância de outros eventos culturais, em suas palavras "de grau progressivamente mais elevado" (Pereira, 1944, p. 300) (cinema, fotografia, conferências, exposições, festivais etc.).

Como resultado do plano de ação, haveria uma aproximação entre os intelectuais e o povo. Astrojildo previa que o povo "viria a conhecer e ouvir seus intelectuais patrícios, aprendendo a estimá-los e reconhecendo neles os 'seus' escritores, os 'seus' artistas, os 'seus' mestres, os 'seus' sábios" (Pereira, 1944, p. 300). Como ressalva, o escritor marcava que tal militância não implicaria necessariamente partidarismo, mas um regime de frente ampla, no qual o bem maior se sobreporia a qualquer rótulo que se quisesse impor. Indo além, mostrava ele que o "alheamento" ou a pacata "neutralidade" (Pereira, 1944, p. 286) eram ainda mais perigosos, pois deles se aproveitava a reação para prosperar com forças amordaçadoras. Era a hora de reagir, de indignar-se, de trabalhar, cada qual com seu *métier*, para reconstruir o mundo no final da guerra. Estava lançado ali o convite às pessoas das letras.

É importante assinalar que o tema da tradição de luta e participação dos intelectuais e escritores brasileiros sempre foi uma premissa de Astrojildo, cuja sensibilidade para com o fato literário e a amplitude do cânone variava, porém, de acordo com a distância ou a maior proximidade do autor do partido e de seu ideário. Houve momentos em que o estético foi deixado de lado e o sujeito por trás da pena acabou por importar mais, desvelando um Astrojildo mais leitor de Plekhanov do que de Lukács (filósofo este que, de fato, foi tornar-se mais conhecido e traduzido a partir dos anos 1960 em diante, por meio de traduções feitas por jovens intelectuais ligados ao partido).

II

Em outro momento, contribuindo com resenhas críticas a jornais, Astrojildo viu-se, no final dos anos 1950, diante da obra *Liberdades Democráticas e Liberdade de Imprensa*, de Aristheu Achilles, recém-lançado à época. A obra dava conta das teses aprovadas, respectivamente, pelo I Congresso Nacional de Jornalistas, realizado em Belo Horizonte, em 1955, e pela Conferência Nacional de Jornalistas, em Goiânia, em 1956. Sobre ela, Astrojildo escreveu a resenha "Imprensa e Sociedade", que mais uma vez ressaltava seu espírito combativo e o desejo de colocar a palavra a serviço daqueles que não tinham voz. Iniciando com o bordão "feio por fora, bonito por dentro", Astrojildo principia por comentar a pobreza do trato editorial da obra para um volume que comportava tão pertinente conteúdo e observa com seu pendor de jornalista experiente: "Edição pobre, sem qualquer atrativo externo que convide à leitura. Merecia melhor tratamento gráfico, em consonância com seus méritos próprios" (Pereira, 1963, p. 316).

Nessa resenha, que mais tarde seria incluída no volume *Crítica Impura*, de 1962, é o Astrojildo jornalista que se mostra mais claramente, chamando à mesa o "problema da imprensa em função das liberdades democráticas" (Pereira, 1963, p. 317), em um contexto que gestava restrições ao trabalho dos jornalistas, uma imprensa que nos anos 1950 seguia capilarizando-se cada vez mais, em grandes agências de notícias, para além dos jornais classistas e operários em que Astrojildo tinha começado a trabalhar (como linotipista, tipógrafo, jornalista e, por fim, editor).

Era 1957, o ano de escrita dessa resenha e, sem prever o período sombrio em que o Brasil mergulharia logo depois e que pessoalmente o atingiria, Astrojildo seguia confiante em sua argumentação, corajosamente criticando os *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand, bem como todas as forças reacionárias que se mobilizavam na contracorrente de um projeto de liberdade de imprensa. Sobre esses, dizia Astrojildo: "São dezenas de jornais, revistas, editoras de livros, estações de rádio e televisão, espalhados por todo o território nacional e organizados em forma de poderoso monopólio, que tem por objetivo 'fabricar' a opinião pública, tudo a serviço de outros monopólios, que são no caso monopólios estrangeiros, principalmente americanos" (Pereira, 1963, p. 317).

Para fins de contexto, estava Astrojildo indignado com um novo projeto de lei de imprensa de 1956, encabeçado por Nereu Ramos, jurista catarinense e um dos ex-presidentes do tempo de estado de sítio, após o suicídio de Getúlio Vargas. Segundo as pesquisas de Flávia Birolli (2004, p. 221), era um projeto apelidado de "lei do arrocho" em diversos jornais, pois previa restrições ao exercício da imprensa e poder de censura por parte do governo. De fato, tal projeto nem chegou a ser votado no governo de Juscelino Kubitschek, mas mobilizou imprensa e governo em uma queda de braço, que não passou despercebida a Astrojildo. O escritor alinhou-se ao autor resenhado Achilles, mostrando os bastidores da luta pela palavra da imprensa na esfera institucional e ressaltando as batalhas "em que a participação dos homens de imprensa foi realmente decisiva" (Pereira, 1963, p. 318).

Nos anos abordados até aqui (1944 e 1957), Astrojildo se via participante, defendendo que atuar na esfera do pensamento era seríssima responsabilidade no processo de reconstrução da nação em outros moldes no pós-guerra. Um ponto que se pode destacar de sua insistência na importância dos intelectuais nesse momento é, talvez, seu próprio percurso dentro e fora do PCB, com situações de valorização e marginalização, a depender dos fluxos e refluxos do partido. Astrojildo foi um dos fundadores do partido em 1922, em sua própria casa, e chegou a assumir sua liderança como primeiro secretário-geral. No final dos anos 1930, uma linha obreirista nas fileiras da instituição forçou-o a retirar-se não somente da função de secretário-geral, mas também dos quadros do partido que ajudara a fundar. As idas e vindas dessa articulação deixaram marcas em seu fazer literário: por vezes, mostrava-se mais sensível ao fato literário em sua crítica, por vezes sobrelevava o homem e sua atuação política em detrimento da obra, descambando mais para uma sociologia da literatura. Seus traços de uma "sociologia da literatura" talvez tenham surgido pelas restrições do seu tempo. Segundo Celso Frederico (2009), ainda não circulavam no Brasil as interpretações críticas de Lukács, que poderiam embasar uma leitura estética marxista mais focada na obra do que no escritor.

Do meu ponto de vista, endosso tal posição e adiciono que as pressões do contexto são outro elemento a pesar na balança: Astrojildo Pereira está de volta ao partido nos anos 1950 e, para ali manter-se, tendia – talvez – a tolerar mais o caráter "sociologizante" no trato com os

assuntos literários. No entanto, por seus outros escritos, percebe-se que ele nunca de fato perdeu a capacidade analítica de reconhecer uma obra literária de valor, fosse ela brasileira ou estrangeira. E esse é o grande trunfo que faz seus escritos manterem o frescor até hoje.

III

Mas é fato que o golpe veio em 1964, quando estava Astrojildo de volta aos quadros do PCB. No entanto, mesmo com seus esforços de adaptação à nova realidade da instituição, agora já bastante desenvolvida, ele jamais ocuparia posição de liderança junto à secretaria-geral. Como crítico reconhecido, atuava à frente da revista *Estudos Sociais*, periódico do PCB que circulou entre 1958 e 1965, centrado em questões culturais e marcado pela redefinição política na época da desestalinização. De acordo com Nelson Werneck Sodré (1981, p. 81), ele também animava no partido uma seção de crítica na revista semanal *Novos Rumos*, periódico que até hoje existe e que é atualmente gerido pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). Com tais atividades, seu prestígio[1] como crítico literário favorecia a reaproximação com a intelectualidade mais geral, de quem o PCB tinha se apartado nos anos 1950, em doloroso divórcio, em razão da adoção do realismo-socialista e em virtude da clandestinidade da instituição, que causou grande instabilidade interna e quebra de alianças com os não comunistas. No pós-guerra, foram inúmeros os embates entre a comunidade de escritores "não alinhados" e os intelectuais comunistas, em um período chamado por Dênis Moraes (1994, p. 81) de "interdição do pensamento", em que o desejado diálogo era, na prática, um monólogo.

É com o golpe que Astrojildo entra na mira dos militares. Para o entendimento de tal clima, é muito produtivo acompanhar o panorama feito por Luccas Maldonado (2023), citado e ampliado aqui, que alude à história do arquivo pessoal do autor. De acordo com dados colhidos por mim em entrevista concedida por Nelson Werneck Sodré[2], Astrojildo, como jornalista experiente, mantinha em sua casa uma cuidadosa biblioteca, em geral em duplicata, com um livro para guardar e outro para ler e/ou emprestar. Além disso, mantinha em seu porão um arquivo pessoal, com exemplares dos jornais em que havia trabalhado ou para os quais havia colaborado, bem como documentos outros ligados ao partido e escritos pessoais. Esse arquivo tornou-se motivo de contenda e foi o argumento que faltava para os militares iniciarem a perseguição a Astrojildo. Na história do referido arquivo, há muitas idas e vindas. Parte dele mais tarde acabaria na Itália, abrigado na Fundação Feltrinelli, em Milão, sob os cuidados de José Luiz Del Roio. Há partes que se perderam, foram doadas, vendidas e mesmo danificadas em percurso. Por fim, o retorno do que foi a Milão, com a colossal quantidade de documentos sobre o movimento operário brasileiro, deu-se em 1995, com esforços da Unesp.

De acordo com Maldonado (2023, p. 9), a casa do crítico foi invadida em 8 de outubro de 1964, e seu arquivo, violado, por força de um inquérito policial-militar (IPM) instaurado pelo novo regime. Quando Astrojildo se apresentou voluntariamente em um quartel do Méier, foi preso de imediato, embora lhe tivessem prometido o contrário. Segundo o *Jornal do Brasil* ("STM...", 1964, p. 14), alegava-se que Astrojildo havia convencido Luís Carlos Prestes a entrar para o

1. Uma breve observação sobre o prestígio de Astrojildo: em 1962, José Condé assinala, no *Correio da Manhã*, que, em virtude dos cinquenta anos de atividade literária do crítico, uma homenagem estava sendo preparada para ele, assinada por mais de vinte escritores, jornalistas e pintores.
2. Entrevista não publicada, realizada em Itu (SP), em 28 de outubro de 1995.

movimento comunista em 1927, ou seja, 37 anos antes. No mesmo periódico, meses antes, a dizer em 23 de junho de 1964, havia-se reportado um processo investigativo contra Luís Carlos Prestes, com 795 páginas, arrolando 66 nomes, dentre os quais constava o de Astrojildo ("Inquérito...", 1964, p. 14).

Após a prisão, segue-se uma *via crucis*. Astrojildo tem seu nome estampado nos jornais, pelo absurdo da situação e pela acalorada defesa. O exemplar do *Correio da Manhã* de 8 de outubro de 1964 é muito elucidativo quanto ao clima anormal reinante no país. Relata-se aí que 63 pedidos de *habeas corpus* por prisão e afastamento de profissionais de seus cargos aguardavam julgamento junto ao Supremo Tribunal Militar ("Preso...", 1964, p. 10). No editorial "Mordaça" (1964, p. 6), lamenta-se: "Os sindicatos operários estão sob intervenção. O terrorismo cultural paralisa as universidades. E, como se não bastasse, o governo parece querer novos instrumentos de coação".

Ainda nessa edição, Austregésilo de Ataíde, da Academia Brasileira de Letras, protestava contra a apreensão do arquivo de Astrojildo, segundo ele, "um dos maiores intelectuais do país, homem exemplar". Adicionou ainda que os livros de Astrojildo, apreendidos pelo major Bonecker, deveriam ser devolvidos urgentemente a seu proprietário, pois a Biblioteca do Exército (a que o major pretendia entregar o conteúdo do arquivo) já era rica o bastante ("Major...", 1964, p. 2).

O *Jornal do Brasil*, de 24 de outubro de 1964, relata que Astrojildo recebeu na prisão a visita do desembargador Elmano Cruz, presidente da Comissão de Defesa da Liberdade de Imprensa, que assegurou de alguma forma seu tratamento digno no cárcere, bem como o estado do arquivo pessoal que o escritor tinha sobre Machado de Assis. É de notar que Astrojildo Pereira era, naquele momento, um dos seletos membros da Comissão Machado de Assis, responsável nacional pela elaboração de edições críticas do mestre do Cosme Velho.

A situação do escritor ficou indefinida, mesmo com vários *habeas corpus* impetrados a seu favor, mas a efervescência por sua soltura não cessava. Em 22 de novembro de 1964, no *Jornal do Brasil*, era Rubem Braga quem cobrava Castello Branco pela soltura de um intelectual idoso e adoentado, sem acusação formal alguma, mantido à disposição do governo, pelo que ele chamou de "fabricantes [da] antipatia" popular ("Fabricantes...", 1964, p. 12). Ao fim e ao cabo, seriam 84 dias no cárcere, peso descomunal para alguém com 74 anos e insuficiência cardíaca, que passaria inclusive por internação no Hospital Militar. Maldonado (2023, p. 10) relata um total de quatro crises cardíacas para o período do cárcere.

Após três *habeas corpus* (dois descumpridos, o último deles finalmente acatado), uma solicitação direta de seus advogados ao presidente Castello Branco e uma moção da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), também direta ao presidente, Astrojildo é finalmente solto em 5 de janeiro de 1965. Ao *Correio da Manhã* de 6 de janeiro de 1965, cuja capa estampa sua foto na porta de saída, Astrojildo, fraco de saúde, porém animado, declara ter começado a escrever dois livros ("Liberdade...", 1965). Em sua casa, recebe jornalistas, mostra as depredações ali feitas e agradece o apoio popular de advogados, da ABI e de colegas. Como era de se esperar, mesmo arranhado em seu vigor, revela-se o "Astrojildo por ele mesmo": coloca-se em plena disposição para retirar os presos que lá ainda ficaram, como "uma contribuição à luta geral de todo o povo pelo restabelecimento das franquias democráticas".

Ao *Diário de Notícias*, do mesmo dia, declarou Astrojildo ter usado o tempo de cárcere para estudar a Constituição e acrescentou:

> Não sou nem nunca fui um subversivo, mas apenas um marxista convicto, o que não é um crime previsto pela própria revolução. Estou defendendo o direito de pensar e escrever e este é o único crime de que podem me acusar. [...]
>
> Foi um golpe militar reacionário. Há uma grande confusão em nosso país entre o que seja revolução e choques armados. Uma revolução pode desenvolver-se pacificamente. ("Astrogildo Solto...", 1965, p. 5)

Note-se que Astrojildo já chama de "golpe" em 1965 o que o governo chamava de "revolução". No que concerne à prisão de Astrojildo, Sodré, seu amigo pessoal, resumiu bem a situação:

> Astrojildo Pereira foi uma das vítimas do arbítrio desencadeado na época. Figura sinistra, que se dizia militar, invadiu-lhe a casa, depredando-a e carregando boa parte de seu precioso arquivo [...].
>
> Era um homem de setenta anos, com a saúde seriamente comprometida. Os dias de cárcere mais o depauperaram. (Sodré, 1981, p. 82)

Em 21 de novembro de 1965, dez meses depois, não resistindo às diversas mazelas e ao baque, Astrojildo falece no Rio de Janeiro, aos 75 anos de idade. Mais uma vez, ampla cobertura jornalística, inclusive relembrando sua recém-soltura meses antes.

IV

E a colheita de alguma forma veio, grande parte resultante da articulação cultural que Astrojildo sempre exerceu nos meios intelectuais. Mas quero ainda acreditar em outro aspecto. Talvez o agradecimento de Astrojildo, ao sair da prisão, tenha sido alguma ressonância daquilo que o autor clamava, em seu ensaio de 1944, de "Posição e Tarefas da Inteligência". Tanto clamou por participação e por democracia que foi ouvido. De alguma forma, suas sementes germinaram por meio de seus pares. Quer dizer, as sementes da "revolução" estavam também dentro dele, ou seja, era igualmente de si mesmo e de seus atos que ele falava. Em contrapartida, o crítico foi lembrado e defendido quando precisou, causou indignação, gerou comoção pública e mobilizou as instituições que outrora tinha animado com seu entusiasmo.

O fato é que nosso "revolucionário cordial" circulou em muitos meios, sempre com muita versatilidade, enfrentou com coragem as idas e vindas das lideranças e se foi com o dever cumprido. Nada melhor do que relembrá-lo aqui, neste local de produção e circulação de conhecimento, local em que deveria talvez ser lembrado mais. Eu também fico em paz (sem partir agora, como Astrojildo), porque fiz a minha parte. São de um poema de Mário Quintana as palavras que sempre muito me fizeram recordar Astrojildo:

> A vida é um incêndio: nela
> dançamos, salamandras mágicas.
> Que importa restarem cinzas
> se a chama foi bela e alta?
> Em meio aos torós que desabam
> cantemos a canção das chamas!
> Cantemos a canção da vida
> na própria luz consumida...

Referências Bibliográficas

AGUIAR, F. W. de. "Aula 5: Literatura e Militância". *Blog da Boitempo*, 22 jul. 2022. Disponível em: https://blogdaboitempo.com.br/2022/07/22/curso-completo-sobre-a-vida-e-a-obra-de-astrojildo-pereira-na-tv-boitempo/. Acesso em: 6 out. 2024.

"ASTROJILDO Pereira Duarte Silva". FGV CPDOC. Disponível em: https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-biografico/astrojildo-pereira-duarte-silva. Acesso em: 28 out. 2024.

"ASTROGILDO Solto: Revolução Foi um Golpe Reacionário". *Diário de Notícias*, 6 jan. 1965, p. 5.

BIBLIOTECA NACIONAL BRASILEIRA. Hemeroteca Digital. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/hdb/periodico.aspx. Acesso em: 16 out. 2024.

BIROLLI, F. "Liberdade de Imprensa: Margens e Definições para a Democracia durante o Governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960)". *Revista Brasileira de História*, vol. 24, n. 47, pp. 213-240, 2004. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbh/a/7hNhdYWmzRcMtydQ5kJNZsN/#. Acesso em: 12 out. 2024.

CONDÉ, J. "Escritores e Livros". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 abr. 1962.

DEL ROIO, M. T. "A Trajetória de Astrojildo Pereira (1890-1965), Fundador do PCB". *Novos Rumos*, vol. 52, pp. 1-15, 2015. Disponível em: https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/novosrumos/article/view/8486/5432. Acesso em: 7 out. 2024.

"FABRICANTES da Antipatia". *Jornal do Brasil*, Caderno B, 22 dez. 1964, p. 12.

FEIJÓ, M. C. *O Revolucionário Cordial*: *Astrojildo Pereira e as Origens de uma Política Cultural*. São Paulo, Boitempo, 2001.

FREDERICO, C. "A Recepção de Lukács no Brasil". *Herramienta*, Buenos Aires, 2009. Disponível em: https://herramienta.com.ar/a-recep-o-de-lukacs-no-brasil. Acesso em: 12 jan. 2025.

"INQUÉRITO de Prestes Aponta 66 em S. Paulo". *Jornal do Brasil*, 26 jun. 1964, p. 14.

"LIBERDADE, ainda que Tardia". *Correio da Manhã*, 6 jan. 1965, capa.

"MAJOR Ficou com Livros do Escritor". *Correio da Manhã*, 8 out. 1964, p. 2.

MALDONADO, L. E. "Os Últimos Dias de Astrojildo Pereira: A Separação de Seu Arquivo e as Consequências para a Construção da Historiografia sobre o Movimento Operário Brasileiro". *Revista de História*, São Paulo, n. 182, pp. 1-32, 2023. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/209356. Acesso em: 7 out. 2024.

MORAES, D. *O Imaginário Vigiado*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1994.

"MORDAÇA". *Correio da Manhã*, 8 out. 1964, p. 6.

PÉCAUT, D. *Os Intelectuais e a Política no Brasil: Entre o Povo e a Nação*. São Paulo, Ática, 1990.

PEREIRA, A. "Posição e Tarefas da Inteligência" In: *Interpretações*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante Brasileiro, 1944.

_____. "Imprensa e Sociedade". In: *Crítica Impura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963, pp. 316-319.

"PRESO Há 130 Dias não Obtêm Soltura". *Correio da Manhã*, 8 out. 1964, p. 10

QUINTANA, M. *80 Anos de Poesia*. Rio de Janeiro, Globo, 1994, p. 174.

SODRÉ, N. W. “Astrojildo Pereira”. In: *Memória e História*. São Paulo, Livraria Editora Ciências Humanas, 1981, pp. 75-84.
“STM Unânime Liberta Astrojildo Pereira”. *Jornal do Brasil*, 12 nov. 1964, p. 14.

3. A Disputa pela Verdade em *Cova 312*: Jornalismo, Literatura e História em Convergência

Daniel Rossmann Jacobsen

Questões em Torno da Verdade Factual

A reconstrução do passado político de uma nação nunca se resume a um exercício neutro de catalogação de fatos, mas constitui um campo de embates simbólicos no qual se definem identidades, responsabilidades e projetos de futuro. No contexto brasileiro, a ditadura civil-militar (1964-1985) segue sendo um território de intensa disputa narrativa, na qual versões sobre o período oscilam entre o reconhecimento da violência de Estado e tentativas de relativização ou apagamento de suas marcas. A preocupação com a verdade, nesse cenário, assume contornos urgentes: mais do que uma questão metodológica, ela se revela um imperativo ético e político, diretamente vinculado ao direito à memória das vítimas e à construção de uma democracia capaz de confrontar suas feridas. Em um momento marcado por polarizações que reativam discursos autoritários e revisionismos, discutir como o passado ditatorial é narrado – e por quem – torna-se fundamental para compreender os desafios de um presente que ainda debate os limites entre justiça histórica e esquecimento institucionalizado. Este artigo se propõe a analisar essas tensões, investigando como a luta pelo controle das narrativas sobre o regime reflete não apenas divergências sobre o passado, mas também disputas pelo sentido da própria democracia brasileira.

A noção de "verdade" a que recorremos aqui é delimitada por Eugênio Bucci (2019), na esteira de outros teóricos, como verdade factual, ou verdade dos fatos. Mobilizada tanto pela imprensa quanto pela política, "essa verdade nada tem de metafísica, de religiosa; não é uma verdade que se manifeste em epifania: ela é simplesmente a verdade dos fatos, ou seja, aquela que poderia ser objetivamente descrita conforme se apresente no plano material daquilo a que chamamos de fatos" (Bucci, 2019, p. 15).

Mas como podemos definir um "fato" no curso da História? Para Bucci (2019, p. 93), "'fato' é o que temos de mais precioso como indício da realidade, em contraposição ao que é 'ilusório'". Na *Política*, de Aristóteles, os termos gregos *ergon*, *leth* e *guegon* referem-se todos ao conceito de "fato". Esses termos podem ser entendidos como uma ação humana, verdade ou realidade, e um evento ou ocorrência, respectivamente. A palavra latina *factum* também se alinha com o grego *ergon*. Em comum, as palavras apontam para a ideia de um "fato" como resultado da ação humana.

Ao abordar a relação entre verdade e política, Hannah Arendt separa, metodologicamente, o lugar da verdade factual do lugar da ação política:

> [...] uma coisa é a esfera abrangida pela política; outra, bem distinta, é aquela em que os fatos são apurados, investigados, pesquisados, narrados, historiados. Reside na política o engenho especial de se apropriar dos fatos a partir de representações ou relatos elaborados em outros domínios, inclusive no jornalismo, mas a função de localizar e apontar a verdade, bem como a função de difundi-la, não tem seu lugar no domínio político. A política se vale – e deve mesmo se valer – da verdade factual, mas, para tanto, precisa ir buscá-la fora de seus domínios. (Bucci, 2019, p. 24)

A questão é que nem sempre o domínio político no exercício do poder se beneficia da difusão desses fatos, razão pela qual as democracias devem preservar a liberdade e a independência da imprensa e dos pesquisadores: "confiar à política o papel de estabelecer a verdade dos fatos é flertar com o autoritarismo, ou mesmo com o totalitarismo" (Bucci, 2019, p. 24).

No caso da ditadura militar brasileira, segundo Joffily (2014), o encobrimento das reais condições de tratamento dos detidos políticos fazia parte da trama organizada da repressão perpetrada no período. O descompromisso com a verdade dos fatos é, assim, institucionalizado:

> O segredo recobria prisões, torturas e mortes. Os familiares não eram comunicados sobre as detenções e percorriam uma *via crucis* pelos órgãos repressivos, no mais das vezes sem sucesso. As mortes provocadas pelos agentes repressivos, fossem elas "acidentais", sob tortura, ou propositais, eram encobertas com versões de atropelamento, suicídio, enfrentamento com agentes ou choque com os próprios companheiros de organização. (Joffily, 2014, l. 2704-2707)

Para concretizar esse encobrimento, a ditadura recorreu a estratégias diversas, desde a censura aos meios de comunicação (Joffily, 2014) e o emprego de recursos retóricos de propaganda visando à construção da imagem das Forças Armadas como instrumento de correção, disciplina e obediência, passando pela violência como forma simplista de resolução de problemas (Bauer, 2022), até a falsidade em documentos oficiais e omissões ou mentiras em depoimentos prestados, resultando em narrativas cuja aura ecoa ainda nos dias atuais entre grupos saudosistas da ditadura no Brasil.

O poder dos algozes desse autoritarismo, não bastando ser aplicado de forma direta através da repressão e da violência, se mostra também no domínio a eles permitido de definir narrativas e sustentá-las, pela força, como verdadeiras. "Praticamente todos esses governos ditatoriais fabricaram histórias ao sabor dos seus desejos de poder: fontes foram alteradas, outras suprimidas e interpretações descompromissadas com argumentos plausíveis compuseram as narrativas oficiais de tais regimes" (Barbosa, 2022, p. 654).

A Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento, influenciada por teorias geopolíticas, antimarxismo, conservadorismo católico e desenvolvimentismo capitalista, foi desenvolvida nos Estados Unidos durante a Guerra Fria e exportada para a América Latina. No Brasil, foi liderada pelo general Golbery do Couto e Silva e pela Escola Superior de Guerra (ESG). A Doutrina teorizou sobre guerras e estratégias de propaganda comunista, sugerindo estruturas e práticas repressivas para garantir a segurança nacional. A teoria da ação comunista indireta, que afirmava que a propaganda comunista visava manipular a população e enfraquecer a resposta do governo, abriu caminho para uma política de segurança interna na qual o inimigo poderia estar em qualquer lugar (Alves, 2005).

Diante do que chamou de "antagonismos" e "pressões", a teoria da segurança interna, conforme explica Alves (2005), dá ao Estado de segurança nacional ampla justificativa para

controlar e reprimir a população em geral, incentivando esse mesmo Estado a manter a segurança interna equiparando-a à defesa do país contra a invasão estrangeira. A natureza oculta da ameaça torna impossível limitar as ações repressivas do Estado, já que é o próprio Estado que determina o "inimigo interno" e as "atividades subversivas", dando aos militares poder quase irrestrito sobre a população.

Apesar da censura e do cerceamento aos meios de comunicação – que visavam "impedir a divulgação de notícias ou comentários contrários ao regime e às instituições" (DPF, 1973 *apud* Fico, 2001, p. 168) –, algumas publicações de grande destaque conseguiram driblar a repressão e informar sobre o arbítrio na gestão ditatorial dos militares, em especial no que se refere às condições de investigação, prisão e tratamento de presos políticos, tornando a prática de torturas e assassinatos cada vez mais conhecida pela sociedade civil e pela comunidade internacional. "O desgaste provocado ao longo dos anos pela sucessão de histórias forjadas levou à adoção de outra prática repressiva, o desaparecimento. Os corpos passavam a ser sepultados em locais desconhecidos ou em valas comuns destinadas a indigentes" (Joffily, 2014, l. 2707-2709). Se, como visto, a política usa da verdade factual, mas não é ela que a verifica, sob o risco de autoritarismo, a quem cabe essa função? Na esteira de Arendt, Bucci (2019) esclarece que a verificação de fatos não é responsabilidade dos políticos, mas sim dos juízes, testemunhas e repórteres, que devem estar livres de influências partidárias. Arendt observa que a verificação de fatos ocorre fora do domínio político, não porque seja apolítica, mas porque não pode ser conduzida por interesses partidários. Embora tenha efeitos políticos, deve operar independentemente dos interesses políticos. Os fatos, uma vez verificados, impactarão o domínio político, que é moldado pelos fatos, mas não deve controlar sua verificação.

Se a verificação dos fatos deve ocorrer, como defendem Arendt e Bucci, em um espaço externo à dinâmica partidária e às pressões do poder político, surge então a necessidade de compreender quais instituições e práticas sociais estão aptas a assumir essa função sem reproduzir autoritarismos. Essa questão remete à análise de como diferentes campos do saber e da ação pública – cada um com suas temporalidades, métodos e finalidades – podem atuar como guardiões da factualidade. A tensão entre imediatismo e reflexão, entre documentar o presente e interpretar o passado, revela-se central nesse debate, pois expõe os desafios de se preservar a integridade dos fatos diante de pressões ideológicas ou utilitaristas. É nesse cenário que a comparação entre campos como o jornalismo e a história se torna não apenas pertinente, mas essencial para desvendar como a factualidade é construída, validada e preservada em meio a regimes de verdade que transcendem o arbítrio político.

Lavoinne (1994) destaca que o conhecimento produzido pelo jornalismo e pela história apresenta convergências e divergências estruturais que refletem suas naturezas temporais e objetivos sociais. Ambos os campos compartilham a função de documentar e narrar eventos, utilizando fontes como testemunhos, documentos e registros para construir versões da realidade. No entanto, enquanto o jornalismo prioriza a imediaticidade, capturando e divulgando fatos em tempo real sob pressão de prazos e demandas midiáticas, a história opera com distanciamento temporal, buscando interpretações críticas e contextualizadas, amparadas por metodologias rigorosas de análise e revisão.

Para Barbosa (2005), a relação entre jornalismo e história transcende a mera descrição de fatos, abrindo espaço para uma análise crítica fundamentada na teoria histórica. A autora destaca que a história introduz uma dimensão interpretativa essencial, questionando não apenas o que

ocorre, mas por que ocorre de determinada maneira em contextos específicos. Essa abordagem ressalta que o jornalismo não é um fenômeno universal, mas um produto de regimes de historicidade próprios, nos quais se entrelaçam cultura, política e representações sociais.

Além disso, a narrativa surge como eixo central tanto para historiadores como para jornalistas, embora operem em temporalidades distintas. Paul Ricoeur (1994; 1995) reforça que a construção narrativa implica seleção, exclusão e organização de fatos, criando uma "intriga" que dá coerência ao real. No jornalismo, essa prática não apenas informa, mas instaura um "mundo contado", mediado por convenções de verossimilhança e testemunho. Barbosa (2005) ressalta, ainda, que a temporalidade no jornalismo reflete uma "arquitetura temporal" complexa, moldada por múltiplas camadas (política, biográfica, social), que definem como a sociedade experiencia e interpreta o tempo. Essa percepção crítica, aliada à busca por *episthème* (conhecimento verdadeiro), transforma o jornalismo em um mediador de reflexão histórica, capaz de questionar o presente e decifrar vestígios do passado, contribuindo para a construção de sentidos que transcendem a mera factualidade.

Da instauração dos "mundos contados", dos quais fala Ricoeur (1995), participam também os textos ficcionais e, assim, textos que transitam entre diferentes domínios da escrita e da expressão. O livro-reportagem que elegemos como objeto para mobilizar a discussão realizada aqui, *Cova 312*, da jornalista e escritora Daniela Arbex (2019), reúne o compromisso da apuração jornalística rigorosa com o estilo da escrita emprestado da literatura, em um tipo de produto chamado de jornalismo literário. Lima defende que o jornalismo literário se insere no mesmo papel social que o jornalismo convencional, mas adiciona novas camadas significantes: "Procura transcender o nível importante – mas meramente informativo – de uma boa parte da produção jornalística, para alçar voos de maior ambição. Realiza esse propósito almejando maestria narrativa. Por isso literário" (Lima, 2014, p. 10).

O acréscimo do elemento literário reabre o escopo para a discussão em torno da questão da verdade, já que agora recursos muito próximos dos da ficção participam da construção da narrativa sobre o fato. Segundo Pena (2006), no romance-reportagem, gênero caracterizado por essa mescla entre o rigor da apuração factual e o estilo de escrita oriundo do romance, o conteúdo não cede à ficção:

> [...] o autor não inventa nada. Ele se concentra nos fatos e na maneira literária de apresentá-los ao leitor. Trata-se do cruzamento da narrativa romanesca com a narrativa jornalística. O que significa manter o foco na realidade factual, apesar das estratégias ficcionais. [...] Em outras palavras, quem faz romance-reportagem busca a representação direta do real por meio da contextualização e interpretação de determinados acontecimentos. Não há preocupação apenas em informar, mas também em explicar, orientar e opinar, sempre com base na realidade. Pode até ser que a narrativa se aproxime da ficção, mas isso nunca é feito deliberadamente [...]. (Pena, 2006, p. 103)

No livro-reportagem *Cova 312*, Arbex reconstrói a biografia do militante Milton Soares de Castro, preso pela participação na guerrilha do Caparaó, em 1967, e o único detido daquele grupo a morrer durante o cárcere, em Juiz de Fora (MG), onde foi encontrado morto em sua cela. A narrativa oficial sustentada pelos militares foi de suicídio, com posterior desaparecimento do cadáver. A jornalista confronta essa hipótese e apura o desaparecimento do corpo, que encontra numa cova rasa identificada pelo número 312 no cemitério municipal de Juiz de Fora.

A próxima seção apresentará e discutirá a obra, com o objetivo de sustentar a hipótese de que o jornalismo pode estimular o debate público e especializado em torno de temas investigados,

trazendo à tona questões de interesse público e contribuindo para a formação de novas perspectivas sobre eventos passados. Quando praticado com ética e investigação de qualidade, o jornalismo pode promover uma revisão historiográfica mais ampla, distinta de práticas revisionistas baseadas apenas na experiência individual e no senso comum.

Cova 312: A Jornada de uma Repórter e o Destino de um Guerrilheiro

> Este livro é dedicado à memória de todos aqueles que tombaram na luta pela construção de uma sociedade livre e democrática, aos que ainda estão desaparecidos e também aos que sobreviveram à ditadura brasileira, o período mais sombrio do país. As cinzas do tempo jamais vão sepultar a verdade. (Arbex, 2019, p. 5, dedicatória)

Já na dedicatória, o livro-reportagem *Cova 312*, de Daniela Arbex, apresenta a premissa básica do trabalho jornalístico-literário que ali seria desenvolvido, qual seja, a realização de uma função social de preservação da memória do país, tendo como valores os direitos fundamentais à liberdade e à democracia, ao mesmo tempo que aponta antagonistas desses valores, presentificados na menção à ditadura, cujas vítimas – as que morreram, as que sobreviveram ou as que seguem desaparecidas – têm justo direito à memória. Além disso, apresenta o tempo, metaforicamente, como um lançador de cinzas, que lenta e constantemente encobre a verdade, estando aí implícita a necessidade de uma "limpeza" ativa dessas camadas de cinzas, em um trabalho comprometido por meio do qual seria possível encontrar a verdade.

Outro elemento paratextual, antes ainda de adentrarmos o livro em si, é o subtítulo, que complementa a missão e a visão da autora em relação ao trabalho jornalístico-literário ali realizado: "A Longa Jornada de uma Repórter para Descobrir o Destino de um Guerrilheiro, Derrubar uma Farsa e Mudar um Capítulo da História do Brasil" (Arbex, 2019). Há no subtítulo a apresentação de dois personagens principais, que no livro se alternam como protagonistas: a repórter, a própria Daniela, que no livro explicita seu processo de apuração jornalística e de escrita jornalístico-literária, e Milton, o preso político cuja história de vida e morte é o fio condutor de uma investigação sobre práticas autoritárias e violações sucessivas dos direitos humanos ocorridas no período ditatorial. Também são apresentados aí os dois objetivos principais do trabalho: "descobrir o destino de um guerrilheiro", ou seja, encontrar o corpo há tanto desaparecido de Milton, e "derrubar uma farsa e mudar um capítulo da história do Brasil", isto é, já assumindo como falsa a hipótese de suicídio, investigar as reais circunstâncias da morte de Milton, o que culminou em uma descoberta que difere da narrativa oficial sustentada pelos militares e que torna necessário atualizar o que se sabia até então sobre aquele episódio – e, de forma ampliada, sobre episódios potencialmente semelhantes no mesmo contexto.

O primeiro objetivo na investigação foi apurar as circunstâncias da prisão e do encarceramento de Milton. Para tanto, Arbex constrói um detalhado mosaico do cenário da resistência à ditadura, apresentando não somente Milton, mas um conjunto de companheiros envolvidos na guerrilha do Caparaó e em outras frentes de resistência pelo país. Essa contextualização é construída através da reunião de documentos oficiais, realização de entrevistas com companheiros do cárcere e seus familiares, reunião de fotografias da época e uma visita de campo à Penitenciária de Linhares, onde ficaram os guerrilheiros do Movimento Nacionalista Revolucionário (MNR) presos no Caparaó e onde Milton foi encontrado morto. A partir desse contexto, tendo ficado nítida a existência de uma prática deliberada e sistematizada de violação

dos direitos humanos, inclusive com práticas de tortura narradas por sobreviventes e já reconhecidas pela Justiça, pode-se abrir caminho para a reconstituição do evento, o depoimento que antecedeu a morte do militante.

Como recupera Arbex (2019) a partir de pesquisa documental e de entrevistas, Milton Soares de Castro foi levado da Penitenciária de Linhares para a 4ª Divisão de Infantaria a fim de ser interrogado, depois das 22h do dia 27 de abril de 1967. Arbex reconstrói um cenário de intimidação que precede o depoimento, transcrito e apresentado em cópia do original. No dia seguinte, durante uma revista nas celas, o corpo de Milton foi encontrado, sob privação dos olhares dos companheiros, e levado.

> O operário saiu carregado pelo tórax e pelo tornozelo.
>
> Quarenta e cinco minutos depois, o primeiro-tenente voltou para a galeria, onde anexou um papel na porta da cela 30.
>
> "LACRADA EM 28 DE ABRIL DE 1967, ÀS 9H15" ASS.: BARBOZA
>
> Já estava de saída, quando foi interpelado pelos presos políticos.
>
> — Cadê o Milton?
>
> — Está morto.
>
> — Morto, como? — questionou Amadeu[.]
>
> — Suicídio. Ele se enforcou com o lençol. (Arbex, 2019, p. 82)

A família do militante, que só foi tardiamente informada do óbito, nunca acreditou na hipótese de suicídio. O corpo, no entanto, nunca foi devolvido aos familiares, e seu local de destino permaneceu desconhecido por 35 anos.

Em abril de 2002, após dois meses de investigação jornalística em busca do corpo de Milton, Arbex atribui a uma intuição a sua maior descoberta:

> [...] no fim da tarde do dia 17 de abril, uma quarta-feira, resolvi ir até o Cemitério Municipal de Juiz de Fora. Foi como se alguém tivesse soprado em meu ouvido. Na minha cabeça, aquele seria um lugar óbvio demais para se esconder um corpo. No entanto, como sempre procuro seguir minhas intuições, lá fui eu para o cemitério. Já passava das cinco horas da tarde quando entrei pelo portão lateral e subi a escada pintada de cinza que leva ao segundo andar da administração.
>
> — Boa tarde, sou Daniela, da *Tribuna*. Vocês têm o livro de óbitos de 1967? (Arbex, 2019, p. 253)

Evidentemente, a intuição não é uma ferramenta científica de pesquisa. No entanto, a atenção de Arbex a esse elemento subjetivo, marcadamente presente em sua vida, levou a descobertas importantes, através das quais a autora pode construir seus argumentos. No cemitério, foram localizados não somente o nome de Milton, com a informação do enterro em uma sepultura rasa, na cova 312, mas também um conjunto de documentos: a guia para enterramento e documentos da empresa funerária, que são reproduzidos no livro-reportagem.

A guia para enterramento apresenta pelo menos duas correções que merecem ser comentadas: havia a informação de que o sepultamento ocorreria no Cemitério de Santa Maria, no Rio Grande do Sul, em seguida corrigida para o Cemitério de Nossa Senhora Aparecida, de Juiz de Fora. A data do documento, inicialmente 27 de abril de 1967, foi rasurada e alterada para 28. A jornalista também reuniu uma segunda via da certidão de óbito de Milton, emitida pelo cartório responsável pelo registro civil das pessoas naturais.

Apesar da grande euforia por finalmente terem localizado o corpo, e mesmo com a autorização do então ministro da Justiça para a exumação, a família de Milton optou por não a realizar. Arbex transcreve o telefonema com Edelson Palmeira de Castro, irmão de Milton:

> Daniela, a proposta de exumação da ossada, aprovada pela comissão especial, reabre uma ferida de 35 anos. A sua descoberta foi fundamental porque, além de fazer justiça ao Milton, permitiu que soubéssemos, finalmente, onde seu corpo foi colocado. Ao resgatar sua memória, vocês tiraram o véu da dúvida e fortaleceram a democracia. Mas já sofremos muito, e a exumação não vai trazer ele de volta. Preferimos cultivar seu espírito. (Arbex, 2019, pp. 272-273)

A investigação da jornalista, narrada na reportagem no jornal e no livro, produziu efeitos concretos, contribuindo, junto com outras fontes, para que a Comissão Municipal da Verdade de Juiz de Fora, cujo relatório final foi publicado em 2015, concluísse que Milton morreu sob os cuidados do Estado brasileiro e foi enterrado na cidade. A Comissão da Verdade em Minas Gerais também utiliza a investigação de Arbex como uma das fontes, entre outras, para a elaboração do perfil de Milton, inclusive destacando as contradições entre a versão oficial e as versões alternativas sobre a morte, mas sem chegar a uma conclusão sobre a localização do corpo. Diante da recusa da família em exumar os restos mortais encontrados por Arbex, a Comissão Nacional da Verdade, em seu relatório final, ainda considera o corpo de Milton Soares de Castro desaparecido. Faltava, no entanto, descobrir minuciosamente o que havia ocorrido logo antes de o corpo do militante ser encontrado na cela. Para tanto, Arbex lança-se novamente em um processo de apuração que reuniu documentos militares, a realização de entrevistas e consultas a especialistas. O ponto inicial da retomada da investigação, em 2014, foi a descoberta da existência de um inquérito instaurado pelo Exército no dia em que Milton foi encontrado morto. Acessando uma cópia precária e parcial do documento, Arbex verificou sua importância para o caso e obteve acesso ao Setor de Arquivo do Superior Tribunal Militar, em Brasília, onde encontrou o documento original completo, que incluía fotografias da autópsia, relatórios e depoimentos de militares, laudos periciais e demais documentos.

Após consulta a peritos forenses e médicos legistas, considerando-se o farto material presente no inquérito, e considerando-se dados como a altura do detido e da cela, o comprimento do tecido supostamente utilizado, as marcas de violência contundentes presentes no corpo, a ausência de sinais de morte por suicídio e demais elementos, concluiu-se como improvável a hipótese defendida pelos documentos oficiais. A isso se aliam as constantes contradições encontradas nos depoimentos da época, bem como em entrevistas recentes realizadas para a reportagem.

Revisão do Saber Histórico: Contribuições Jornalísticas

Como lembra Barbosa, a revisão de dados históricos é uma prática comum e não necessariamente negativa no processo de construção do conhecimento histórico, já que "debates, refutações hermenêuticas, desconstruções de teorias sempre fizeram parte de uma prática pública, aberta, onde os debates e fontes são publicizados e debatidos sob um guarda-chuva comum: o compromisso com a busca ou o horizonte da veracidade dos fatos" (Barbosa, 2022, p. 652).

No caso de Milton, recuperado no livro-reportagem analisado aqui, bem como no caso de muitos outros presos políticos, uma apuração comprometida com a verdade deve considerar,

assim, que as narrativas oficiais já estariam, potencialmente, desde a época dos fatos, descontextualizadas intencionalmente a fim de construir um evento histórico que, ao que tudo indicou ao fim da investigação, foi forjado.

A jornalista-escritora, no caso estudado mais a fundo neste artigo, ao questionar a narrativa oficial, assume a tarefa que Benjamin (1996, p. 225) atribui aos materialistas-históricos, "escovar a história a contrapelo", ou seja, assumir uma abordagem dialética e crítica, que desafia a narrativa tradicionalmente triunfalista dos vencedores. Em vez de seguir essa perspectiva dominante, ele sugere um olhar atento às lutas e experiências dos oprimidos. "Escovar a história a contrapelo" significa, assim, revelar vozes silenciadas e expor contradições, desafiando a tradição e promovendo a visibilidade dos oprimidos. Benjamin concebe uma história aberta, que rejeita o determinismo e observa o passado e o presente de forma dialética, enfatizando a imprevisibilidade e a constante luta pela emancipação (Bemvindo, 2020).

A revisão proposta por Arbex, nesse sentido, estando baseada em um método investigativo que não se contenta em apresentar seus argumentos, trazendo a público a descrição de seu processo de apuração e a reprodução de documentos, entrevistas e demais achados, faz avançar nos debates públicos e especializados o conhecimento até então acumulado sobre aquele aspecto, ainda que não tenha havido comprovação da descoberta do corpo por exame de DNA, por respeito à família do militante. Nesse sentido, *Cova 312* é um marco ativo de provocação intelectual e científica, muito além de exemplificar um fenômeno crescente, até porque está suscetível à crítica e ao debate, já que não se objetiva como detentor de um saber acabado e sobre o qual não cabe mais investigação.

Maciel (2018) destaca a importância dos documentos no jornalismo investigativo de Arbex para desafiar narrativas estabelecidas. Em entrevista, a jornalista observa as dificuldades em relatar um período histórico que não vivenciou, levando a uma dependência excessiva da citação de fontes para conferir confiabilidade ao relato. Além disso, a autora menciona aceitar críticas sobre momentos em *Cova 312* em que o texto parecia muito próximo da ficção, como quando Arbex escreve sobre os pensamentos do guerrilheiro antes de morrer.

A preocupação com a ficcionalização também aparece em pesquisa realizada por Oliveira (2020), que considera, a partir de Rancière, as narrativas da memória como ficções documentais em sentido poético, essa ficção entendida não como invenção, mas como "um deslocamento das relações entre as funções significantes, imaginativas e narrativas que compõem uma 'realidade'" (Rancière *apud* Oliveira, 2020). A autora analisa a relação entre narrativas da memória e políticas da escrita, propondo o jornalismo como potência estético-política para a (re)configuração do social. A preocupação com a ficcionalização do texto, no entanto, continua presente. Oliveira destaca que uma série de passagens do livro fazem referência a fatos que não podem ser comprovados e tendem à ficção, como em trechos nos quais se revelam os pensamentos e as sensações experimentadas pelos personagens. Esses momentos são reconstruídos a partir de pequenos fragmentos que permitiram à autora organizar episódios da rotina no cárcere. Segundo Oliveira (2020, pp. 207-208), "tecer uma ficção documental da memória se faz também nesse narrar até sonhos na tentativa de se esboçar quadros de aflição, angústias e traumas que marcam as existências".

Assim, o livro-reportagem *Cova 312*, de Daniela Arbex, evidencia o papel crucial do jornalismo literário e investigativo no resgate e preservação da memória histórica do Brasil, especialmente ao tratar de episódios dolorosos e controversos como os que ocorreram durante a

ditadura civil-militar. Arbex, ao reconstruir a trajetória de Milton Soares de Castro e desvelar as incongruências da narrativa oficial, contribui para uma revisão historiográfica comprometida com a verdade dos fatos e com o direito à memória dos que sofreram com as violações do regime autoritário. Dessa forma, *Cova 312* é um exemplo de como o jornalismo pode atuar como um agente de justiça histórica e de fortalecimento democrático.

Referências Bibliográficas

ALVES, M. H. M. *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*. Bauru, Edusc, 2005.

ARBEX, D. *Cova 312: A Longa Jornada de uma Repórter para Descobrir o Destino de um Guerrilheiro, Derrubar uma Farsa e Mudar um Capítulo da História do Brasil*. Rio de Janeiro, Intrínseca, 2019.

BARBOSA, C. "Revisionismos e Crimes contra a História". In: SZWAKO, J. & RATTON, J. L. *Dicionário dos Negacionismos no Brasil*. Recife, Cepe, 2022, pp. 647-653. ePub.

BARBOSA, M. "O que a História Pode Legar aos Estudos de Jornalismo". *Contracampo*, n. 12, 2005, pp. 51-61. Disponível em: https://tinyurl.com/uefjw3a. Acesso em: 31 jan. 2025.

BAUER, C. S. "Ditadura". In: SZWAKO, J. & RATTON, J. L. *Dicionário dos Negacionismos no Brasil*. Recife, Cepe, 2022, pp. 228-232. ePub.

BEMVINDO, V. "'Escovar a História a Contrapelo': Contribuições de Walter Benjamin para a Concepção Dialética da História". *Trabalho Necessário*, vol. 18, n. 35, jan.-abr. 2020, pp. 20-37. Disponível em: https://encurtador.com.br/qYOf. Acesso em: 29 out. 2024.

BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura.* São Paulo, Brasiliense, 1996.

BUCCI, E. *Existe Democracia sem Verdade Factual? Cultura Política, Imprensa e Bibliotecas Públicas em Tempos de* Fake News. Barueri, Estação das Letras e Cores, 2019.

FICO, C. *Como Eles Agiam: Os Subterrâneos da Ditadura Militar*. Rio de Janeiro, Record, 2001.

JOFFILY, M. "O Aparato Repressivo: Da Arquitetura ao Desmantelamento". In: REIS, D. A.; RIDENTI, M. & MOTTA, R. P. S. (orgs.). *A Ditadura Que Mudou o Brasil: 50 Anos do Golpe de 1964*. Rio de Janeiro, Zahar, 2014. ePub.

LAVOINNE, Y. "Journalists, History and Historians. The Ups and Downs of a Professional Identity". Trad. D. Motlow. *Réseaux*, vol. 2, n. 2, 1994, pp. 205-221. Disponível em: https://tinyurl.com/2yv6up5p. Acesso em: 31 jan. 2025.

LIMA, E. P. *Jornalismo Literário para Iniciantes*. São Paulo, Edusp, 2014.

MACIEL, A. Z. *Narradores do Contemporâneo*: *Jornalistas Escritores e o Livro-reportagem no Brasil.* Tese de doutorado em Comunicação, Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 2018. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/29836. Acesso em: 9 jan. 2024.

OLIVEIRA, C. de. *Poéticas da Memória para um Jornalismo Contemporâneo: Políticas da Escrita em Livros Jornalísticos sobre a Ditadura Civil-Militar Brasileira*. Tese de doutorado em Jornalismo, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2020. Disponível em: https://tinyurl.com/bdfwatxd. Acesso em: 9 jan. 2024.

PENA, F. *Jornalismo Literário*. São Paulo, Contexto, 2006.

RICOEUR, P. *Tempo e Narrativa*. Trad. C. M. Cesar. Campinas, Papirus, 1994, vol. 1.

_____. *Tempo e Narrativa*. Trad. M. Appenzeller. Campinas, Papirus, 1995, vol. 2.

Ecos Latino-americanos

4. “Escrevo na Casa”: Olhares (não) Domésticos na Ditadura Argentina

Luciana di Leone

Oficio

Escribo en la casa; mi hijo duerme
y yo escribo a escondidas, no sólo para no despertarlo.
Ahora puedo escuchar a la lluvia sobre
los baldes y las sogas.

Irene Gruss, *La Luz en la Ventana*, 1982, p. 33.

Meia Empanada

No dia 3 de julho de 2020, quando muitos dos afetos estavam confinados em casas ou quartos, pelo jornal *Página/12* me chegou a notícia de que tinha sido identificada a localização exata de um Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio da última ditadura cívico-militar argentina, que funcionou durante poucos meses. Tratava-se de uma casa residencial situada na rua Bacacay, no bairro de Floresta, em Buenos Aires, muito próxima a outro centro de detenção e tortura já conhecido: “Automotores Orletti”, que tinha sido declarado “sítio de memória” em 2009, depois de ter funcionado em 1976 como base de operações de forças de inteligência estrangeiras – leia-se, os serviços americanos e a chamada Operação Condor. O local da rua Bacacay é mencionado em vários depoimentos de sobreviventes que passaram por ali, mas o endereço exato só foi encontrado no cruzamento desses depoimentos com informações de documentos recentemente desclassificados pelos Estados Unidos a pedido dos organismos de direitos humanos argentinos. Neles se falava de um local alugado em 1976 pela Secretaria de Inteligência de Estado do governo militar (Side), justamente ligada à Operação Condor.

A matéria do jornal *Página/12* nos conta que o dado crucial para confirmar que a casa da rua Bacacay, 3570 funcionava como centro clandestino é um croqui do imóvel. Uma planta baixa que foi repetida, quase de forma idêntica, por duas pessoas. Uma delas, María Ester Poggi, comprou o imóvel em 1977 e durante umas reformas descobriu que a casa tinha um porão onde encontraram sapatos de mulher sujos de uma cor rosa-velho e também sapatos de homem. A planta desenhada à mão livre pela proprietária coincidiu totalmente com a que tinha sido feita por Emma Le Bozec, uma das sobreviventes do centro clandestino, quando ainda não tinha sido identificado o endereço (Bullentini, 2020). Emma Le Bozec relata que conseguiu “ver” a casa através da venda que tinha nos olhos quando obteve permissão para ir até a cozinha tirar leite dos seios doloridos, pois estava amamentando no momento do sequestro. Outras duas sobreviventes – Ana Larrea de Jaroslavsky e Mercedes Naveiro, já falecida – também descreveram, além do

porão, os espaços do imóvel onde estavam as “cozinhas” da “casa”. Descrições que coincidiam com os desenhos de Poggi e de Le Bozec.

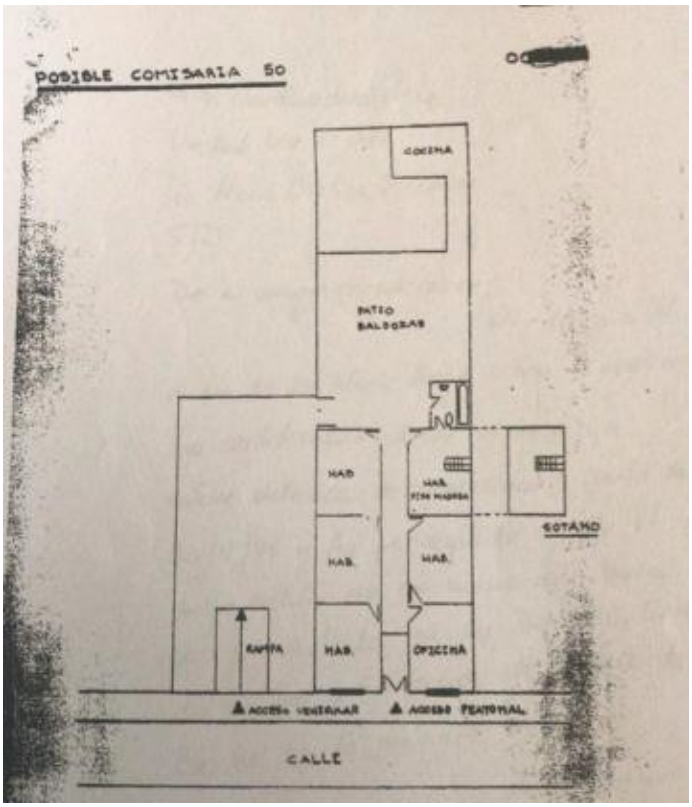


Figura 4.1 Planta anexa ao depoimento de Emma Le Bozec para a Conadep. Fonte: www.elcohetealaluna.com/una-cueva-de-otro-tiempo.

É aqui que o dado histórico e institucional, o caráter documental e legal do episódio da identificação desse centro clandestino, pode abrir passagem a algumas perguntas sobre a relação entre memória e ditadura, enquanto uma relação atravessada também pelas construções de gênero. O retorno às memórias da ditadura com perspectiva de gênero tem sido um dos trabalhos mais intensos dos últimos anos. Isso significou a releitura de depoimentos, entendendo que houve mais crimes ou crimes específicos que não tinham sido vistos desse modo nos julgamentos de 1985. Significou também a necessidade de mudança de métodos de escuta das sobreviventes e de visibilização dos casos, como nos mostra Claudia Bacci e todo o trabalho de Memoria Abierta[1]. Exposições nos sítios da memória, livros, filmes e pesquisas têm mostrado que a “violência sexual e de gênero foi um dos elementos vertebradores do cativeiro das mulheres” (Bacci, 2022-2023, p. 99), principalmente na Escola de Mecánica de la Armada, onde havia, inclusive, uma ala de grávidas, muites cujes filhes foram apropriades.

Essa perspectiva de gênero, ainda, parece ser mais produtiva se levarmos em conta testemunhos, ou memórias não “institucionalizadas”. Claudia Bacci, socióloga e pesquisadora da construção da memória individual e coletiva em testemunhos de sobreviventes do terrorismo de Estado na Argentina, chama a atenção para a forma como cada modo de fazer um depoimento

1. Memoria Abierta é uma aliança de organizações argentinas de direitos humanos, criada em 1999, que se dedica a preservar, organizar e tornar acessível a documentação sobre o terrorismo de Estado e a última ditadura militar (1976-1983)

ajuda a observar diferentes aspectos ou nuances da lembrança (Bacci, 2022-2023, p. 96). Se os depoimentos feitos em instâncias institucionais, com carga legal, são necessários para uma política estatal de memória e de justiça, muitos sobreviventes vão, em "depoimentos" informais, orais, ou mesmo em zonas laterais desses depoimentos judiciais, fazer comentários aparentemente menores que, no entanto, nos permitem observar outras nuances da experiência da violência e da sua constituição no presente.

É em alguns desses outros modos de lembrar que quero me deter.

Em abril de 2010, na conta VIMEO de Mercedes Naveiro[2], uma das sobreviventes de Bacacay, publica-se um filme dividido em duas partes de aproximadamente quinze minutos cada uma, feito entre 2007 e 2008, com o título de *Episódio*. O "episódio" que é contado por uma voz em *off* masculina é o sequestro sofrido por uma mulher em 1976. A narração – feita, segundo os créditos finais, por Daniel Marino – é acompanhada por imagens variadas: de filmes antigos, na sua maioria em preto e branco, imagens aparentemente abstratas e fotos de desenhos. Sabemos que a pessoa sequestrada é a própria Naveiro, que aparentemente dirige o filme, embora ela não seja nomeada nos créditos. Assim como não há datas nem nomes nem lugares concretos citados na narração, ou seja, não há qualquer intuito de tornar esse relato um depoimento oficial, até porque, inclusive, é narrado em terceira pessoa: "*Nos contó que...*" [Contou para nós que...] é o mote que o narrador repete umas seis vezes ao longo do filme. Essa terceira pessoa, no entanto, é estranha, pois o que se narra em um discurso indireto muito próximo do direto ganha sempre o lugar da experiência da primeira pessoa. O que ela "nos contou" são fatos e eventos, sim; mas, principalmente, "conta-se" a percepção rarefeita deles.

A voz diz que "nos contou" que uma noite um grupo de pessoas que se anunciam como "*Fuerzas conjuntas. Estado de emergencia*" chegam no seu domicílio porque tinham achado seu nome na agenda de Raúl, um "subversivo", amigo da mulher "contadora". Ela é levada para o quarto enquanto a "patota" revira o apartamento, roubando inúmeras coisas. A "contadora" diz que "ela foi deixada em seu quarto, vigiada por um homem que apontava um fuzil para sua cabeça", e observa que "o homem estava muito nervoso, o suor escorria pelo seu rosto e ele tremia"[3]. Esse mesmo homem, uma vez no carro no qual é colocada encapuzada e sempre com o fuzil apontado às costelas, conversa com ela sobre fotografia e lamenta ter tido que devolver a ampliadora de fotos que tinham roubado dela, pois pensava em usá-la em projetos próprios. De fato, o relato beira o tragicômico: pouco depois, conta-se que o grupo roubou muitas coisas da casa da sequestrada, mas que – por algum motivo – parece que eles mesmos acharam que era demais e voltaram para devolver algumas coisas.

Depois de um tempo no carro, conta-se a chegada numa casa: "Nos contou que se sentia forasteira, alheia, como em um sonho estranho"[4]. As imagens do filme, nada figurativas nesse momento, ajudam a mostrar a atmosfera nebulosa e sinistra da sensação. Fala-se também do estado dos outros presos, principalmente de Raúl – o conhecido da "contadora", que estava ali –, torturado de tal modo que não consegue andar, nem controlar esfíncteres, e desvaira, como costuma ser relatado nos depoimentos feitos por sobreviventes para a Comissão Nacional sobre

2. Mercedes Naveiro era cidadã americana e ficou sequestrada na casa da rua Bacacay durante dois dias. É artista plástica e pesquisadora de cinema.

3. São minhas todas as versões em português de textos referenciados em espanhol. E são minhas as transcrições da narração do filme citado.

4. Na chegada, encapuzada, é recebida com um aperto de mãos e a frase sarcástica: "Quer dizer que vem de USA? Ouvi que lá respeitam os direitos humanos, aqui não o fazemos".

a Desaparição de Pessoas (Conadep), ou no Brasil perante a Comissão da Verdade. Mas o relato do filme é feito de um modo muito próximo, como quando se fala de um corpo conhecido e íntimo, não preocupado com um relato realista, documental ou informativo do episódio: "Ela estava no chão e notara que Raúl se arrastava até onde ela estava. Disse-lhe 'oi'. Ele respondeu: 'Que absurdo [*barbaridad*] é isso?', em um tom conversacional normal".

A estética do choque e da incongruência é recorrente. Em outro momento, por exemplo, vão se combinando imagens de filmes nos quais pessoas fardadas aparecem caricaturizadas, ao mesmo tempo que se contam as ameaças de tortura, ainda combinadas com a incongruência de tons emocionais. Por exemplo, na lembrança de quando os guardas constatam que a ferramenta de tortura tinha quebrado, estava funcionando mal, então provocava queimaduras, que havia cheiro de "carne queimada", que então era necessário chamar o médico, fato com o qual todos se atrapalhavam, dando novamente um efeito quase tragicômico.

Em contrapartida, a narratividade, ou talvez o olhar estranhado e forasteiro, parece excluir o registro emocionado; não há enunciação de dor, tristeza, nem indignação. Só aparece em algumas oportunidades o medo, mas o que prevalece é o registro do episódio, com esse olhar singular. Assim, também se conta que no segundo dia os sequestradores vão fazer um churrasco, a carne seria comprada e dividida entre doze pessoas, e cantariam com um violão. A imagem que acompanha o relato é de toalhas ou lençóis estendidos em um varal de quintal. Quem olharia para um episódio de sequestro desse modo?

Alguns minutos depois, o narrador conta que a contadora relatou que

> [...] a levaram para a cozinha e ele conseguiu ver parte. O resto da casa parecia velho, com piso de madeira. Mas a cozinha era moderna, dividida em duas e com piso cerâmico. Um dos guardas se aproximou dela e disse em voz baixa: como você deve nos odiar, depois acrescentou, não escolhi esse trabalho, entrei nisso e agora não consigo sair. Ofereceu-lhe meia empanada, que ela comeu.

Estamos de novo na cozinha, como com Emma Le Bozec tirando leite. Estamos nas dependências, e a conversa íntima e clandestina entre o guarda e a sequestrada empresta nuances diferentes ao que entendemos por testemunho da ditadura, mas também torna possível olhar certas violências sistêmicas enquanto violências, e negociações cotidianas. É uma cena que reconhecemos como doméstica, mas que nos obriga a repensar o doméstico. O oferecimento de meia empanada, o fato de a sequestrada comer meia empanada, quase em um gesto clariciano, nos permite observar a abertura e o contato (horroroso) dos mundos não nos porões, mas nas casas da ditadura. A mulher que "deve" odiar também aceita a comida já comida pelo outro, e o conta sem julgamentos explícitos, sem últimas palavras, sem reinstalar a separação, sustentando o perigo.

Bolhas de Sabão

Certamente seria um exagero dizer que o doméstico foi um espaço eminente na poesia escrita por mulheres durante a ditadura argentina. Não é isso o que acontece na poesia de Thénon, na de Olga Orozco, nem na de Juana Bignozzi, para mencionar algumas das mais conhecidas. Se o doméstico aparecia nos seus textos, muitas vezes era para ser abandonado ou criticado, fiel ao

espírito tanto do feminismo da época quanto a uma ideia de poesia como libertadora da vida imediata, ou experimental ou universalizante.

No entanto, se olharmos com detalhe alguns poemas de Diana Bellessi, Tamara Kamenszain e Irene Gruss (poetas, diga-se de passagem, que têm dicções tão distantes quanto suas afinidades pessoais), podemos ter algumas ideias para repensar as relações entre literatura e ditadura a partir da lente do gênero, do "lugar de mulher" que – queiramos ou não – historicamente se cola ao doméstico. No entanto, isto não quer dizer que o recurso ao doméstico nos poemas que vou comentar funcione como estratégia explícita perante o discurso ditatorial, como Magda Sepúlveda Eriz (2020) lê no caso de várias poetas chilenas, embora saiba que esse gesto tem o risco de aparecer como efeito da minha leitura[5].

Durante os últimos anos da ditadura, Tamara Kamenszain escreve – estando no México, longe geograficamente de certos horrores – alguns dos poemas do seu livro *La Casa Grande* (1986). Segundo Bellessi em uma resenha feita naquele momento, nesse livro Tamara está engajada com "as circunstâncias da sua época", e isto a leva a uma poesia engajada com o caráter político do cotidiano, com as "bagatelas" (Bellessi, 1986, p. 32). São os anos do que conhecemos como feminismo de segunda onda e o *pessoal é político*, mas no caso da América Latina isto está atravessado pelas ditaduras e pela resistência, que colocavam os holofotes em um modo específico de fazer política. Porém, diz Bellessi, também se fazia política com um sujeito poético que aprende a se "camuflar para cuidar dos seus". O sujeito desses poemas de Tamara se camufla em um barroquismo que coloca a linguagem em primeiro plano, mas que volta a aparecer em temas e preocupações: dar de comer para as crianças, partilhar uma língua com elas, dormir e sonhar. Diz um dos poemas:

> Em sigilo insinua-se a sujeita
> em seu avesso, e uma ficção fabrica
> quando se sonha. Diurna, de memória,
> se descreve esse filme o conforma
> ao velho idioma original. (Ouve
> um verbo infantil o que decifra
> uma soma que é cifra de adormecidos
> delírios conjugados no passado.)
> Quem por palavra fala de seus sonhos
> quando a vigília os está vigiando ou
> quando na tela do lençol se grafa
> o que com esses sonhos vai envolto?[6] (Kamenszain, 1991)

5. A pesquisadora Magda Sepúlveda, da Universidad de Chile, analisando a relação entre poesia e ditadura no Chile em diferentes momentos, aponta, por um lado, que o uso da estética do fragmento foi um modo de trabalhar o horror em alguns casos. Por outro lado, como no caso de Zurita, combina-se amor e horror. Já Enrique Lihn satiriza, principalmente, o modelo econômico. No caso das mulheres, ela constata o recurso a elementos considerados femininos: a costura (Cecilia Vicuña), receitas de cozinha (Carmen Berenguer), orações (Elvira Hernandez), cruzamentos de normas de gênero com normas raciais (Soledad Fariña). "Un género discursivo menor, como la plegaria o la receta de cocina, es utilizado por las escritoras mujeres para tomarse el terreno de las discusiones políticas públicas."

6. Tradução para o português de Josely Vianna Baptista. No original: "Se interna sigilosa la sujeta/ en su revés, y una ficción fabrica/ cuando se sueña. Diurna, de memoria,/ si narra esa película la dobla/ al viejo idioma original. (Escucha/ un verbo infantil el que decifra/ una suma que es cifra de durmientes/ delirios conjugados en pasado.)/ ¿Quién, por boca habla de los sueños/ cuando hacia ellos la vigilia va o/ cuando lo envuelte con ellos en esa/ pantalla da la sábana se escribe?" (Kamenszain, 2012, p. 177).

São poemas que falam da família, da partilha do alimento e da língua, dos rituais de interior[7]. Diz Bellessi:

> Como nas sagas antigas, o que é contado aqui [em *La Casa Grande*] acontece no agora, mas ainda assim aconteceu, acontecerá. Ela se afasta da anedota imediata e da coleção arqueológica. Não tem golpes baixos, e tem, sim, uma emoção intrínseca amassada como pão caseiro. Denso e leve ao mesmo tempo, este livro alimenta bem. (Bellesi, 1986, p. 32)

Bellessi, de sua parte, no começo de 1980, vai se instalar no delta do rio Tigre, região metropolitana de Buenos Aires que, composta de inúmeras ilhas com casas de final de semana, foi historicamente um espaço entre bucólico e selvagem, de recolhimento, ou refúgio, de artistas e de militantes. Ali, Diana Bellessi escreve *Tributo del Mundo* (1982). Constatando a presença da natureza nos poemas, diz a pesquisadora Erika Martínez Cabrera (2013): "Longe do bucólico, *Tributo* é um livro plenamente enraizado na história, um livro que vê como suas revelações se tornam sinistras à sombra da ditadura: a história é nas suas páginas uma representação em que acontecem os sinais e as profecias de um apocalipse militar". Há no poemário o crescimento de um silêncio rarefeito, tornando a paisagem – "sombras vermelhas", "águas barrentas" – uma presença e de certo modo alegórica da morte instalada no país. No entanto, ainda segundo Martínez (2013), o poema "Mirando a Felicita lavar la ropa" (Olhando Felicita lavar a roupa) seria o único do livro que se sobrepõe a essa ameaça velada da ditadura, "nos presenteando com sua bela luz e limpeza":

> **Olhando Felicita lavar a roupa**
>
> Flutua um arco de andorinhas no céu,
> e o azul,
> o púrpura delicado,
> anunciam um dia de festa para amanhã.
> Sobre as escadas do píer,
> como buquês de lírio-do-brejo,
> repousa a roupa lavada.[8] (Bellessi, 1982, p. 45)

Embora não sejam muitas as referências à dimensão doméstica na poética de Bellessi – mais adepta a metáforas e cifras, funcionando a poesia como um espaço de expansão interior ou, como aponta Martínez Cabrera (2013), de "exílio" ("As paisagens são cifradas, se sobrepõem como um caleidoscópio, oferecendo-nos a imagem inventada que conformam seus fragmentos") –, a materialidade que adquire no poema a "roupa recém-lavada" não deixa de chamar a atenção. Essa claridade, esse brilho limpo, esse olhar para a roupa lavada por uma mulher feliz e repetível (*feliz/cita*) parece ser não tanto uma superação das sombras, da escuridão, da tristeza e, enfim, da morte que ameaçam no período, mas algo que ancora o poema em uma materialidade incontestável. Do céu e das andorinhas descemos ao píer e à roupa. Apesar das mortes que rondam

7. Questão analisada por Erika Martínez em *Entre Bambalinas. Poetas Argentinas tras la Última Dictadura* (2013) e por mim em Di Leone, "'Ese Yo que Da de Comer': Notas sobre un Poema de *La Casa Grande*" (2024).
8. No original: "**Mirando a Felicita lavar la ropa**// Flamea un aro de golondrinas en el cielo,/ y el azul,/ el púrpura delicado,/ anuncian un día de fiesta para mañana./ Sobre las escaleras del muelle,/ como ramos de caña de ámbar,/ reposa la ropa lavada".

no resto do livro, olhar para o que uma mulher faz – e não para o que ela é – nos ancora no mundo. Sem enigmas, nem fugas, nem compensações.

Outros dois poemas desses anos me chamam atenção. Em 1982, Irene Gruss publica seu primeiro livro, *La Luz en la Ventana*. Como se percebe nos títulos das suas seis seções – "Lejos de la Palabra", "No Es un Buen Día", "Poemas en Casa", "La Casa Interior", "La Luz en la Ventana", "El Aire Mueve las Hojas de un Cuaderno" –, os poemas do livro parecem situar o olhar do eu dentro de casa. A casa, a percepção do próprio corpo, a luz que entra ou não pelas janelas, cenas domésticas de escrita, são imagens recorrentes, embora longe de qualquer tematização, já que os poemas estão sempre abismados naquilo que esse mundo próximo tem de inapreensível, de estranho, de vertigem e na impossibilidade de nomeá-lo ("A casa está quieta./ No entanto a água que desce/ de algum cano furado, obstinado,/ aponta essa paz/ e a desmente./ A água que desce/ é suficiente para saber que não há silêncio,/ que a quietude não é possível", Gruss, 2008 [1982], p. 17). É nesse livro que aparece um dos seus poemas emblemáticos:

> *"Era o que Diana mais temia:*
> *Que a realidade irrompesse"*
> Liliana Heker
>
> Conseguinte, ela começou a lavar as roupas.
> Colocou água em um balde
> e mexeu o sabão, com um sentido ambíguo:
> era um cheiro novo e uma nova certeza para contar ao mundo.
> "Olhar como estouram as bolhas, disse,
> não é mais estranho do que se olhar no espelho."
> Acreditava que falava pros seus papéis e riu, enquanto tocava na água.
> A roupa afundava devagar, e
> a esfregava devagar, à medida que ia entendendo o jogo.
> Decidida,
> pegou cada bolha de sabão e lhe deu um nome; era
> o melhor que sabia fazer até agora, nomear, e que as coisas
> lhe explodissem na mão.[9] (Gruss, 2008 [1982], p. 64)

Estamos em um momento de contestação, pelo feminismo branco, do mito do anjo do lar e dos lugares marcados para a dona de casa burguesa ou de classe média. A cozinha e as dependências, assim como o chamado trabalho doméstico, passam a ter uma releitura forte na produção artística dessas mulheres (Giunta, 2018), enquanto as discussões militantes se instalavam, marcando o lema que ia se tornando mais e mais conhecido: "isso que chamam amor é trabalho não pago".

No caso da poesia, a crítica Francine Masiello, ecoando um diagnóstico dado por Alicia Genovese, aponta que as mulheres nessa década escreviam com uma voz encoberta, "uma voz em surdina", com o propósito de dissolver uma "identidade social sobrecarregada de mandatos e deveres para se projetar em outra identidade" (Masiello, 2009). Contesta-se o lugar fixado do

9. No original: "'Era lo que Diana más temía: que la realidad irrumpiera' Liliana Heker.// Consecuente, ella empezó a lavar su ropa./ Puso agua en un balde/ y agitó el jabón, con un sentimiento ambiguo:/ era un olor nuevo y una nueva certeza/ para contar al mundo./ 'Mirar cómo se rompen las burbujas, dijo,/ no es más extraño que mirarse a un espejo.'/ Creía que hablaba para sus papeles/ y se rió, mientras tocaba el agua./ La ropa se sumergía despacio, y/ la frotaba despacio, a medida que/ iba conociendo el juego./ Decidida,/ tomó cada burbuja de jabón/ y le puso un nombre; era/ lo mejor que sabía hacer hasta ahora,/ nombrar, y que las cosas/ le estallaran en la mano".

gênero, mas em função de uma voz universal; há uma vontade de pensar a voz poética como a de uma "poeta-mulher", atacando a relação entre linguagem e representação através de uma profunda meditação e estranhamento da própria escrita, sabendo que o disfarce e a máscara são figuras recorrentes na poesia da época. De fato, nesse poema, há uma vontade de fazer estourar a construção do gênero e sua normatização na linguagem comum, fazendo explodir a nomeação.

A questão apontada como central então pela crítica para a poesia produzida por mulheres na década de 1980 é a questão do gênero, e a construção da subjetividade mulher, e uma "escrita de mulher" (não feminina, nem feminista). Sem desmentir essa preocupação, acredito que é possível dar uma volta de parafuso para evitar que se torne uma reflexão ensimesmada ou solipsista, um ponto de chegada que oblitera uma consequência clara dessa preocupação com o gênero: a possibilidade de ver as nuances do mundo, suas singularidades. É pelas perspectivas parciais, como diz Donna Haraway (1995), que entendemos o mundo como incompleto.

No livro seguinte de Gruss, *El Mundo Incompleto* (1987), aparece mais um poema que faz referência à roupa lavada.

Enquanto isso

Eu estive lavando roupa
enquanto muita gente
desapareceu
não porque sim
se escondeu
sofreu
houve golpes
e
agora não estão
não porque sim
e enquanto passavam
sirenes e disparos, ruído seco
eu estive lavando roupa,
ninando,
cantava,
e a persiana no escuro.[10] (Gruss, 2008, p. 77)

Há um afastamento explícito – e um tanto culpado – em relação ao poema anterior. A luz se mostra como escuridão e esconderijo. Mas, em lugar de focar numa autocrítica, penso que podemos ver a marca de um lugar político de ancoragem no mundo. Não apenas egoisticamente cuidou "dos seus"; cantar, ninar, lavar a roupa se contrapõem (não compensando) às desaparições, sendo algo que não "passa". Cuidar também se mostra como algo clandestino, e nesse sentido se cria uma ficção que permite fantasiar uma história feminista e política, como diria Joan Scott (2006), para essa sujeita da poesia. Imaginar para si vínculos políticos, não alienados.

Assim, o traço de gênero – marcado culturalmente e não naturalmente, não custa lembrar – *localiza* e *parcializa* a leitura da ditadura, e esse saber localizado e parcial, ainda nos termos de Haraway, se torna imprescindível para entendermos não apenas o período, não apenas a relação

10. No original: "Mientras tanto// Yo estuve lavando ropa/ mientras mucha gente/ desapareció/ no porque sí/ se escondió/ sufrió/ hubo golpes/ y/ ahora no están/ no porque sí/ y mientras pasaban/ sirenas y disparos, ruido seco/ yo estuve lavando ropa,/ acunando,/ cantaba,/ y la persiana a oscuras".

da literatura com o período, mas para aproveitar aquilo que os olhares generizados, feminizados, têm para iluminar, ou apontar. No meio do horror, lava-se roupa, come-se uma empanada; mas também, no meio do lavado e da comida, acontece o horror.

Escrever em casa, de casa, não apenas é uma circunstância das pessoas que realizam trabalhos de cuidado para driblar os empecilhos de escrita. Escrever em casa, de casa, não é apenas um gesto de valorização do doméstico. Escrever em casa, de casa, não é necessariamente domesticar a linguagem. Escrever em casa não foi apenas um gesto de resistência à ditadura. Talvez nem tenha sido isso. Mas as escritas em casa, da casa, hoje nos permitem escutar melhor a água que caiu naqueles baldes.

Referências Bibliográficas

AHMED, S. *La Política Cultural de las Emociones*. Trad. C. O. Mansuy. México, Unam, 2015.

ÁLVAREZ, V. & LAINO SANCHIS, F. (2020). "Maternidades en Cautiverio. Experiencias de Maternidad, Embarazo y Parto en Centros Clandestinos de Detención durante la Última Dictadura Militar Argentina". *Mora*, n. 26, pp. 7-28.

BACCI, C. "Políticas Feministas y Memorias del Terrorismo de Estado en Argentina. Ecos Reverberaciones, Fantasias". *RevIISE*, vol. 20, ano 17, out. 2022-mar. 2023, pp. 93-108.

BELLESSI, D. "La Casa del Lenguaje". *Diario de Poesía*, n. 3, verão 1986, p. 32.

_____. *Tributo del Mundo*. Buenos Aires, Siriri, 1982.

BULLENTINI, A. "Identificaron un Centro Clandestino de Detención en la Calle Bacacay". *Página/12*, Buenos Aires, 3 jul. 2020, s.p. Disponível em: https://tinyurl.com/ytzy8tyh. Acesso em: 11 fev. 2026.

DI LEONE, L. & VIDAL, P. "Ese Yo Que Da de Comer": Notas sobre un Poema de La Casa Grande. In: VIDAL, P. & SIGANEVICH, P. (orgs.). *Lo Que Empezó como Poesía: Recordando a Tamara Kamenszain*. Buenos Aires, Grumo, 2024, pp. 111-122.

GIUNTA, A. *Feminismo y Arte Latinoamericano. Historias De Artistas que Emanciparon el Cuerpo.* Buenos Aires, Siglo XXI, 2018.

GRUSS, I. *La Luz en la Ventana*. Buenos Aires, El Escarabajo de Oro, 1982.

_____. *El Mundo Incompleto.* Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1987.

_____. *La Mitad de la Verdad.* Obra poética reunida 1982/2007. Buenos Aires, Bajo la Luna, 2008.

_____. Entrevista. *Rancho las Voces*, 2009. Disponível em: https://tinyurl.com/5278ynya. Acesso em: 11 fev. 2026.

HARAWAY, D. "Saberes Localizados: A Questão da Ciência para o Feminismo e o Privilégio da Perspectiva Parcial". *Cadernos Pagu*, n. 5, 1995, pp. 7-41.

KAMENSZAIN, T. [Sem Título]. In: PERLONGHER, N. (org.). *Caribe Transplatino. Poesia Neobarroca Cubana e Rioplatense*. Trad. J. V. Baptista. São Paulo, Iluminuras, 1991.

_____. *La Novela de la Poesía*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2014.

LE BOZEC, E. Entrevista a Úrsula Asta. *Feas, Sucias y Malas*, Radio Gráfica, 14 jul. 2020. Disponível em: https://tinyurl.com/4d7jbfuc. Acesso em: 11 fev. 2026.

MARTÍNEZ CABRERA, E. "Viaje y Memoria en la Primera Poesía de Diana Bellessi". *Actas XVI Congreso AIH*, 2007. Disponível em: https://tinyurl.com/mw7vrkc2. Acesso em: 11 fev. 2026.

_____. *Entre Bambalinas. Poetas Argentinas tras la Última Dictadura.* Madri, Iberoamericana-Vervuert, 2013.

MASIELLO, F. "Poesía y Respiración: Del Lirismo a la Moda Pop de las Poetas Argentinas Actuales". *Hispamérica*, ano 38, n. 113, ago. 2009, pp. 3-11.

NAVEIRO, Mercedes. *Episódio.* 2007-2008. Disponível em: https://vimeo.com/10695332 e https://vimeo.com/10892818.

SCOTT, J. "El Eco de la Fantasía: La Historia y la Construcción de la Identidad". Trad. T. Morant i Ariño. *Ayer*, Valencia, n. 62, 2006, pp. 111-138.

SEPÚLVEDA ERIZ, M. "¿Cómo Llegamos a la Promoción Poscoma del Siglo XXI? De cómo las Minorías Se Van Tomando la Palabra". In: MARTÍNEZ, E. (org.). *Materia Frágil*. *Poéticas para el Siglo XXI en América Latina y España.* Madri, Iberoamericana-Vervuert, 2020, pp. 18-45.

5. Arquivos Simbólicos de Dor e de Cura: Reapropriações do Corpo nas Poéticas de C. Vicuña e R. Galindo

Eleonora Frenkel Barretto

A Arte e os Espaços de Investigação contra o Inconsciente Colonial Capitalista e pela Reapropriação da Potência Vital

Este texto parte da constatação apresentada por Andrea Giunta em seu trabalho de pesquisa sobre obras criadas entre os anos 1960 e 1985 por artistas mulheres latino-americanas: o reconhecimento de um conjunto dessas obras como um arquivo simbólico que analisa, explora e subverte modos de representação do corpo na história da arte ocidental moderna. Como afirma Giunta: "o corpo estava no centro das preocupações políticas, sociais e estéticas" durante as referidas décadas e, no caso da América Latina, "a relação entre corpo e violência é central", em particular nesses anos em que se recrudescem os regimes de governos ditatoriais e militares, mas também ao longo de séculos de processos históricos marcados por invasões territoriais e práticas coloniais (Giunta, 2018, pp. 29-30). A investigação se desenvolve, neste texto, a partir do trabalho artístico, em poesia e performance, de Cecilia Vicuña (Chile) e de Regina Galindo (Guatemala), sendo a primeira uma das "mulheres radicais" reunidas na exposição curada por Giunta e Cecilia Fajardo-Hill[1], e a segunda, uma artista que desponta desde o fim da década de 1990 com um potente trabalho criativo movido pelo questionamento de diversas formas de violência: colonial, estatal, contra a mulher, contra imigrantes, contra populações indígenas etc.

A violência contra o corpo, e em particular contra corpos de mulheres, se relaciona, por sua vez, não apenas à colonização e às ditaduras na América Latina, mas, de modo mais amplo, à imposição e à intensificação dos modos capitalistas de exploração do trabalho e de expropriação da força vital. Com o apoio das leituras de Silvia Federici e de Suely Rolnik, vinculam-se imagens poéticas e reflexões provocadas pelas obras de Vicuña e de Galindo às análises sobre as "formas de exploração às quais as mulheres têm sido submetidas ao longo da história da sociedade capitalista" (Federici, 2023, p. 11) e sobre como o regime "colonial capitalístico" se apropria não apenas da força de trabalho, mas também das potências vitais de criação e de transformação[2]. Como explica Rolnik:

1. A exposição *Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana, 1960-1985* aconteceu na Pinacoteca de São Paulo, entre agosto e novembro de 2018. Entre abril e julho do mesmo ano, esteve no Brooklyn Museum em Nova York, e de setembro a dezembro de 2017 no Hammer Museum em Los Angeles. Mais informações sobre a exposição na Pinacoteca podem ser encontradas em: https://tinyurl.com/493pt7wa (acesso em 15 jan. 2025).
2. Rolnik (2018, p. 103) esclarece: "'Capitalístico' é uma noção proposta por Félix Guattari. O psicanalista francês parte da ideia de Karl Marx de que o capital sobrecodifica os valores de troca, submetendo assim o conjunto do

> Se a base da economia capitalista é a exploração da força de trabalho e da cooperação intrínseca à produção para delas extrair mais-valia, tal operação – que podemos chamar de "cafetinagem" para lhe dar um nome que diga mais precisamente a frequência de vibração de seus efeitos em nossos corpos – foi mudando de figura com as transfigurações do regime ao longo dos cinco séculos que nos separam de sua origem. Em sua nova versão, é da própria vida que o capital se apropria; mais precisamente, de sua potência de criação e transformação. (Rolnik, 2018, p. 32)

A exploração do corpo para o trabalho e a expropriação da força vital estão diretamente relacionadas, por sua vez, ao extrativismo exacerbado e ao esgotamento dos recursos naturais, também promovidos pelos sofisticados mecanismos de reconfiguração da hegemonia capitalista. Como enfatiza Vandana Shiva: "o estupro da Terra e o estupro das mulheres estão intimamente ligados" (Shiva, 2021, p. 27). As metáforas da cafetinagem e do estupro evidenciam que a apropriação, a exploração, o abuso e a violência consistem na rotina das relações entre corpos humanos e não humanos no capitalismo; para além do corpo humano tratado como máquina para o trabalho, do corpo feminino como máquina reprodutora, os animais também são transformados em máquinas: "Eles não são vistos como seres vivos, mas como máquinas produtoras de carne" (Federici, 2023, p. 61). E quanto aos recursos naturais, são tratados de modo utilitário, sem a escuta que permita reconhecer seus sinais, adquirir saberes específicos ou conjugar temporalidades. Como diz Federici (2023, p. 163): "Houve um tempo em que éramos capazes de ler os ventos, as nuvens e as mudanças nas correntes de rios e mares", mas "o capitalismo nasceu ao separar as pessoas da terra".

As artistas Cecilia Vicuña e Regina Galindo investigam profundamente essa complexa trama de relações, com criações em poesia e performance que contribuem para a conformação desse arquivo simbólico sobre as dores oriundas da intrínseca imbricação entre corpo e violência na América Latina, em particular a partir desse vínculo entre a mulher e a Terra.

Ainda neste preâmbulo introdutório, é preciso explicar que a apropriação da força vital promovida pelo capitalismo não se restringe à submissão ao trabalho pela necessidade ou desígnio econômico, mas age, principalmente, pela captação subjetiva de "nossas forças inconscientes", ao impor políticas de produção da subjetividade e do desejo que tendem à reprodução de padrões de dominação, de práticas colonialistas, patriarcais, racistas, xenófobas, homofóbicas inerentes ao sistema[3]. Rolnik designa de "inconsciente colonial-capitalístico" o modo de subjetivação dominante no regime capitalista, que se reduz à experiência do sujeito de percepção dos códigos e de repetição de formas observadas na vida social, ou, "formas moldadas segundo as cartografias socioculturais vigentes" (Rolnik, 2018, pp. 35 e 56). Nessa dinâmica, o sujeito se identifica com padrões e estereótipos de gênero e sexualidade, classificações, hierarquias e funções sociais, modelos de beleza, estilos de vida etc.; busca moldar-se a eles e, diante de qualquer instabilidade ou desajuste, tende a culpabilizar a si mesmo por seu suposto fracasso ou a direcionar sua insatisfação a um pretenso culpado, um "outro demonizado" que

processo produtivo a seus desígnios. Guattari estende essa ideia aos modos de subjetivação que, sob o regime capitalista, são igualmente sobrecodificados. Isso tem por efeito calar a singularidade dos idiomas próprios de cada vida. [...] Como na economia, com essa operação, as subjetividades tendem a submeter-se aos propósitos do regime os investindo com seu próprio desejo, reproduzindo o *status quo* em suas escolhas e ações. O sufixo 'ístico' acrescentado pelo autor a 'capitalista' refere-se a essa sobrecodificação, uma das operações micropolíticas medulares desse regime, a qual incide sobre todos os domínios da existência humana".

3. Nas palavras de Preciado (2018, p. 20): "O capitalismo mundial integrado, havendo já devastado quase por completo as forças materiais do planeta, dirige-se agora à expropriação de nossas forças inconscientes".

pode ser "uma pessoa, um povo, uma cor de pele, uma classe social, um tipo de sexualidade, uma ideologia, um partido, um chefe de estado etc." (Rolnik, 2018, p. 75). Segundo Rolnik:

> O mundo converte-se, assim, num vasto e variado mercado, onde a subjetividade tem a seu dispor uma infinidade de imagens para identificar-se e com as quais estabelecerá uma relação de consumo que lhe permitirá recobrar o alívio fugaz de um quimérico equilíbrio. A escolha do desejo de onde fazer o corte nesse opulento mercado depende do repertório de cada subjetividade e da interpretação que faz da razão de seu desconforto.
>
> Sendo o desconforto interpretado como "coisa ruim", evidentemente alguém tem que ser o culpado. [...] Ou a subjetividade introjeta a causa de sua desestabilização como uma suposta deficiência de si mesma, o que impregna sua angústia de sentimentos de inferioridade e vergonha; ou ela a projeta numa suposta maldade que lhe estaria sendo endereçada de fora, o que impregna sua angústia de sensações paranoides, ódio e ressentimento. (Rolnik, 2018, pp. 70-71)

Em uma perspectiva de gênero, o inconsciente colonial capitalístico incide na percepção e identificação da sujeita mulher com lugares, funções, padrões e desejos alinhados às necessidades produtivas e reprodutivas do/no capitalismo. Como diz Rolnik (2018, p. 114): "O desejo agarra- se às formas estabelecidas, as quais busca conservar a qualquer custo" e "a potência vital passa a ser usada para a reprodução do instituído". E o instituído foi historicamente construído pela expropriação dos corpos das mulheres e sua transformação em objetos sexuais e máquinas de procriação, pela escravização, pela imposição das tarefas domésticas e as correspondentes idealizações dos papéis de esposa, amante, mãe, cuidadora do lar, enaltecidas com virtudes como a honra, a docilidade, a paciência, o autossacrifício[4].

Contra tais idealizações e estereótipos da mulher produzidos pelos modos de subjetivação dominante, as artistas mulheres radicais das décadas de 1960-1985 criaram obras que lançaram perspectivas críticas sobre a maternidade, que foi "desprovida de seus afetos e passou a ser vista para além das categorias pré-autorizadas, para que pudesse ser problematizada" (Giunta, 2018, p. 30); sobre o erotismo e a sexualidade feminina, sobre padrões de beleza, sobre o cotidiano doméstico, sobre temas tabus como a menstruação[5].

Ao abordar poemas e performances de Vicuña e de Galindo neste texto, procuraremos analisar como estes provocam reapropriações do corpo, no sentido da recusa e do enfrentamento às formas dominantes de subjetivação e da ativação da potência vital de criação, ao se contraporem aos modelos e abrirem novas possibilidades de existência.

A noção de cura, aqui, refere-se à capacidade de recobrar o poder de decisão e de ação sobre seu corpo, sobre seus desejos, deslocando-se da submissão ao inconsciente colonial-capitalístico, e também à busca de reconexão com a terra e de modos de cooperação e convívio não orientados pela exploração e dominação. Federici afirma que "o corpo é a esfinge a ser interrogada e sobre a qual há de se atuar no caminho da mudança social e individual" e que nossa luta "deve começar pela reapropriação de nosso corpo, a revalorização e a redescoberta de sua capacidade de resistência, a expansão e a celebração de seus poderes, individuais e coletivos" (Federici, 2023, pp. 19 e 166). É nesse sentido político que pensamos a ideia de cura.

4. Federici (2023, p. 126) fala da "idealização da 'virtude feminina'" na virada do século XIX e da "campanha ideológica que promoveu na classe trabalhadora os ideais da maternidade e do amor, entendidos como capacidade de autossacrifício absoluto".
5. O Hammer Museum disponibiliza um arquivo digital de obras da exposição *Mulheres Radicais* que pode ser visto em: https://hammer.ucla.edu/radical-women (acesso em 15 jan. 2025).

Corpos Violados: Corpo da Terra, Corpo da Mulher

Como poeta e como performer, Regina Galindo investiga diversos aspectos da condição da mulher na vida contemporânea: a maternidade, os desejos sexuais, o estupro, a organização coletiva, a imigração. Quero destacar um poema do livro *Telarañas* (2015) que perfila a imagem de uma mulher cuja força vital foi extirpada, cujos desejos foram apagados:

> Instalou-se em mim uma anciã
> no centro da vida
> apagado o desejo
> adoecidos os sonhos.
> Dor aguda percorrendo-me toda
> paisagem cinza de meus cabelos
> memória com lenta dificuldade.
> Tremor de mãos
> ouvido surdo
> pouco vejo
> quase caio.
> Sou trinta e oito anos de velhitude
> Espero cansada a morte.[6] (Galindo, 2015, p. 56)

Essa mulher não está só, seu cansaço e sua dor são os de muitas, assim como de muitos e de muites. Essa é a condição, por excelência, que vem se impondo sobre nossos corpos há alguns séculos. Como demonstra Federici: "um dos principais projetos do capitalismo foi a transformação de nosso corpo em máquina de trabalho" (Federici, 2023, p. 21). E os modos de maximizar a exploração da força de trabalho viva têm sido diferentes, conforme hierarquias de classe, de raça, de gênero, de geração, que são também definidas pelo modo de produção. Em contraposição às exigências construídas quanto aos lugares e posturas da mulher nessa divisão, os versos de outro poema de Galindo dizem:

> Não sou dona não sou casa
> não mel
> não floreio
> não consolo
>
> não paz
> não harmonia
> não família perfeita
> não pernas abertas
> não costume
> não teu hoje
> não amanhã. [...][7] (Galindo, 2015, p. 32)

6. No original: "Se me ha instalado una anciana/ en el centro de la vida/ apagado el deseo/ enfermos los sueños./ Dolor agudo recorriéndome entera/ paisaje del gris de mis cabellos/ memoria con lenta dificultad./ Temblor de manos/ oído sordo/ poco veo/ casi caigo./ Soy treinta y ocho años de vejentud/ espero cansada la muerte". A tradução para o português dos textos em espanhol é minha, a não ser quando outra fonte é indicada.
7. No original: "No soy ama no soy casa/ no miel/ no florero/ no consuelo// no paz/ no armonía/ no familia perfecta/ no piernas abiertas/ no costumbre/ no tu hoy/ no mañana [...]".

O que se nega no poema são justamente os papéis, os lugares, as funções, os gestos definidos para e esperados das mulheres no modo de estruturação da vida nas sociedades capitalistas. Novamente, como explica Federici:

> O capitalismo, desde a primeira fase de seu desenvolvimento até o presente, para forçar as pessoas a trabalhar a serviço dos outros, fosse o trabalho pago ou não, teve de reestruturar todo o processo de reprodução social, remodelando nossa relação não só com o trabalho mas também com nosso sentido de identidade, com o espaço e o tempo e com nossa vida social e sexual. (Federici, 2023, p. 106)

Isso significa que, ao menos desde a segunda metade do século XIX, desde o centro da Europa em crescente industrialização, se promove uma "reforma da família da classe trabalhadora centrada na construção de um novo papel doméstico para a mulher", devolvendo-a ao lar, atribuindo-lhe as virtudes da paciência e da subordinação, enaltecendo os ideais da maternidade e do amor, o que inclui a organização da sexualidade feminina como serviço doméstico e como dever conjugal que não lhe daria nenhum prazer (Federici, 2023, pp. 124-129). Muita água correu nesse moinho desde então, passando por diversas ondas feministas que foram capazes de modificar essa condição, mas há um cerne estruturante que permanece operante.

Essa história é complexa e não pretendo esgotá-la aqui, mas acrescento algumas perspectivas interseccionais: a das mulheres afrodescendentes e indígenas escravizadas em contextos coloniais latino-americanos. Se as mulheres, em geral, "sofreram um duplo processo de mecanização" e foram "submetidas à disciplina do trabalho, remunerado e não remunerado" e "foram expropriadas de seu corpo e transformadas em objetos sexuais e máquinas reprodutoras", no caso da escravização, essa "tentativa de reduzir o corpo das mulheres a uma máquina" foi a mais "sistemática, brutal e normalizada" (Federici, 2023, pp. 27-28).

Essa brutalidade pode ser exemplificada em incontáveis casos por todos os territórios ameríndios, ao longo de séculos, como o da indígena charrua Guyunusa, de 26 anos, grávida de dois meses, que foi sequestrada junto a outras trezentas pessoas em uma emboscada armada pelo então presidente da nascente república uruguaia, em 1831. Guyunusa foi enviada a Paris e exibida como exemplar exótico da América. A violência institucional contra pessoas escravizadas, mulheres indígenas e negras em particular, encontra paralelo em todos os tempos, como a violência perpetrada contra presos e presas políticas durante as ditaduras militares latino-americanas, marcadas por um claro neocolonialismo ao longo do século XX.

Tomemos o exemplo da performance de Regina Galindo intitulada *Mientras, Ellos Siguen Libres* (2007): a artista, grávida de oito meses, permanece amarrada a uma maca, com cordões umbilicais reais, do mesmo modo que as mulheres indígenas grávidas eram amarradas para serem estupradas durante o conflito armado na Guatemala[8]. Ao longo de 36 anos (1960-1996), o país viveu uma longa guerra civil que teve como estopim um golpe de Estado apoiado pela CIA (a Central Inteligence Agency dos Estados Unidos), em 1954, e teve seu ápice durante o governo do ditador Ríos Montt, entre 1982 e 1983, que implementou uma política de terra arrasada que resultou na destruição de 448 aldeias e na execução de 10 mil guatemaltecos, em sua maioria indígenas. Nesse processo, a prática de sequestro e escravização de mulheres indígenas pelo Exército da Guatemala foi comum, como o demonstra Regina Galindo em outra performance,

8. Registros fotográficos das performances de Galindo mencionadas aqui podem ser encontrados no site da artista: https://www.reginajosegalindo.com/ (acesso em 15 jan. 2025).

intitulada *Ascención* (2016), na qual expõe os testemunhos de mulheres q'qchi sobreviventes que levaram a julgamento alguns dos responsáveis pelas agressões.

Essa memória da violência contra a mulher indígena também aparece em poemas de Galindo, como neste exemplo:

> O frio da terra
> penetrou por seus pés encruados
> passou urtigas
> roçou a barriga
> revolveu tripas
> frustrou lembranças
> então berrou
> um alto rugido
> vendo o monte de ossos amarrados
> imaginando vidas
> reconhecendo raízes
> ali a shola de sua mãe sem língua
> ali a shola de sua avó sem olhos
> ali ele
> rompendo o cu ao silêncio
> berrando.[9] (Galindo, 2015, p. 76)

Na esteira das artistas radicais que conformam o arquivo simbólico da violência contra a mulher, em particular em contextos ditatoriais, cujas obras em diversas expressões – fotografia, pintura, instalação, performance, literatura – foram reunidas por Giunta e Fajardo Hill, Galindo dá continuidade à construção dessa memória. Como afirmam as curadoras, o conjunto de obras reunidas na exposição *Mulheres Radicais* conformou um arquivo singular que promoveu uma virada iconográfica nas representações do corpo feminino e um registro de inscrições históricas específicas a ele:

> O arquivo não apenas desdobrava uma iconografia diferente associada ao corpo, mas também revelava até que ponto esses corpos haviam sido objeto de inscrições históricas específicas, atravessadas, por exemplo, por tecnologias do abuso, submetidos à violência e à tortura. As imagens funcionavam como um arquivo simbólico do lugar do corpo durante as ditaduras latino-americanas e da violência específica que os torturadores haviam instrumentado em relação aos corpos de mulheres.[10] (Giunta, 2018, p. 39)

Cecilia Vicuña é uma das mulheres radicais que organizou a resistência ao golpe militar no Chile desde o campo artístico. Ela conta que, em 1973, durante sua estadia em Londres patrocinada por uma bolsa de estudos, estava preparando um livro que seria enviado para a gráfica quando irrompeu o bombardeio ao Palácio da Moeda. Diz a artista: "Soube na hora que tinha de

9. No original: "El frío de la tierra/ se le introdujo por los pies callos/ subió canías/ llegó a la panza/ revolvió tripas/ aguadó recuerdos/ entonces chilló/ con todo el galillo/ viendo el montón de huesos amarillos/ imaginando vidas/ reconociendo raíces/ allí la shola de su nana sin lengua/ allí la shola de su tata sin ojos/ allí él/ quebrándole el culo al silencio/ chillando".
10. No original: "El archivo no sólo desplegaba una iconografía diferente asociada al cuerpo, sino que revelaba también hasta qué punto estos cuerpos habían sido objeto de inscripciones históricas específicas, atravesadas, por ejemplo, por tecnologías del abuso, sometidos a la violencia y la tortura. Las imágenes funcionaban como un archivo simbólico del lugar del cuerpo durante las dictaduras latinoamericanas y de la violencia específica que los torturadores habían instrumentado hacia los cuerpos de mujeres".

remontá-lo [o livro], convertendo-o em um testemunho da minha dor, e por isso reuni todos os fragmentos da minha vida estilhaçada: os poemas que nunca veriam a luz no Chile, as pinturas que jamais seriam expostas, os objetos precários que rogavam por uma revolução chilena" (Vicuña, 2024b, p. 116).

Sabor a Mi foi editado em versão bilíngue (espanhol e inglês) e teve tiragem de 250 exemplares. O livro reúne fotografias dos objetos precários criados por Vicuña, pinturas, colagens, comentários, notas de diário, poemas, adivinhações. Como diz o editor Felipe Ehrenberg, trata-se de uma obra feita com rejeitos, que faz ecoar um primeiro bramido da consciência criativa chilena; um livro cujas folhas pardas contêm celebrações e melancolias, mas que deixam entrever os preparativos para lutas vindouras[11].

Essa escritura de Vicuña – seja em imagens, em palavras ou em objetos – feita a partir dos rejeitos integra a composição de um "inverso do arquivo"; ou seja, se considerarmos o arquivo como o edifício que guarda registros de gêneses e de onde se exercem poderes[12], seu inverso, como "armazenador negativo", é formado pelo lixo, pelos resíduos não coletados pela civilização, o que para Aleida Assmann (2011, p. 26) "não é só um símbolo do descarte e do esquecimento, mas também é uma nova imagem da memória latente". Assim como o arquivo simbólico reunido na exposição *Mulheres Radicais*, esse pequeno livro de rejeitos organizado por Vicuña contém as sobras e as potências dos ideais, das perspectivas, da imaginação política da recente história chilena.

Potência Política da Arte e Singularização de Devires

A resistência organizada por Vicuña a partir de *Sabor a Mi* e ao longo de sua obra não tem a ver apenas com os ideais do socialismo ou do comunismo propostos por ícones como Allende, Lênin, Marx, Fidel ou Mao, presentes no livro; o que ecoa com mais força depois de cinquenta anos são suas ações, éticas e poéticas, pela reapropriação dos corpos, em particular os das mulheres; pela reconexão com a terra; pela "vontade de promover" deslocamentos do "paradigma cultural dominante" (Rolnik, 2018, p. 95); pela busca de singularizações contra os modos de

11. Nas palavras de Ehrenber, na introdução ao livro: "*Sabor a Mi*, livro precário e perigoso, é o primeiro grito da consciência criativa chilena, que aparece apenas dois meses após a violação do presente e do futuro chilenos. Suas folhas pardas contêm celebrações e melancolias de algo que foi e não pôde continuar sendo. Mas suas páginas deixam entrever os preparativos para lutas vindouras. *Sabor a Mi* foi feito com rejeitos e desfaz o feito" (no original: "*Sabor a Mi*, libro precario y peligroso, es el primer aullido de la conciencia creativa chilena, apareciendo a escasos dos meses de haber sido violado el presente y el futuro chileno. Contienen sus hojas pardas, celebraciones y melancolías de algo que fue y no pudo seguir siendo. Pero dejan entrever sus páginas los preparativos para luchas venideres. *Sabor a Mi* fue hecho con deshechos y deshace lo hecho") (Ehrenber *apud* Vicuña, 1973, s.p.).

12. Sem a pretensão de aprofundar aqui a conceituação, remeto à etimologia de *arkhê*, da qual parte Derrida (2001, pp. 11-12), que designa ao mesmo tempo começo e comando: ali onde as coisas começam, mas também ali onde se exerce a autoridade. Quer dizer, na construção de arquivos da história da arte ou da literatura, por exemplo, tensionam-se as inscrições de registros dos documentos que supostamente dão início, que marcam gêneses e origens, e aqueles a partir dos quais se exercem poderes, que determinam hegemonias. Derrida destaca o sentido do arquivo como *arkheîon*, lugar desde o qual os arcontes, os guardiões, interpretam os documentos e exercem a lei. Nesse sentido, se pensarmos a literatura universal como um grande arquivo e os livros como documentos, a tradução se configura como um importante papel de agenciamento nesse trabalho de leitura, interpretação e inclusão/exclusão.

produção dominantes de subjetividades[13]; e pela "reapropriação das potências de criação e cooperação pela construção do comum" (Rolnik, 2018, p. 89).

Isso é certamente muita coisa, e acredito que não terei tempo de demonstrá-lo neste curto espaço, mas tentarei apenas dar alguns exemplos, a partir da poética de Vicuña.

Primeiramente, destaco com Federici a capacidade expressa em *Sabor a Mi* de "politizar a dor", transformando-a em "fonte de conhecimento, em alguma coisa que nos ligue a outras pessoas", algo que dê força e visão, que aumente "nosso senso de solidariedade" e que, com tudo isso, assuma um "poder curativo" (Federici, 2023, p. 171). Nesse sentido, o projeto do livro não vem só, havia também, entre outras coisas, o projeto de voltar ao Chile e "formar uma brigada de pintoras mulheres [...] para viajar com elas pelo país inteiro, pintando murais sobre a história das mulheres e de sua incorporação ao processo revolucionário" (Vicuña, 2024b, p. 116).

Esse projeto não se concretizou, até onde sei, mas, em *Sabor a Mi*, aparece a reprodução da pintura dedicada a Violeta Parra e o comentário de Vicuña: "Decidi pintar um retrato de Violeta para a série de Heróis da Revolução, porque não todos os heróis tinham que ser dirigentes, pensadores ou guerrilheiros, havia que incluir heróis do existir, do pintar e do inventar [...]. Além disso, Violeta é uma heroína porque sendo mulher atreveu-se a existir e a criar conforme sua própria vontade"[14] (Vicuña, 1973).

Aí está um dos fortes componentes de resistência e cura que se refere à capacidade de driblar a tendência dominante da subjetividade colonial capitalista, que delega às mulheres o papel de esposas, mães, escravas sexuais, serviçais domésticas. Vicuña destaca em Violeta sua capacidade de se reapropriar de sua potência criativa, subtraída pelo modo de produção de subjetividades que mimetiza estilos de vida prontos. É o que Suely Rolnik (2018) chama de uma política do desejo criativa e não reativa, que seria aquela que só reproduz as formas do mundo atual[15]; esse seria o processo revolucionário, segundo a leitura que Paul Preciado faz de Rolnik: produzir a "diferença no processo de subjetivação" e criar formas singulares de vida (Preciado, 2018, p. 14).

Nesse sentido, décadas depois, a pintura *Liderezas*, exposta por Vicuña no Museu Guggenheim (em Nova York), em 2022, pode ser pensada como uma cúpula de mulheres capazes de se reapropriar de seus corpos, de singularizar suas subjetividades, de ativar sua potência de criação individual e coletiva (Guggenheim, 2022). Na pintura estão retratadas ativistas indígenas da região do Equador, do Chile, de Honduras e do Peru, reconhecidas por suas lutas pela preservação da Amazônia, pelos direitos indígenas, contra a mineração e a construção de hidrelétricas que prejudicam os rios[16]. Duas delas foram mortas em decorrência de suas lutas, o que demonstra na imagem a tensão colocada entre a força e a vulnerabilidade dessas mulheres.

13. "O termo 'singularização' é usado por Guattari para designar os processos disruptores no campo da produção do desejo: trata-se dos movimentos de protesto do inconsciente contra a subjetividade" (Guattari; Rolnik, 1996, p. 15). A subjetividade, por sua vez, é pensada por Guattari no contexto das sociedades capitalistas como algo que se produz, no sentido da produção industrial em grande escala, alimentando e sendo alimentada por valores e padrões de consumo.

14. No original: "Decidí pintar un retrato de Violeta para la serie de Heroes de la Revolución, porque no todos los héroes tenían que ser dirigentes, pensadores o guerrilleros, había que poner heroes del existir, del pintar y el inventar. [...] Además Violeta es una heroe porque siendo mujer se atrevió a existir y crear según su propio pie".

15. Como diz Rolnik (2018, p. 76): "Da política de desejo reativo resulta a eterna reprodução das formas do mundo em sua atual configuração".

16. Segundo a descrição de *Liderezas*, disponível no site do Museu Guggenheim, Nemonte Nenquimo é uma ativista waorani da região amazônica do Equador que, em 2019, liderou uma campanha que conseguiu proteger 500 mil

A “batalha histórica que o capitalismo travou contra o corpo” se conjuga à separação de nosso corpo da terra e da natureza (Federici, 2023, p. 162). Nesse sentido, a luta das mulheres (e, em particular, das indígenas na pintura *Liderezas*) pela reapropriação de seus corpos se conjuga à busca por “ativar sensações que nos permitiriam voltar a ouvir nossos corpos em conexão com a terra” (López, 2024, p. 21); é o que diz Miguel López sobre a poética de Vicuña que, em 1971, propusera a Allende a celebração do dia da semente, um gesto coletivo de salvação. Na obra *Semiya* (1971-1995), a artista explica:

> **Semente**
>
> Em 1971, propus a Salvador Allende celebrar um dia da semente. [...]
> Transformar terraços e tetos em jardins, praças e parques em bosques e chácaras, cidades e campos em um vegetal!
> Allende riu e disse pensativo: “Talvez para o ano dois mil”.
> Por minha conta colhia sementes e fazia mudas minúsculas.
> Quando as árvores alcançavam alguns centímetros, eu as dava de presente.
> Etapas da semente:
> Reunir muitas sementes em um lugar
> para olhar e amar sementes.
> Só um gesto coletivo de amor poderia parar a destruição, o corte e o incêndio dos bosques![17] (Vicuña, 2024a, p. 91)

Vicuña desdobra diversas práticas artísticas que promovem a conexão com as forças da natureza, desde performances de coleta de sementes, vocalizações que emulam sons animais e vegetais até performances rituais coletivas à beira do mar ou do rio[18]. E uma das marcas dessas ações é a reunião de coletivos que configuram comunidades temporárias que agem na direção da construção do comum. A artista promove intervenções públicas e coletivas desde a década de 1970, como as que realizou com a série *Palabrarmas* pelas ruas de Bogotá. Nessa série de colagens e ações públicas, como diz López, Vicuña faz uma “denúncia explícita da violência militar e imperial” (López, 2024, p. 19). Na colagem “Hoy como Ayer”, evoca-se uma relação direta entre a violência colonial que exterminou povos e culturas ameríndias e o presente da violência neocolonial das ditaduras militares[19]. A poesia visual de Vicuña se coloca como jogo e como provocação para a reflexão e a ação.

acres de floresta e território waorani contra a extração de petróleo. Elisa Loncón é a primeira linguista mapuche e ativista dos direitos indígenas no Chile, eleita para a presidência da Convenção Constitucional do Chile em 2021. Máxima Acuña é uma agricultora de subsistência, tecelã e ambientalista peruana que lutou para defender suas terras da exploração mineira transnacional. María Taant é uma líder shuar e ativista do Equador, morta em um atropelamento em razão de suas objeções à mineração na Amazônia. Berta Cáceres é uma líder hondurenha que, em 2016, foi morta a tiros em sua casa por seu trabalho de resistência à construção de hidrelétricas no rio Gualcarque, sagrado para a população indígena local.

17. No original: “**Semiya**// En 1971 propuse a Salvador Allende celebrar un día de la semilla: recoger y plantar semillas./ ¡Convertir terrazas y techos en jardines, plazas y parques en bosques y chacras, las ciudades y campos en un vergel!/ Allende se rió y dijo pensativo: “quizás para el año dos mil.”/ Por mi cuenta yo recogía semillas y hacía almácigos diminutos./ Cuando los árboles alcanzaban varios centímetros los regalaba./ Pasos de la semilla:/ Reunir muchas semillas en un lugar/ para mirar y amar semillas./ ¡Sólo un gesto colectivo de amor podría parar la destrucción, la tala y el incendio de los bosques!” (Vicuña, 2024b, p. 240).

18. O vídeo *Semiya/Seed Song* (2015) é um exemplo e está disponível em https://vimeo.com/176659976 (acesso em 15 jan. 2025) Outros exemplos podem ser encontrados no catálogo da exposição *Sonhar a Água*, como os registros fotográficos do vídeo Quipu Mapocho (2016-2017) e da performance multimídia *Quipu de Lava* (2020) (Vicuña, 2024b, pp. 278 e 284).

19. Uma reprodução da colagem pode ser vista em *Sonhar a Água* (Vicuña, 2024b, p. 188).

Na introdução de seu livro *Palabrarmas*, a poeta explica que seu desejo de palavrar despertou quando era menina, em 1966, quando percebeu que as palavras poderiam ser desmontadas e remontadas, criando novas significações: "O corpo das palavras se abria para me deixar entrar e eu sentia seu interior como elas me sentiam também. Trocávamos de lugar com a fluidez de um gozo corporal" (Vicuña, 2017, p. 16). Em um segundo momento, já em 1974, após o golpe, Vicuña volta sua percepção para o jogo das palavras, tornando-as "a única arma permitida":

> O golpe foi realizado como uma "ação preventiva" para "salvar o Chile" de um "Plano Z" que não existia.
> Uma mentira havia sido instalada no poder, e estava roubando, "tirando" a mente e os corpos daqueles que amavam e desejavam a verdade em dar a ver.
> A morte e a dor dos milhões de torturados e desaparecidos era o testemunho do seu poder destruidor. Vi o sol de dar, em sol i dar i e dade e seu contrário:
> O "soldado" de "soldi", "platita": o soldo para matar.
> Vi a solidão do soldado e a dor do desaparecido. (Vicuña, 2017, p. 20)

A relação lúdica e erótica de Vicuña com as palavras remete ao poder transformador do jogo e do erotismo. Se o "principal objetivo [do golpe militar] era a expropriação da alegria" (López, 2024, p. 17), resistir a ele seria também se reapropriar do prazer. E se o autoritarismo de Estado se associa ao conservadorismo moral e à reafirmação do lugar subjugado da mulher, reduzida à função reprodutora, resistir a ele seria também reconhecer os desejos e a sexualidade feminina, como na pintura *Supercacha* e no poema "Solitud", que aparecem em *Sabor a Mi*:

> Queres me fazer ver o céu? Toca-me nesse espaço
> branco
> entre as coxas
> suavemente
> sem outras intenções
> quase sem querer.[20] (Vicuña, 1973)

Essas mulheres nos poemas de Vicuña e Galindo, reapropriadas de seus corpos, negam a oferta de subjetividades pré-moldadas para singularizar sua existência e libertar outros modos de vida. Concluo com as últimas estrofes do poema de Galindo que citei antes, que inicia com os versos: "não sou dona não sou casa", e sim

> Monstro imenso em vaso pequeno
> presas de triplo fio
> fogo como pupilas
> palavras como granadas
> corpo sem dono de mil cabeças
> toda poderosa
> universal.[21] (Galindo, 2015, p. 33)

20. No original: "¿Quieres hacerme ver el cielo?/ Tócame ese espacio/ blanco/ entre los muslos/ suavemente/ sin otras intenciones/ casi sin querer".
21. No original: "Monstruo inmenso en envase pequeño/ colmillos de triple filo/ fuego como pupilas/ palabras como granadas/ cuerpo sin dueño de mil cabezas// toda poderosa/ universal".

A aproximação ao trabalho artístico das poetas e *performers* Cecilia Vicuña e Regina Galindo abre caminhos para memórias desconhecidas e silenciadas que precisam ser reconhecidas no presente. Suas obras são peças que compõem os arquivos simbólicos da arte contemporânea, que assumem essa posição de inverso do arquivo por dar a eles novas configurações, por proporcionarem a oportunidade de escuta de vozes não ouvidas na arquitetura do poder. Na história da América Latina, a violência contra as mulheres indígenas, africanas, mestiças, prisioneiras políticas assume diversas facetas e se reconfigura em novas colonizações do corpo e dos territórios, ao longo de séculos. Parte da memória dessa violência se dá a sentir em poemas e performances das artistas aqui analisadas, mas elas também fortalecem a potência da superação e da transformação, da cura e da regeneração.

Referências Bibliográficas

ASSMANN, A. *Espaços da Recordação. Formas e Transformações da Memória Cultural*. Trad. P. Soethe (coord.). Campinas, Editora Unicamp, 2011.

DERRIDA, J. *Mal de Arquivo*. Trad. C. M. Rego. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001.

FEDERICI, S. *Além da Pele*. Trad. J. P. Dias. São Paulo, Elefante, 2023.

GALINDO, R. *Telarañas*. Guatemala, Del Pensativo, 2015.

GIUNTA, A. "A Virada Iconográfica: A Desnormalização dos Corpos e Sensibilidades na Obra de Artistas Latino-americanas". In: GIUNTA, A. & FAJARDO-HILL, C. *Mulheres Radicais: Arte Latino-americana, 1960-1985*. Trad. J. Brodie. São Paulo, Pinacoteca de São Paulo, 2018, pp. 29-34. (Catálogo)

_____. *Feminismo y Arte Latino-americano*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2021. (E-book).

GUATTARI, F. & ROLNIK, S. *Micropolítica, Cartografias do Desejo*. Petrópolis, Vozes, 1996.

GUGGENHEIM. "Description of Liderezas (Indigenous Women Leaders), 2022". *Guggenheim New York*, 31 maio 2022. Disponível em: https://tinyurl.com/bd848sh. Acesso em: 12 fev. 2026.

LÓPEZ, M. A. "Contra o Medo de Ser Luz. Carta para Cecilia Vicuña". In: VICUÑA, C. *Soñar a Água. Uma Retrospectiva do Futuro (1964-...)*. São Paulo, Pinacoteca de São Paulo, 2024, pp. 15-24.

PRECIADO, P. "La Izquierda Bajo la Piel". In: ROLNIK, S. *Esferas da Insurreição*. São Paulo, n-1, 2018, pp. 11-21.

ROLNIK, S. *Esferas da Insurreição*. São Paulo, n-1, 2018.

SHIVA, V. "Prefácio à Edição – Da Mudança da Influência da Crítica". In: MIES, M. & SHIVA, V. *Ecofeminismo*. Trad. C. C. Coelho. Belo Horizonte, Luas, 2021, pp. 23-34.

VICUÑA, C. *Sabor a Mi*. Londres, Beau Geste Press, 1973.

_____. *PALAVRARmais*. Trad. R. Corona. Curitiba, Medusa, 2017.

_____. *A Palavra e o Fio.* Org. e trad. D. W. do Amarante. São Paulo, Iluminuras, 2024a.

_____. *Sonhar a Água. Uma Retrospectiva do Futuro (1964-...)*. Curadoria M. López; textos C. Vicuña *et al.* Trad. A. L. Borro & G. Bogossian. São Paulo, Pinacoteca de São Paulo, 2024b. (Catálogo)

6. Ecos da Distância: Sobre um Livro de Pilar Calveiro (com Suas Filhas)

Gabriel Miranda
Paloma Vidal

Pilar Calveiro é conhecida, sobretudo, por seu livro *Poder e Desaparecimento*, um ensaio sociológico sobre os locais clandestinos de prisão e extermínio de opositores da ditadura argentina iniciada em 1976. Publicada originalmente em 1998 – sua tradução ao português saiu apenas em 2013 –, a análise se tornou um marco nos estudos do passado ditatorial da Argentina, mas foi utilizada também como baliza de comparação para outras experiências de terrorismo de Estado na América Latina. Pilar, que também havia sido prisioneira nesses mesmos campos de concentração, observa o passado desde uma postura crítica, teoricamente embasada e fundada num distanciamento entre a voz da analista e a experiência da sobrevivente. Essa mesma postura foi continuada em *Politica y/o Violencia*, de 2013, livro que retoma a disputa no interior do cenário da militância clandestina e de suas contradições.

Demarcada essa continuidade de uma certa atitude diante do passado, neste texto nos interessa pensar a partir da publicação de mais um livro que explora ecos do passado ditatorial argentino. Em *El Petrus y Nosotras*, publicado em 2024, Pilar se une a suas duas filhas, Mercedes e María Campiglia, para recontar e homenagear Horacio Campiglia. El Petrus, como Horacio era chamado em sua posição de dirigente da organização armada Montoneros, foi desaparecido pelo aparato repressivo enquanto tentava um retorno à Argentina, em 1980. Horacio foi também companheiro de militância e de vida de Pilar e pai de suas duas filhas.

O livro está composto de três partes, cada qual escrita por uma das autoras. Pilar assina um texto no qual a voz narrativa circula por entre modos de aproximação do passado: entre intimidade da memória pessoal, a incorporação de vozes, anônimas ou explicitamente identificadas, e o uso de um "*nosotros*" aberto que se refere ora à organização política (FAR ou Montoneros), ora ao núcleo familiar (Pilar, Horacio e suas filhas) ou, ainda, a uma coletividade indefinida e geracional. A escrita memorialística de Pilar focaliza a história de fidelidade política de sua união com Horacio e vai da aproximação do movimento estudantil até a difícil vida no exílio, depois de sua libertação.

As metamorfoses da voz e a presença de discursos alheios montam, no texto assinado por Pilar, uma estratégia multifacetada, mediada por momentos de emergência e recuo do eu. Nesse procedimento há espaço para a narração minuciosa da militância como uma história que ainda deve ser contada, uma forma da política impulsionada por "um amor furioso à vida" (Calveiro; Campiglia; Campiglia, 2024, p. 20). Assim, o gênero memorialístico encosta nas ficções próprias da política: a organização, as táticas e as críticas à direção do movimento. A mescla de tonalidades se destaca porque permite uma figuração do passado que difere da figura que Silviano Santiago chama de "narrador memorialista" (Santiago, 2002, p. 55). O crítico brasileiro entende que essa

narração memorialista é marcada por uma distância entre a maturidade de quem narra e a subjetividade passada. Na literatura brasileira, esse modo seria visível no célebre *O Que é Isso Companheiro?*, de Fernando Gabeira, que insiste no amadurecimento como chave para observar o pretérito[1].

Em *El Petrus* se dramatiza uma integridade narrativa que parece costurar a cisão que a clandestinidade impõe a toda subjetividade. A "vida ambivalente" da militância, composta do ordinário e do esperado pela origem de classe, convivia e se tensionava, afinal, com a operatividade política, o segredo das ações armadas e violentas, mesmo antes do aprofundamento do conflito social a partir de 1973, quando o peronismo retorna ao poder por meio de Héctor Cámpora. Se a escrita de Pilar parece levantar essas perguntas sobre o caráter construtivo da escrita e respondê-las por meio de uma estratégia oscilatória da narração, o cenário se complica na leitura do texto de Mercedes Campiglia. O relato da filha mais velha de Horacio mobiliza a contradição entre um relato genealógico, marcado por uma impessoalidade que busca incluir a desaparição no seio de uma épica familiar, e o relato afetivo endereçado ao pai. Entre a ocultação e a revelação do sujeito que reconta a história, Mercedes constrói um texto tenso, no qual a ausência paterna é palpável no abismo entre gerações. Diferente de Pilar, a militância aparece como um véu que torna opaca e difícil a busca pela reconstrução do passado.

O Passado a Distância

A aparição recente do livro não implica, entretanto, a novidade dessas tensões. Já em 2006, o crítico e ensaísta Nicolás Casullo identificava um processo de despolitização da memória. Na passagem mesma da ditadura à democracia, uma convergência de fatores (a queda de regimes socialistas, a derrota armada da militância, a desconexão entre clandestinidade e população geral) levou à construção de "um universo pós-revolucionário, que basicamente não se identificou com aquela época, mas que a anacronizou definitivamente de maneiras diferentes em nome de uma ansiada democracia que varria todo rastro" (Casullo, 2006, p. 40)[2].

A dissolução dos vínculos políticos seria um marco do modo de retorno ao passado que se tornou hegemônico na Argentina. Essa atmosfera memorialística incluiria, se cremos no diagnóstico de Elizabeth Jelin, uma tendência transversal de centralidade dos laços familiares. Para ela, "[e]m termos mais amplos, o familismo implica uma base personalizada e particularista para as solidariedades interpessoais e políticas" (Jelin, 2017, p. 191). A personalização do retorno ao passado, para Jelin, atravessaria não apenas os movimentos de reivindicação como as mães (Madres de Plaza de Mayo), os filhos (H.I.J.O.S) e as avós (Abuelas de Plaza de Mayo), mas também a maneira pela qual o Estado apresenta suas políticas da memória (a transformação da ex-ESMA em Lugar de Memória, por exemplo). O cenário discursivo estaria permeado por esses modelos narrativos, voltados para o familiar e para um apagamento da vida política da geração da década de 1970.

1. O ensaio de Silviano Santiago indica uma oposição entre narrador memorialista e narrador pós-moderno, caracterizando o último como uma figura que observa de longe as cenas narradas e que sustenta uma perspectiva anacrônica em relação ao passado. Essa oposição não nos parece produtiva para pensar o relato de Calveiro, antes pensaremos em outro modo de narração que se põe ao lado da posição memorialista.
2. As traduções dos textos cujas referências estão em espanhol na bibliografia são de nossa autoria.

Na literatura, a expressão dos laços familiares se dá através do uso de conceitos e expressões que permitem agrupar produções contemporâneas que revisitam o passado a partir da família e da vida doméstica. Abundam estudos em torno da "pós-memória" (Hirsch, 2008), "narrativas de filiação" (Figueiredo, 2020), da "segunda geração" (Cruz, 2023) ou da "*literatura de los hijos*" (Fandiño, 2016), evidenciando uma tendência de contaminação entre os discursos da crítica, da produção literária e da atuação de movimentos sociais. Em comum, esses termos tentam sintetizar uma espécie de desencaixe entre a experiência dos militantes dos anos 1960 e 1970 e aquela da geração posterior, que amadureceu já nos anos pós-ditatoriais.

Em *El Petrus y Nosotras*, a diferença no tratamento do material encenado é evidente entre o relato de Pilar e suas filhas, o que pareceria corroborar uma incompatibilidade geracional no modo de rememorar a última ditadura. Um esquema que ficaria mais ou menos assim: a geração sobrevivente mantém em funcionamento uma compreensão político-ideológica da disputa entre militância e terrorismo de Estado, enquanto os mais novos enquadram suas narrativas no tom de uma incompreensão em relação à experiência política dos pais, dissonância já apontada por Vera Follain de Figueiredo (2020). Contudo, é curioso pensar na escolha da convivência dessas versões num mesmo livro, na pluralidade das vozes que elas permitem e performam, apesar ou a partir do vínculo familiar. A tensão e a contradição, o rasgo político que o passado violento dos anos 1970 impõe, acabam sendo contemporizadas pela copresença, que pode ser, talvez, uma ecologia narrativa[3].

A questão da distância é justamente aquela que aparece nesses modos de conceber a relação com o passado. Como lembrar de algo que não lhe ocorreu? Como se aproximar de um passado silenciado? A discussão da distância nos remete a *Tiempo Pasado*, livro de Beatriz Sarlo que buscava um olhar crítico sobre a assim chamada "guinada subjetiva" no campo literário[4]. Em sua análise, Sarlo distancia-se criticamente das teorias do testemunho e da pós-memória, apontando falhas, sublinhando o caráter vicário de toda experiência e, por fim, apostando na produtividade da ficção mais do que do registro testemunhal. Como um de nós já argumentou em outra ocasião: "A contrapelo de uma leitura que preza pela transparência do discurso sobre o passado, Sarlo coloca em cena a possibilidade de ler obras contemporâneas que operam pela distância, pela incompletude e pela autorreflexividade" (Miranda, 2023, p. 78).

Entendemos que o aceno de Sarlo para certas produções e não outras – ela privilegia a escrita tangencial de Juan José Saer e Sergio Chejfec, escritores que não costumam ser alocados na estética da segunda geração – maneja uma preferência pela distância como escolha ética e estética em relação a um passado ainda em elaboração. Procedimento visível quando ela argumenta, por exemplo, referindo-se aos relatos de *La Escuelita*, de Alicia Partnoy, que o livro "começa com o relato da captura de Partnoy contado na terceira pessoa, de modo que a identificação esteja mediada por um princípio de distância" (Sarlo, 2012, p. 71).

É esse "princípio da distância" que a guiará até *Poder e Desaparecimento*, que foi também, Sarlo nos esclarece, uma tese de doutorado, defendida no México. Em seguida ela descreve: "Pilar Calveiro foi prisioneira desaparecida durante um ano e meio, em 1977, na Mansión Seré, a delegacia de Castelar, na ex-casa de Massera, na Panamericana com a rua

3. Sobre o conceito de ecologia como uma "uma rede não totalizável composta de inúmeras redes", ver R. Nunes (2023, p. 205).
4. O livro de Sarlo foi traduzido ao português por Rosa Freire d'Aguiar e publicado pela Companhia das Letras em 2007, mas estamos trabalhando com a edição em espanhol, com traduções nossas.

Thames, e na ESMA [Escola Mecânica da Armada, atual Museo Sitio de Memoria]" (Sarlo, 2012, p. 111). A distância aparece aqui, em primeiro lugar, no modo como Calveiro se separa, criticamente, de alguns lugares-comuns sobre o funcionamento da repressão militar. Mas não é tanto isso que interessa a Sarlo, como ela própria explica, e sim, por assim dizer, o aspecto literário da construção do livro de Calveiro, que "faz calar" (o verbo em espanhol é *acallar*) a primeira pessoa, apagando-a para, diz Sarlo, universalizar seu argumento, que se torna assim "mais amplo e mais intelectual". As palavras *borrar* ("apagar") e *borramiento* ("apagamento") aparecem para reforçar essa ideia. É preciso apagar ou silenciar a primeira pessoa, dar lugar à terceira pessoa, saindo do lugar de vítima, indo além da biografia, para construir "uma distância analítica a respeito dos fatos" (Sarlo, 2012, p. 120).

Literariamente, parece-nos que o uso da primeira ou da terceira pessoa não garantem a distância que Sarlo exige. Há formas diferentes de produzi-la, tanto em uma como na outra, e também ela pode não existir nem em uma nem na outra, daí a possibilidade do que podemos chamar de "outras formas de uso e apropriação da dimensão biográfica" (Miranda, 2023, p. 78). Nesse livro de Calveiro, sua tese, escrita e defendida em um ambiente acadêmico certamente muito tradicional, é possível que a primeira pessoa precisasse ser excluída. No livro que ela escreve com suas filhas, *El Petrus y Nosotras*, a situação é completamente diferente.

Um dos momentos mais polemizantes de *Tiempo Pasado* é a leitura que Sarlo realiza do filme *Los Rubios*, de Albertina Carri. O filme completou vinte anos em 2023, o livro de Sarlo é de 2005. *Los Rubios* foi um acontecimento no campo cultural argentino no pós-crise de 2001. Chegou a um de nós em um DVD pirata assistido com muita emoção, pela possibilidade que se abria de um tal trabalho com a memória; há ali, sim, a primeira pessoa, mas desdobrada de um modo irônico através de uma complexidade e criatividade de recursos. Talvez Sarlo veja essa originalidade, mas o problema continua ali para ela, e tem a ver com algo que o livro defende com veemência: "Uma utopia revolucionária carregada de ideias recebe um tratamento injusto se é apresentada só ou fundamentalmente como drama pós-moderno dos afetos"[5] (Sarlo, 2012, p. 91). Embora nesse momento do livro, uma parte intitulada "A Retórica Testemunhal", ela ainda não esteja se referindo ao filme de Carri, parece que é para ele que essa citação aponta. Sarlo mais de uma vez usa a palavra "hostil" para se referir à postura da diretora em relação aos pais, enquanto ela própria maneja uma clara hostilidade em relação tanto ao filme quanto à filha. Parece que, também na versão de Sarlo, estamos presos nessa disputa de gerações, em cujo cerne está uma herança do passado e os modos de representá-lo.

Composição de Vozes

A verve polemista da crítica de *Punto de Vista* e *Los Libros* é particularmente afiada em sua visão memorialística dos primeiros anos do século XXI. A preferência pelo livro de Pilar e o elogio da distância, que têm a ver com uma escolha de foco narrativo, podem ser mais bem visualizados se voltarmos ao texto de Calveiro. Quando se analisa a relação entre morte e vida

5. Curiosamente, o cotejo da passagem original com a tradução ao português indica um desacordo essencial. Em espanhol, Sarlo escreve "*drama posmoderno de los afectos*", enquanto na tradução lemos "drama pós-moderno dos seus partidários" (Sarlo, 2007, p. 66). O efeito de sentido de cada versão é radicalmente diferente, e preferimos traduzir "*afectos*" não como "partidários" (os "afetados"), mas sim como "afetos", levando em conta a guinada afetiva dos estudos literários com a qual Sarlo estava também dialogando.

nos campos de extermínio da última ditadura argentina, lemos: "Desde a chegada à *cuadra* de La Perla, aos galpões do Campo de Mayo, às *capuchas* da Esma. às celas de El Atlético, ou a qualquer depósito correspondente, o preso perdia o nome, sua posse mais elementar, e recebia um número ao qual deveria responder. Começava o processo de *desaparecimento* da identidade, cujo ponto final seriam os NN (Lila Pastoriza: 348; Pilar Calveiro: 362; Oscar Alfredo González: X 51)" (Calveiro, 2013a, pp. 55-56).

Na leitura, salta aos olhos a presença do nome próprio de Pilar, ocupando uma posição de exemplo, de caso que ajuda a legitimar sua análise mais geral do poder desaparecedor. Se de um lado a menção lateral do próprio nome parece corroborar a leitura de Sarlo de um "calar" da primeira pessoa, acreditamos que seria melhor ler essa aparição como um processo somatório. Nesse esquema de análise e de relato, parece-nos que o eu passa a compor uma rede coletiva na qual, se ele não tem prioridade, não deixa de aparecer.

O gesto de Pilar se repete, tantos anos depois, em *El Petrus y Nosotras*, cuja tríplice assinatura permite pensá-lo como um objeto de "autoria disseminada", termo usado por Ana Amado para dar conta da pluralidade de vozes que resgatavam o passado ditatorial no começo dos anos 2000 (Amado, 2004, p. 75). No rol dessas produções estava também o filme de Albertina Carri, sobre o qual Amado escrevia: "Longe da soberania da voz do relato que assegura a ação informativa e o suplemento pedagógico do documental, a intervenção plural de vozes em *Los Rubios* complexifica e torna abstratos os atributos da voz narradora" (Amado, 2004, p. 74). O desencontro de Sarlo fica mais evidente aqui: um olhar mais generoso permite ver nas produções contemporâneas uma certa dissolução da propriedade do relato do passado, mais do que uma afirmação da primeira pessoa.

Entendemos que a disseminação da autoria aparece de duas maneiras no livro assinado por Calveiro e suas filhas. Ela é tanto um gesto de generosidade de Pilar, que, acreditamos, escolhe dar a voz a suas filhas, quanto uma política textual que não deixa de ser uma resposta, mesmo que indireta, às provocações de Sarlo. Nos relatos de Pilar e Mercedes e no ensaio de texto e imagem de María vemos um gesto de escrita que se inicia com a primeira pessoa, mas que a faz conviver, no espaço de uma mesma publicação, com outros "eus".

No pequeno aviso prévio que abre seu próprio texto, Pilar escreve: "Como memória que é, trata-se de um relato fragmentário, que reúne a palavra de outros; em ocasiões, não se sabe quem está falando, ou seja, quem fala conosco ou através de nós"[6] (Calveiro; Campiglia; Campiglia, 2024, p. 17). Uma potencialidade transmissora da linguagem aparece como pressuposto dessa escrita, uma escrita que não abandona a fabricação discursiva da ficção como produção. Ou seja, a montagem parece ser a estratégia escolhida, um procedimento que necessita de um manejo da distância que vai além de um simples olhar de fora.

A voz singular de Calveiro emerge ao longo da narrativa em momentos de avaliação do passado militante e de polemização com discursos em circulação em formulações como "O que definitivamente não é verdade é que menosprezávamos a vida, nem a nossa nem a dos demais"[7] (Calveiro; Campiglia; Campiglia, 2024, p. 34), mas também em estranhos períodos como este, que se segue à narração do momento de retorno de Perón em 1972: "Poucos dias depois abortei; tinha

6. No original: "Como memoria que es, se trata de un relato fragmentario, que reúne la palabra de otros; en ocasiones, no se sabe quién está hablando, es decir, quién habla con nosotros o a través de nosotros".
7. No original: "Lo que definitivamente no es cierto es que menospreciáramos la vida, ni la nuestra ni la de los demás".

uma gravidez de três meses que queria conservar com toda a minha vida, mas a perdi"[8] (Calveiro; Campiglia; Campiglia, 2024, p. 39). Entre a análise do social e a narrativa do político, a emergência do relato biográfico se dá quase como uma nota de rodapé.

O biográfico, neste relato de Pilar, funciona, assim, como uma inclusão marginal da intimidade na órbita da experiência política e coletiva. O que nos põe diante da proposição de Leonor Arfuch de um "valor biográfico" no interior do "espaço biográfico", pensado como expressão que tornava inteligível um momento particular da cultura. A expressão, extrapolada de Bakhtin, operava duplamente: é um modo de explicar a sedução dos relatos biográficos e de entender sua produtividade no social (Arfuch, 2010). Com essa expressão, entendemos, talvez, que a vida narrada de Pilar não funciona apenas como homenagem póstuma em *El Petrus y Nosotras*, mas, jogando com o desejo do leitor de um descortinamento, transmite um modelo ético a partir de um passado cujos valores e modos de relação entre individual e coletivo, próprio e comum são radicalmente distintos dos nossos.

A redução dos marcos biográficos, que havia sido elogiada por Sarlo, reaparece no exercício de memória mais recente de Pilar, mas seu retorno é diretamente ligado a um passado político: "Em cada núcleo ou célula tinha que prevalecer o anonimato. As histórias de cada um, os dados biográficos, passaram a ser material tóxico que se devia evitar"[9] (Calveiro; Campiglia; Campiglia, 2024, p. 21).

A lembrança desse dado do passado parece permitir ler a passagem do tratado sociológico ao relato memorialístico como um corte. No entanto, preferimos notar que o elemento biográfico já era o fundamento da pesquisa em *Poder e Desaparecimento*, que se baseava nas vozes dos sobreviventes para recompor, junto com influxos teóricos foucaultianos, uma atmosfera do passado. Em vez da guinada subjetiva que Sarlo tentava apagar ou frear, preferimos retornar à expressão de Leonor Arfuch, que percebia um "espaço biográfico" que abarcava desde a produção literária até as pesquisas sociológicas. O relato de vida, feito de entrevistas e testemunhos, comporia com a aparição da primeira pessoa um quadro cultural que enfatiza o valor da vida. A produção de Calveiro não deixou de trabalhar no interior desses marcos, enfatizando o relato de sobreviventes ou narrando a sua vida para narrar a de um outro, nesse último livro.

A transição entre o relato pessoal e a escuta se repete em *El Petrus* e permite, inclusive, um movimento entre várias vozes que escrevem a si mesmas como primeira pessoa. O sujeito memorioso – o narrador memorialista – que relembra o passado é acossado pela subjetividade do cálculo político. O que se evidencia quando a voz narrativa passa do relato biográfico ao diagnóstico da escalada das ações armadas dos Montoneros: "O giro militar da organização acompanhava o giro militar e repressivo do Estado, em lugar de diferenciar-se dele"[10] (Calveiro; Campiglia; Campiglia, 2024, p. 50). O juízo em relação ao passado militante se arma nessa pequena sugestão final. A diferença entre quem rememora e quem ocupava a posição de militante se amplia em momentos como esse, sugerindo uma elasticidade da integridade subjetiva que a narrativa produz.

8. No original: "Pocos días después, aborté; tenía un embarazo de tres meses que quería conservar con toda mi vida, pero lo perdí".
9. No original: "En cada núcleo o célula tenía que primar el anonimato. Las historias de cada uno, los datos biográficos, pasaron a ser material tóxico que se debía evitar".
10. No original: "El giro militar de la organización acompañaba el giro militar y represivo del Estado, en lugar de diferenciarse de él".

A escolha de Pilar parece ser a de manejar a distância, aproximando ou afastando elementos ou vozes. Curiosamente, em *Politica y/o Violencia*, esse projeto (metodológico, ético e político) era evidenciado:

> A memória "rebelde, que dá pinotes, difícil de domar", se diz entre muitas vozes que não sempre são afins, mas que podem se articular. A questão é essa: não *calar* [*acallar*] as vozes discordantes com a própria, mas somá-las e ir montando, no lugar de um *puzzle* em que cada peça tem só um lugar, uma espécie de caleidoscópio que reconhece diferentes figuras possíveis. (Calveiro, 2013b, p. 17)

Avessa ao reclame de Sarlo pelo *acallar* da primeira pessoa, Pilar parece pensar a memória como um processo necessariamente social e móvel, ideia auxiliada pela metáfora do caleidoscópio. Sarlo escolhe se distanciar, estabelece para si mesma o lugar separado da crítica, elegendo também os textos que partiriam dessa mesma distância intelectual. A questão do sujeito, entretanto, já estaria em pauta mesmo no tempo revisitado dos anos ditatoriais. É essa manutenção do sujeito no centro – seja o sujeito sobrevivente ou supliciado pela tortura, seja o sujeito desaparecido – que permite uma leitura de Calveiro: homenagear sem calar, relembrar as dinâmicas domésticas – o cuidado com as filhas, o carinho de um pai – em conjunto com a pele da política armada – os treinamentos, a filiação, as escolhas e a admiração pelo líder Perón.

Cuidar e Ser Cuidado pelo Passado

Do texto de Pilar, gostaríamos de passar à escrita de Mercedes. Seu texto, "Una Historia Rota", é tecido através de uma terceira pessoa que inicia um relato genealógico da família paterna, remetendo aos antepassados e ao cenário doméstico. Essa narrativa impessoal, entretanto, é interrompida por um discurso em segunda pessoa, no qual a narração se endereça ao pai na forma de uma missiva. Nessa mudança de voz, o texto performa a impossibilidade do relato objetivo sobre um passado marcado pela violência de Estado. Da distância a escrita se encaminha para a aproximação impossível: as cartas ao pai desaparecido.

O gesto será mediado por um tom reflexivo que singulariza a contribuição de Mercedes. Ao cálculo político e à mescla entre coletividade e intimidade de Pilar, a filha proporá seu texto como uma homenagem menos fria que a pedra (Calveiro; Campiglia; Campiglia, 2024, p. 81). Seu relato admite, entretanto, o mesmo gesto de recolhimento de vozes que destacamos em Pilar: "Nestas páginas, vou em busca do meu pai e para isso me aferro a uma multiplicidade de vozes capazes de torná-lo presente [...]. Essas vozes vão falar aqui, neste compêndio de memórias e ficções. Essas vozes serão o fio, o material, o pó de ouro entre uma e outra palavra"[11] (Calveiro; Campiglia; Campiglia, 2024, p. 81).

A parte de Mercedes se apresenta como uma tentativa tateante de reaver um passado do qual não tem lembranças: "Do tempo que tivemos, a maior parte transcorreu nesse paradeiro sem palavras que é a primeira infância. Eu me pergunto se é possível existir memória antes que cheguem os nomes para etiquetar as coisas"[12] (Calveiro; Campiglia; Campiglia, 2024, p. 87).

11. No original: "En estas páginas voy en busca de mi padre y para eso me aferro a una multiplicidad de voces capaces de hacerlo presente [...]. Esas voces hablarán aquí, en este compendio de memorias y ficciones. Esas voces serán el hilo, el material, el polvo de oro entre una y otra palabra".
12. No original: "Del tiempo que tuvimos, la mayor parte transcurrió en ese paraje sin palabras que es la primera infancia. Me pregunto si puede haber memoria antes de que lleguen los nombres a etiquetar las cosas".

Diante de uma desmemória infantil, da qual não se pode sair, Mercedes colocará também uma dificuldade presente: "Não sei como se rememora" (em espanhol, a expressão é *hacer memoria*) (Calveiro; Campiglia; Campiglia, 2024, p. 91).

Ao sujeito de uma narrativa da ausência resta a possibilidade de montar vozes, de recuperar matéria em busca de um ritual particular de produção de presença, no qual a inclusão da segunda pessoa tem uma função fundamental. Acolhendo Horacio no seu próprio relato, Mercedes presentifica sua ausência, transformando o texto público em diálogo íntimo. A passagem de uma esfera a outra parece-nos confirmada pela inclusão de algumas cartas enviadas por El Petrus para sua família. Nas cartas, a distância é a primeira coisa mencionada: "Não é minha intenção que essas linhas que hoje escrevo sejam um substituto da minha presença"[13] (Calveiro; Campiglia; Campiglia, 2024, p. 110).

A presença das cartas parece servir como indício do passado e pode ser pensada no interior de uma transformação contemporânea das formas narrativas, que passam a incorporar o documento e mesclar dicção ensaística e forma romanesca[14]. Se a questão das formas certamente permeia o livro, gostaríamos de apontar para o trabalho de seleção feito por Mercedes. O texto se abre para abrigar a carta do pai, transformando a publicação em cenário para uma reprodução da voz viva do morto, mas também recorrerá ao corte para suprimir ou impedir a autoridade do discurso paterno[15]. Ao reproduzir a carta de 8 de junho de 1978, o texto de Mercedes interrompe a sedução do documento, propondo uma leitura da carta marcada por um exercício empático: "Deve ter sido duro tentar cuidar de nós a distância"[16] (Calveiro; Campiglia; Campiglia, 2024, p. 115), mas também pela produção de uma distância em relação a esse outro.

A interrupção e o diálogo se alternam nessa escrita da memória que privilegia o endereçamento, de modo que o livro passa a ser uma instância de cuidado. A autoria disseminada e a inclusão das missivas acabam levando a uma dinâmica que se afasta da disputa geracional que costuma estar no centro do debate sobre os passados ditatoriais latino-americanos. E é aí que gostaríamos de deslocar essa leitura geracional para destacar a dimensão do cuidado.

Para a teórica belga Vinciane Despret, a relação com os mortos poderia ser pensada para além de uma chave desencantada, que, ela defende, seria dominante. A sugestão da filósofa é a de imaginar a existência dos mortos como produto de uma instauração, um trabalho feito pelos vivos. Ela escreve:

> Levar um ser a um "plus de existência" que lhe permita continuar influenciando a vida dos vivos demanda então todo um trabalho, ou, mais precisamente, toda uma disponibilidade que não tem muito a ver com o famoso "trabalho de luto". Os mortos pedem que os ajudemos a nos acompanhar; há coisas a fazer, respostas a dar a essa petição. Responder não só consuma a existência do morto, mas autoriza a modificar a vida dos que respondem. (Despret, 2022, p. 16)

Entretanto, como o trecho deixa ver, o trabalho de dar existência não é uma ação exclusiva dos vivos, mas se dá como uma relação bidirecional. A novidade na perspectiva de Despret está em sugerir uma agência aos mortos que vai ao encontro da ação dos vivos. Contra o comando

13. No original: "No es mi intención que sean estas líneas que hoy les escribo el sustituto de mi presencia".
14. Ver Azevedo (2020).
15. O aceno à questão da presença também está no paratexto da publicação. Ao fim do texto de María, em uma seção intitulada "La Palabra Grabada de Horacio Campiglia", podemos acessar um link que nos leva à reprodução de uma gravação da voz de Horacio e a fotos do álbum familiar.
16. No original: "Qué duro debió haber sido tratar de cuidarnos a la distancia".

social de seguir matando os mortos, Despret pensa que há modos de permanecer e dar lugar aos ausentes que prezam pela continuidade da existência.

O destaque dado às práticas é o que permite pensar em um abandono de perspectivas absolutas acerca da morte. Luís Ignacio García, em artigo sobre o livro de Despret, destaca a proximidade entre os seres do processo, pensando que a perda de alguém que nos é caro passa a ser o terreno de "conversas e práticas muito precisas e delicadas de experimentações com linguagens desconhecidas, nas quais está em jogo a configuração de uma nova forma, tão única como a da vida de quem partiu" (García, 2022). Da morte como finitude radical se passa a um outro estatuto, um outro modo de existência que só pode ser pensado pelas ações que o produzem.

A transformação do estatuto ontológico passa a exigir uma transformação nas ações, entre as quais está também a escrita. Pensamos que a aparição de El Petrus performa essa dupla agência em que a escrita se torna o palco de uma solicitação de Horacio e uma escuta como prática de cuidado da parte de Pilar, Mercedes e María. Como outras ações que configurariam um cuidado e uma "teatralidade ritual" (Machado, 1999) que busca lidar com a morte, a escrita recupera e dramatiza a presença da figura espectral do desaparecido.

Ao fim da publicação, o texto de María incorpora outros materiais além da escrita de Horacio. Entre fotografias do pai e ex-dirigente montonero, a escrita da filha mais nova do casal Calveiro-Campiglia nos conta: "Mas aí, onde parece que não resta nada além de perda e ferida, escuto uma voz presente desde a primeira lembrança. Ela chama a voltar ao fundamental, ao país do pai, e promete me abraçar do outro lado do espelho"[17] (Calveiro; Campiglia; Campiglia, 2024, p. 145). A ferida e a perda são abandonadas em favor de uma atenção à solicitação do desaparecido singularizado e o modelo do desencanto, cujo cerne é a distância que se produz do objeto perdido, se desfaz em benefício de uma promessa da proximidade.

Pilar, elevada ao estatuto de heroína do distanciamento por Sarlo, produz com suas filhas uma aproximação textual que conjuga a rememoração familiar, íntima, de Horacio e a sua atuação militante. O relato performa a unidade entre política e vida que havia sido almejada pela geração da esquerda armada e o faz a partir, acreditamos, da própria solicitação que vem do passado. Desde uma montagem "caleidoscópica" das vozes (Calveiro, 2013b, p. 17), deixa pluralizar a univocidade do particular, seja na aparição de relatos alheios, seja na multiplicação estratégico-íntima da voz que narra.

Referências Bibliográficas

AMADO, A. "Órdenes de la Memoria y Desórdenes de la Ficción". In: AMADO, A. & DOMÍNGUEZ, N. (orgs.). *Lazos de Família: Herencias, Cuerpos, Ficciones*. Buenos Aires, Paidós, 2004, pp. 43-82.

ARFUCH, L. *O Espaço Biográfico: Dilemas da Subjetividade Contemporânea*. Trad. P. Vidal. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2010.

AZEVEDO, L. "O Inespecífico e a Forma". *Revista da ANPOLL*, vol. 51, n. 3, out.-dez. 2020, pp. 20-32.

17. No original: "Pero ahí, donde parece que no queda nada más que pérdida y herida, escucho una voz presente desde el primer recuerdo. Llama a volver a lo fundamental, al país del padre, y promete abrazarme desde el otro lado del espejo".

CALVEIRO, P. *Poder e Desaparecimento: Os Campos de Concentração na Argentina*. Trad. F. Correa Prado. São Paulo, Boitempo, 2013a.

_____. *Política y/o Violencia: Una Aproximación a la Guerrilla de los Años Setenta*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2013b.

CALVEIRO, P.; CAMPIGLIA, M. & CAMPIGLIA, M. *El Petrus y Nosotras: Una Familia Atravesada por la Militancia*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2024.

CASULLO, N. "Memoria y Revolución". *Lucha Armada en la Argentina: Historia, Debates, Documentos*, ano 2, n. 6, maio-jul. 2006, pp. 32- 42.

CRUZ, L. G. "Uma Espectrografia do Autoritarismo: O Tempo da Ditadura na Literatura do Século XXI (2000-2020)". *Escritas do Tempo*, vol. 4, n. 12, set.-dez. 2023, pp. 262-282.

DESPRET, V. *A la Salud de los Muertos: Relatos de Quienes Quedan*. Trad. P. Méndez. Madri, La Oveja Roja, 2022.

FANDIÑO, L. *Acomodar la Vida Sobre Esa Arena Tan Movediza: Las Memorias de los Hijos en la Literatura de Argentina y Chile*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2016.

FIGUEIREDO, E. "A Resistência, de Julián Fuks: Uma Narrativa de Filiação". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 60, maio-ago. 2020, pp. 1-8.

FIGUEIREDO, V. L. F. *A Ficção Equilibrista: Narrativa, Cotidiano e Política*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte, Editora PUC-Rio/Relicário, 2020.

GARCÍA, L. I. "Cuidar a los Muertos, Dejarse Cuidar por Ellos". *Heterotopías*, vol. 5, n. 9, jun. 2022, pp. 1-16.

HIRSCH, M. "The Generation of Postmemory". *Poetics Today*, vol. 29, n. 1, mar.-jun. 2008, pp. 103-126.

JELIN, E. *La Lucha por el Pasado: Como Construímos la Memoria Social*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2017.

MACHADO, C. A. *Cuidar dos Mortos*. Sintra, Instituo de Sintra, 1999.

MIRANDA, G. F. de. *A Arte Contemporânea e as Formas do Passado: O Comum e o Próprio nas Ditaduras do Cone Sul*. Tese de doutorado em Estudos de Literatura, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2023.

NUNES, R. *Nem Vertical, Nem Horizontal: Uma Teoria da Organização Política*. Trad. R. Azevedo. São Paulo, Ubu, 2023.

SANTIAGO, S. "O Narrador Pós-moderno". In: *Nas Malhas da Letra*. Rio de Janeiro, Rocco, 2002, pp. 44-60.

SARLO, B. *Tempo Passado: Cultura da Memória e Guinada Subjetiva*. Trad. R. F. d'Aguiar. São Paulo/Belo Horizonte, Companhia das Letras/UFMG, 2007.

_____. *Tiempo Pasado: Cultura de la Memoria y Giro Subjetivo. Una Discusión*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2012.

O Legado da Ditadura Brasileira

7. Histórias Submersas: As Barragens e a Persistência do Extrativismo Autoritário

Leila Lehnen

No seu livro *The Extractive Zone* (2017), Macarena Gómez-Barris defende uma perspectiva submersa como metodologia crítica contraextrativista que "contempla formas renovadas de percepção e esferas da realidade organizadas de forma diferente que estão conectadas a, mas se deslocam para fora dos limites coloniais"[1] (p. 1). Este ensaio pensa a ditadura militar brasileira de 1964-1985 e seus legados com e através das perspectivas submersas propostas por Gómez-Barris. Gostaria de sugerir que os tropos da inundação, do afogamento e de perspectivas submersas, olhares aquáticos, imersivos, por assim dizer, tanto revelam como desafiam a necropolítica da inundação e do afogamento adjacentes a processos extrativistas que muitas vezes são contíguos a regimes autoritários. Em especial, vou me concentrar nos imaginários de barragens para delinear o contínuo autoritário-extrativista da ditadura ao momento presente. O extrativismo revela como, segundo Gómez-Barris, a chamada "maré rosa" que tocou países como o Brasil em última instância não conseguiu solidificar a democracia. Gómez-Barris (2018) explica que "em geral, a Maré Rosa não conseguiu solidificar uma transformação política duradoura nas sociedades neoliberais que tinham aberto a porta a novas formas de violência e vulnerabilidade do Estado"[2] (p. 6). Tendo em consideração os pontos de contato, de colusão entre a ditadura e a democracia (neoliberal) pós-transição, o artigo convida a pensar o extrativismo como forma e parte da violência autoritária *longue durée* que se renova e atualiza inclusive durante períodos de governo democrático.

As barragens, conforme Rob Nixon, geram e manifestam o que ele chama de "violência lenta" (*slow violence*). Segundo o teórico norte-americano, trata-se de "uma violência que ocorre gradualmente e fora de vista, uma violência que destrói lentamente e que se dispersa no tempo e no espaço, uma violência atricional que normalmente não é vista como violência [...] uma violência que não é nem espetacular nem instantânea, mas sim incremental e cumulativa, com suas repercussões calamitosas ocorrendo ao longo de várias escalas temporais"[3] (Nixon, 2011, p. 6). Considerando as palavras de Nixon, propõem-se as barragens como uma metonímia para pensar a prevalência de modos de pensar e disponibilizações sociais, políticas, econômicas e culturais autoritárias.

1. No original: "Consider realms of differently organized reality that are linked to, yet move outside of, colonial boundaries" (todas as traduções do inglês ao português são minhas).
2. No original: "In general, the Pink Tide could not solidify lasting political transformation within neoliberal societies that had opened the door to new forms of state violence and vulnerability".
3. No original: "A violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all […] a violence that is neither spectacular nor instantaneous but rather incremental and accretive, its calamitous repercussions playing out across a range of temporal scales".

O extrativismo, ou neoextrativismo (Svampa, 2019), acompanha regimes social e/ou ambientalmente violentos. Exemplos incluem a grilagem em terras indígenas ou áreas de proteção ambiental ou então os regimes agrícolas de monocultura. Além desses, podemos também pensar certos projetos infraestruturais tais como usinas hidroelétricas como expressões extrativistas. A exemplo da monocultura e da mineração, esses projetos de energia dita "renovável" têm impactos profundos e negativos sobre biomas e seus habitantes humanos e outros que humanos.

A socióloga argentina Maristella Svampa identifica no extrativismo um dos pontos de conexão entre uma tradição autoritária que se sobrepôs no continente ao longo da sua história e os governos politicamente democráticos de cunho progressista – a chamada "Maré Rosa" – que assumiram o poder na América Latina no começo do século XXI. Svampa conecta o *boom* das *commodities* que acompanhou a eleição de administrações ditas progressistas com um incremento nas práticas extrativistas e, conjuntamente, uma exclusão de vozes opositoras a esse modelo econômico. Segundo ela:

> [...] a dinâmica do crescimento econômico criou uma situação transitória e conflituosa em que um dos principais fatores seria o consenso das *commodities*, consenso este que expressava a distinção entre o neoextrativismo e uma nova visão desenvolvimentista. O aumento da pressão sobre os bens naturais, terras e territórios acrescentou uma dimensão de disputa e conflito entre, por um lado, as atuais organizações indígenas, movimentos socioterritoriais e novos grupos socioambientais e, por outro lado, governos e grandes corporações econômicas. Com efeito, ao longo dos anos, ultrapassadas todas as diferenças ideológicas, todos os governos latino-americanos implementaram o regresso de uma visão produtivista de desenvolvimento e procuraram negar ou ocultar discussões sobre as implicações (impactos, consequências, danos) do modelo de exportação extrativista.[4] (Svampa, 2019, p. 1)

Em outras palavras, pode-se dizer que o extrativismo conota a apropriação autoritária e o silenciamento de paisagens, seres e modos de expressão no que Gómez-Barris (2017) chama de "zona extrativista". Esse movimento transcende regimes políticos e temporalidades, como indica Svampa. Trata-se do domínio da "monocultura" em suas diferentes manifestações, não somente as ecológicas, mas também no que tange aos modos de organização social e política, além do plano dos afetos e da imaginação, conforme o diagnóstico da pensadora e escritora indígena Geni Núñez (2019).

Neste ensaio se fará um recorrido de duas zonas e projetos onde o regime autoritário e o despotismo extrativista se encontram e se retroalimentam, assim como de obras literárias cujo olhar antiextrativista aponta para uma perspectiva submersa, um olhar que nos convida a modos de percepção que evidenciam focos de resistência ao autoritarismo e aos processos extrativistas adjuntos. Ou seja, as textualidades sobre as que este estudo se debruçará, ao mesmo tempo que reconhecem a violência de regimes autoritário-extrativistas, também apontam para linhas de fuga, de oposição, de resistência e re-existência a esse sistema. Nesse sentido, o enfoque "aquático" propõe imaginários não somente de afogamentos e inundações, mas também a água como condutor de memórias, como repositório de histórias, corporalidades e existências diversas que

4. No original: "The dynamic of economic growth created a transitional and conflictive situation wherein one of the major factors would be the commodities consensus, which expressed the distinction between neo- extractivism and a new version of development. The increased pressure on natural goods, lands, and territories added a dimension of dispute and conflict between, on the one hand, current indigenous organizations, socio- territorial movements, and new socio-environmental groups and, on the other hand, governments and large economic corporations. Indeed, over the years, past all of the ideological differences, all the Latin American governments implemented the return of a productivist vision of development and sought to deny or conceal discussions regarding the implications (impacts, consequences, damage) of the extractive export model".

intersectam, são atingidas, mas também assombram o imaginário e as materialidades autoritárias e extrativistas. A proposta mais ampla do texto é a da leitura da ditadura a partir de um olhar que inclua não só as vítimas humanas do regime autoritário, mas também suas repercussões sobre existências outras que humanas, sobre ecossistemas e dinâmicas relacionais e colaborações multiespécies.

Ao reconhecer a diversidade de experiências humanas e outras que humanas, a proposta dos textos lidos neste ensaio desafia a tendência dos regimes autoritários de impor narrativas únicas e oficiais. A metáfora aquática sugere uma multiplicidade de histórias que fluem e se entrelaçam, resistindo à versão singular imposta pelo poder autoritário que busca controlar, centralizar e homogeneizar. A água, como repositório de memórias diversas, oferece percepções e relatos alternativos que, apesar da violência de regimes violentamente monocultores, monolíngues, sempre encontram fissuras por onde emergir. Nesse contexto, os textos literários analisados aqui também representam uma ruptura epistemológica com a visão utilitarista de regimes tais como a ditadura militar e os governos neoliberais que a seguiram, reconhecendo o valor intrínseco dos diversos modos de existência e suas inter-relações. Ou seja, a abordagem aquática proposta oferece uma alternativa epistemológica aos modos de conhecimento linear, hierárquico e categórico que caracterizam o pensamento e a prática autoritária, e aos regimes extrativistas que frequentemente acompanham essas formas de governo e sociabilidade. As águas, com sua capacidade de fluir, conectar e transformar, simbolizam um paradigma de conhecimento baseado na interconexão e na fluidez, em oposição à rigidez das categorias impostas pelos sistemas de dominação. Essa perspectiva "submersa" permite visualizar realidades que permanecem invisíveis quando observadas apenas da superfície, revelando complexidades que os discursos hegemônicos deliberadamente simplificam ou ocultam.

A ditadura militar de 1964-1985 se destacou pela supressão da oposição política, muitas vezes de forma violenta, assim como pela megalomania dos seus projetos. Itaipu, a rodovia Transamazônica, a ponte Rio-Niterói são alguns dos megaprojetos mais famosos do regime autoritário. Dos três, principalmente os primeiros dois tiveram profundos impactos não só ambientais, mas também humanos e culturais.

Em 1982, já no período da chamada "abertura", Carlos Drummond de Andrade escreve uma elegia à morte das Sete Quedas, "Adeus a Sete Quedas", publicado no dia 9 de setembro no *Jornal do Brasil*, justamente o dia em que as águas do lago artificial começaram a inundar as icônicas quedas-d'água. Trata-se tanto de um canto de luto pelo fim das quedas-d'água (elegia) como de uma crítica ao sistema político-econômico que possibilitou o seu ocaso. Já o primeiro verso da composição colige a pessoa poética e o corpo d'água: "Sete quedas por mim passaram,/ E todas se esvaíram" (Drummond de Andrade, 1982). Essa conjunção entre voz individual e voz água, entre memória humana e recordação elemental, aquática, aponta para uma genealogia de apagamentos, silenciamentos, desaparecimentos violentos que transcende o humano, como vemos na justaposição entre o silêncio das cachoeiras e a memória dos índios pulverizada: "Cessa o estrondo das cachoeiras, e com ele/ a memória dos índios, pulverizada" (Drummond de Andrade, 1982).

O verbo "pulverizar" evoca o despedaçamento violento, o que traz à mente a tortura dos corpos de prisioneiros políticos e, antes destes, a violência contra os povos indígenas e contra as pessoas em condição de escravidão, que prevalece na história brasileira, a pulverização das células, tecidos, ossos e a desagregação de suas histórias, sua desaparição. Essa conjunção se

reforça no penúltimo verso do poema, que traz à tona não somente a morte violenta das quedas, mas também a húbris necropolítica que a causa: "pela mão do homem, dono do planeta" (Drummond de Andrade, 1982). Aqui, a expressão "dono do planeta" é tanto uma asserção do domínio antropogênico como um lamento. Essa colação se transforma em ironia. A posse nesse caso não resulta em nada, apenas na catástrofe do que chamamos de Antropoceno.

A presença espectral do corpo aquático que assombra a composição de Drummond também conjura outras presenças fantasmáticas, como os mortos da ditadura. No entanto, a morte das quedas não é uma metáfora dos assassinatos políticos ou de outros genocídios nacionais. Trata-se mais de uma metonímia sugerida, entrevista, uma adjacência entre sofrimentos de várias existências. A relação metonímica entre a vitimização da natureza e a vitimização dos humanos pela força repressora, destruidora, do regime militar (e de outros regimes opressores, extrativistas) ressurge ao longo do poema, presenças fantasmagóricas que remetem a violências passadas e prefiguram outras mortes, outras aniquilações, como nos versos "a calada censura/ e a maldição que o tempo irá trazendo?" (Drummond de Andrade, 1982). Os versos indicam a relação entre silenciamento (político) e uma tragédia anunciada. A morte das quedas não somente contém em si o apagamento de existências passadas, mas também antevê a destruição futura.

Talvez os versos mais assombrosos do poema de Drummond sejam os que revelam a frieza burocrática da empreitada de extinção, do silenciamento das dissidências ao projeto político e econômico da ditadura: "Aqui sete visões, sete esculturas/ de líquido perfil/ dissolvem-se entre cálculos computadorizados/ de um país que vai deixando de ser humano/ para tornar-se empresa gélida, mais nada" (Drummond de Andrade, 1982). Esses versos da terceira estrofe do poema reforçam uma vez mais a conexão metonímica entre o humano e a natureza, dessa vez pelo viés do fazer artístico. A invenção, a criação estética não são apenas parte da esfera humana, mas também fazem parte de outras formas de existência, como sugerem os seguintes versos: "Aqui outrora retumbaram vozes/ da natureza imaginosa, fértil [...]/ uma beleza-em-si, fantástico desenho [...]. Toda a arquitetura, toda a engenharia/ de remotos egípcios e assírios/ em vão ousaria criar tal monumento" (Drummond de Andrade, 1982). Diante dessa asserção, o significado da "calada censura" dos versos citados anteriormente também se polissemiza, ganhando contornos mais fluidos que extravasam para além dos que normalmente pensamos no contexto da ditadura militar (supressão da imprensa, da produção cultural, das manifestações políticas etc.). A censura nessa passagem implica o estabelecimento de uma monocultura autoritária, que derroca no "vazio". Ao destruir as expressividades outras que humanas, a violência tecnocrática da ditadura transborda, contaminando o mundo dos humanos. A "des-humanização" nesses versos, então, não é sinônimo de antropocentrismo, e sim uma forma de expressar a possível conectividade entre diferentes formas de ser, de imaginar uma solidariedade dentro da zona extrativista, "regiões de 'alta biodiversidade'" em que a vida é reduzida à "conversão de recursos capitalistas", uma colaboração capaz de resgatar a memória das quedas que permanece nas partículas de água (Gómez-Barris, 2017, p. 171)[5]. Aqui se pode pensar nas partículas dos corpos dos mortos e desaparecidos pelas ditaduras do Cone Sul, pó, matéria calcária, fragmentos de roupas (como aquele botão encrustado em um trilho de metal no filme de Patrício Guzmán, *O Botão de Nácar*, de 2015. Tal como o botão, testemunha submergida da violência autoritária chilena, a matéria pulverizada das cataratas persiste nas e se funde, se entrelaça com as águas do Atlântico, do rio de la Plata e do rio Paraguai e em outras geografias da violência militar.

5. No original: "Regions of 'high biodiversity' in order to reduce life to capitalist resource conversion".

Como o oceano Atlântico, que contém as memórias e os fragmentos de pessoas e povos desaparecidos (por exemplo, as pessoas escravizadas que foram trazidas do continente africano para as Américas), a memória das quedas-d'água engolidas pelo lago artificial da represa de Itaipu também contém em si, além da lembrança das cataratas, as histórias e a continuidade da violência sofrida pelas pessoas que foram deslocadas pela construção da usina, entre elas comunidades indígenas avá-guarani. No caso dos Avá-Guarani, a remoção de suas comunidades de seus territórios ancestrais coincidiu com o apagamento de sua identidade étnica. Assim como as quedas, as histórias, as cosmologias e as sociabilidades dos grupos indígenas da região foram submersas, transformando-se em fantasmas. Em sua HQ *Notas de um Tempo Silenciado* (publicado em 2015), o jornalista Robson Vilalba aborda a repressão dos povos indígenas da região da Tríplice Fronteira, inserindo a violência sofrida pelas comunidades dentro de uma genealogia de opressão que remonta a várias cronologias. Nas páginas da HQ de Vilalba vemos a ideia de uma memória da água, isto é, a água enquanto memória assume outra conotação, sobretudo quando se trata da história dos povos indígenas da região (Vilalba, 2015, p. 52). Ficamos sabendo que "a catarata é cemitério guarani". A destruição das quedas, sua remoção, equivale a mais uma violência contra os povos indígenas da região. O fim do local onde jazem os restos mortais de indígenas assassinados amplifica a negação de sua identidade, projeto este levado a cabo não somente pelas autoridades militares, mas pela própria Funai, que em um estudo declarou que vários integrantes da comunidade avá-guarani na região de Sete Quedas não podiam ser classificados como indígenas. Devido à invisibilização da etnia, seus membros não puderam participar de processos de reassentamento ou reparação pelos danos e perdas sofridos devido à construção de Itaipu. Somente em 2019 a Procuradoria Geral da República reconheceu, em um relatório, a violência prolongada da construção da usina sobre os Avá-Guarani, afirmando: "A usina causou a destruição não só do passado e do presente da etnia, mas também comprometeu o seu futuro, por privá-la de reparações e compensações devidas e por provocar o desaparecimento de referências importantes para as futuras gerações" ("PGR pede...", 2019).

Assim como o programa político e econômico da ditadura militar previa a expansão energética do país, a visão desenvolvimentista dos militares também almejava a expansão da fronteira amazônica do Brasil. Em ambos os casos, o intuito era a construção de um "Brasil grande", preferivelmente inserido no circuito de produção e consumo de bens. Em seu Plano de Desenvolvimento Nacional, as autoridades militares presumiam não apenas a expansão da fronteira norte do país por meio da colonização interna e do recrutamento de mão de obra indígena (Munduruku, 2012, p. 40). A Amazônia era vista como um território desabitado. Não coincidentemente, a ditadura militar adotou o *slogan* "Uma terra sem homens para homens sem terra", para incentivar o assentamento da Amazônia. Simbolicamente expurgadas do imaginário geocultural da nação, as comunidades indígenas, quando visíveis, eram frequentemente percebidas como impedimentos ao "desenvolvimento nacional", e a integração (ou etnocídio) era uma forma de lidar com esse "obstáculo". No processo de "desenvolvimento nacional" e integração, vários grupos indígenas foram dizimados. Por exemplo, durante a construção da

rodovia BR-174, que ligaria Manaus a Boa Vista, metade dos 3 mil Waimiri-Atroari de Roraima morreram[6], assassinados ou por doenças[7].

Além da invasão de territórios ancestrais para projetos de mineração, agricultura e pecuária, parte do projeto de desenvolvimento da fronteira norte também entrevia a construção de uma série de usinas hidroelétricas ao longo do rio Xingu. Em 1975, o governo militar começou a traçar planos para a edificação de cinco usinas ao longo do Xingu, entre elas as hidroelétricas de Kararaô. Em 1989, já depois da transição, grupos indígenas organizaram o I Encontro das Nações Indígenas do Xingu a fim de se oporem aos planos para as barragens que afetariam o bioma, os territórios e os modos de vida das populações indígenas e ribeirinhas da região. A imagem emblemática do encontro foi a foto da indígena kayapó Tuíre Kayapó, então com 19 anos, pressionando seu facão contra o rosto do engenheiro da Eletrobrás, companhia responsável pela execução do projeto.

A oposição de grupos indígenas à usina repercutiu tanto nacional como internacionalmente, e o Banco Mundial, uma das agências financiadoras do projeto, retirou seu apoio, trazendo as pretensões da ditadura a um fim – mesmo que temporário. Em agosto de 2024, o site de jornalismo *Sumaúma* comemorou o falecimento de Tuíre Kayapó com imagens e textos curtos de artistas indígenas que reproduzem a icônica fotografia da guerreira kayapó e falam sobre a importância dela e de seu gesto vivo em contextos de artivismo e resistência/re-existência. A resistência dos povos indígenas contra Belo Monte representa não apenas a luta por territórios específicos, mas uma contestação a todo um modelo de desenvolvimento que subordina direitos humanos, conhecimentos tradicionais e equilíbrio ambiental ao crescimento econômico baseado na exportação de recursos naturais.

Em março de 2011 iniciou-se a construção da usina hidroelétrica de Belo Monte, que atualizou os planos da ditadura. Malu Delgado, em texto publicado no site *Sumaúma*, observa que a usina se tornou o "símbolo de uma visão equivocada de desenvolvimento", em que a hidrelétrica uniu governos em quase tudo inconciliáveis" (Delgado, 2024). Delgado se refere ao fato de que o projeto da usina, planejada em plena ditadura, é executado durante a democracia.

O *boom* das *commodities* no Brasil, em especial a partir dos anos 2000, criou um cenário econômico muito dependente do extrativismo e da monocultura, o que impulsionou significativamente o consumo interno de energia e serviu como argumento para a implementação do projeto da usina hidrelétrica de Belo Monte. Esse período foi marcado por um expressivo aumento nos preços internacionais de produtos primários, como minérios e produtos agrícolas, levando à expansão acelerada do agronegócio e da mineração no país. As atividades extrativistas, intensivas em energia por natureza, elevaram consideravelmente a demanda energética nacional, criando argumentos para a necessidade de grandes empreendimentos hidrelétricos como Belo Monte. O projeto foi retomado no período pós-transição com características autoritárias, incluindo o desrespeito aos direitos indígenas, a desconsideração dos impactos socioambientais, a flexibilização de normas ambientais e o uso da segurança energética nacional como justificativa para acelerar sua implementação.

6. O romance *Tocaia do Norte* (2022), de Sandra Godinho, conta a tragédia que se abateu sobre os Waimiri-Atroari.
7. Também em Roraima, os Yanomami foram vitimados pela construção da BR-210 (Perimetral Norte). Os Panará do Pará e Mato Grosso (que eram conhecidos como Krain-a-kore) viram seus números diminuírem de 500 para 70 pessoas devido à disseminação de doenças que acompanhou a construção da BR-163 (Cuiabá-Santarém) (Freitas, 2014). Removidos de seu território, os Panará só retornaram às suas terras ancestrais na década de 1990.

Segundo a jornalista, escritora e ativista ambiental Eliane Brum, a envergadura do projeto Belo Monte, que abrange sua idealização autoritária e sua materialização em um regime politicamente democrático, culmina na pauperização do que Brum chama de "povos da floresta". Em textos jornalísticos, e em seu livro *Banzeiro Okotó* (2021), Brum centraliza as histórias submersas, afogadas, as lembranças dos corpos, das existências e das paisagens que desapareceram com a construção de Belo Monte e com o discurso do progresso capitalista que justificam esses apagamentos e extermínios. Segundo Brum, a importância do trabalho mnemônico feito pela escrita é contrapor-se ao desenraizamento provocado pela inundação de territórios geográficos, culturais e afetivos. Brum descreve a violência sofrida pelas populações que foram exiladas de suas vivências pelas águas formadas pela usina.

A memória e a territorialidade (tanto terrestre quanto hídrica, as cartografias fluviais) são dois dos eixos que organizam também as crônicas de Brum sobre os efeitos colaterais de Belo Monte. Os textos fazem um trabalho de recuperação das memórias afogadas de pessoas que estão às margens da sociedade brasileira. Brum focaliza a história de duas famílias de ribeirinhos cujas vidas foram destruídas por Belo Monte. A história individual e familiar, a subjetividade dos ribeirinhos está ligada a territórios geoafetivos – as ilhas no rio Xingu e o próprio, inundados e transformados pelas águas da represa criada pela construção da hidrelétrica, os caminhos aquáticos percorridos pelos pescadores, suas relações com as existências que compartilham a paisagem do Xingu. Os textos de Brum põem em relevo justamente a subjetividade e os laços afetivos que se formam entre território e sujeito, entre o entorno e seus habitantes, criando o que Deane Curtin (2005) chama de "imaginação moral" sobre os efeitos humanos e outros que humanos da usina. Essa imaginação moral se contrapõe à linguagem técnica, burocrática, usada para apagar as vidas humanas do território destinado a projetos como Belo Monte, e que aparece não somente em relatórios e estudos de viabilidade, mas também em espaços dedicados ao público, como a textualidade do site da Norte Energia. Segundo Rob Nixon (2011), a linguagem tecnocrática nos deixa "cegos, fazendo com que seja mais difícil que entendamos as consequências vivenciadas das narrativas densamente racionalizadas do desenvolvimento neoliberal"[8]. As crônicas de Brum, cuja linguagem oscila entre o poético e o factual, desestabilizam e interrogam o discurso tecnocrático que apaga as "consequências vivenciadas" do projeto.

Não coincidentemente, Brum constrói o seu texto não como uma reportagem, e sim como uma tragédia em três atos. Essa construção permite à autora ultrapassar as fronteiras da "objetividade" jornalística. A "literalidade" do texto, presente na construção formal em "atos dramáticos" que lidam com as diferentes tragédias dos protagonistas, e a linguagem que oscila entre o factual e o poético fertilizam a conexão entre a leitura e a realidade que as crônicas descrevem. Assim como em "Vidas Barradas de Belo Monte", na crônica "Vítimas de uma Guerra Amazônica" Brum salienta que a existência dos ribeirinhos está inserida num contexto espacial, ambiental e ontológico específico: o do bioma da floresta amazônica. Na visão de Raimunda, protagonista da crônica, o rio Xingu, e a natureza que o circunda, é um companheiro, um interlocutor. Ela explica: "Quando você vive no rio, você entende o rio que nem ele lhe entende. Você respeita o limite dele, que ele respeita o seu. É uma parceria entre você e as águas. É assim, ó: o remo é a minha caneta e o rio é a minha lousa" (Brum, 2015). A transformação do rio em

8. No original: "Renders us unsighted, making it harder to inhabit the lived consequences of neoliberalism's densely rationalized developmental narratives".

uma “lousa”, um texto vivo, sugere que as águas são o arquivo da memória, das histórias de Raimunda e sua família humana e outra que humana (cachorros, plantas).

Nesse trecho da crônica de Brum, a colaboração multiespécie revela-se como uma dança sensível e contínua entre o humano e o rio, em que este emerge não apenas como corpo d’água, mas como entidade dotada de consciência e força criativa própria, capaz de inscrever-se na história coletiva e de dialogar em uma linguagem que transcende barreiras de espécie. O rio Xingu, como demonstrado na relação de Raimunda, funciona como um repositório vivo de memórias e histórias compartilhadas, um parceiro dotado de subjetividade com o qual se estabelece um pacto de respeito mútuo e intercâmbio de saberes, permitindo que o remo se transforme em caneta e suas águas em lousa para a escrita de uma narrativa conjunta. Entretanto, a violência extrativista imposta pela usina de Belo Monte rompe brutalmente esse tecido de relações interconectadas, assassinando não apenas a potência criadora do rio, mas também fragmentando a subjetividade humana que existe a partir dessa colaboração, provocando um esgarçamento profundo na experiência de famílias como a de Raimunda, cujas histórias compartilhadas com cachorros, plantas e águas no entorno xinguano se veem agora interrompidas pela lógica predatória que transforma parceiros em recursos e diálogos ancestrais em silêncio.

Em “Vidas Barradas de Belo Monte”, a ilha de Antonio das Chagas e Dulcineia é literalmente o lócus da memória familiar. Assim, o desaparecimento da ilha devido à construção de Belo Monte implica o afogamento de lembranças e afetos conectados a esse território: “Não foi só a ilha que foi ao fundo, mas também a memória virou água. Até mesmo os ossos do pai de Antonio, sepultado em outra ilha, bem embaixo do paredão da usina, desapareceram” (Brum, 2024). Como no poema de Drummond de Andrade, a água nessas crônicas de Brum é tanto o médium que carrega como o que apaga as histórias. As histórias da água contêm, portanto, o potencial da violência e, ao mesmo tempo, de um imaginário que se contrapõe a essa violência.

Usando a metáfora da inundação, da submersão de corpos, histórias e modos de ser, os textos de Brum transmitem a violência ontológica sofrida pelos ribeirinhos ao transformar a água, metáfora de vida, de seu modo de viver, em um símbolo do esquecimento, da esterilidade. Essa permutação de significado se repete ao longo dos textos de Brum, como na seguinte passagem: “Diante do pedido de descrição, os olhos de Antonio das Chagas, este homem de 60 anos que desconhecia a vida de cidade, boiam em água salgada” (Brum, 2018). A imagem dos olhos, desincorporados, boiando em água salgada – simbolizando tanto lágrimas como o fim da vida fluvial (água salobra) –, remete à ideia de uma morte violenta, da quebra do corpo humano frente à violência material, mas também simbólica. O corpo fraturado de Antonio não comporta as memórias do trauma do desalojamento. Se o corpo é o único território que resta aos exilados de Belo Monte, esse é um corpo doente, partido, pois “tudo o que restou a estas pessoas [os exilados por Belo Monte], estas pessoas cuja memória se transformou literalmente em água, foi o território de seu próprio corpo. E não conseguimos alcançar a enormidade do que é ser reduzido ao próprio corpo” (Brum, 2018). As crônicas de Brum tentam reconectar os pedaços desses corpos, juntá-los em papel (ou no espaço virtual). Não é um projeto de redenção, já que esta não é mais possível, assim como não o é restaurar as vidas de Sete Quedas, mas de criação de um arquivo das memórias que estão em perigo de ser afogadas pelas águas de Belo Monte, de Itaipu e pelo discurso público que canta as vantagens de projetos de desenvolvimento como as já citadas hidroelétricas.

Conclusão

A análise do imaginário aquático desenvolvida ao longo deste ensaio revela a continuidade da violência extrativista que transcende os regimes políticos no Brasil, conectando a ditadura militar (1964-1985) ao período democrático subsequente. Os tropos da inundação, do afogamento e das perspectivas submersas funcionam como potentes metáforas para compreender como o autoritarismo não se limita a um regime formal, mas persiste nas estruturas e práticas extrativistas que subjugam tanto existências humanas quanto não humanas. O que o imaginário aquático nos revela é precisamente a fluidez com que o autoritarismo extrativista se adapta e se infiltra em diferentes configurações políticas, confirmando a observação de Svampa sobre como governos ideologicamente distintos convergem na manutenção do "consenso das *commodities*".

A água, em sua ambivalência, emerge como um elemento que simultaneamente apaga e preserva memórias, existências e experiências relacionais. As águas que submergiram Sete Quedas e transformaram o curso do Xingu carregam em suas moléculas não apenas memórias, mas também existências e experiências relacionais marcadas pela violência colonial, escravocrata, ditatorial e neoliberal. O imaginário aquático nos permite visualizar esta violência palimpséstica, em que cada nova camada de exploração se sobrepõe às anteriores sem jamais submergi-las completamente.

A metáfora da inundação permite visualizar como os corpos, territórios e memórias são submersos pela força do projeto autoritário-extrativista, mas também como persistem, tais quais presenças espectrais que assombram e desestabilizam a narrativa oficial do "progresso". Esse imaginário aquático contra-hegemônico revela que o capitalismo extrativista opera através de uma necropolítica que determina quais vidas e quais modos de existência merecem prosperar e quais são sacrificáveis. Quando Brum descreve o rio como parceiro e interlocutor na vida dos ribeirinhos, ou quando Drummond evoca as "sete visões, sete esculturas de líquido perfil", ambos estão propondo um imaginário aquático alternativo que desafia a lógica utilitarista e tecnocrática que transforma rios em meros geradores de energia. Essa perspectiva submersa nos permite reconhecer que, apesar da continuidade da violência autoritário-extrativista da ditadura ao presente, existem focos de resistência e reimaginação que emergem justamente dos territórios e corpos mais atingidos por essa violência. O imaginário aquático, com sua fluidez e capacidade de conexão, representa uma episteme alternativa aos modos lineares, hierárquicos e categóricos do pensamento autoritário e extrativista.

A genealogia violenta traçada através do imaginário aquático nos convida a repensar os limites da democracia formal quando esta não rompe com os fundamentos autoritários da exploração territorial e da subjugação ontológica. Enquanto o capitalismo extrativista continuar determinando quais vidas são dignas de prosperidade e quais são dispensáveis, o autoritarismo permanecerá como uma presença espectral mesmo sob governos democraticamente eleitos. A verdadeira transformação democrática exige não apenas uma ruptura com as formas políticas autoritárias, mas também com o modelo extrativista que continua produzindo "violência lenta", seja sob a repressão ditatorial ou sob os megaprojetos desenvolvimentistas contemporâneos que transformam águas vivas em instrumentos de desaparecimento e silenciamento.

Referências Bibliográficas

BRUM, E. "Vítimas de uma Guerra Amazônica". *El País*, 25 set., 2015. Disponível em: https://tinyurl.com/5xurejdm. Acesso em: out. 2024.

_____. "Vidas Barradas de Belo Monte". *The Guardian*, 6 fev. 2018. Disponível em: https://tinyurl.com/8rets3pn. Acesso em: out. 2024.

_____. *Banzeiro Òkòtó: Uma Viagem à Amazônia Centro do Mundo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2021.

CURTIN, D. *Environmental Ethics for a Postcolonial World*. Lanham, Rowan and Littlefield, 2005.

DELGADO, M. "O Gesto Vivo de Tuíre". *Sumaúma*, 24 ago. 2024. Disponível em: https://tinyurl.com/5fsh5t4y. Acesso em: out. 2024.

DRUMMOND DE ANDRADE, C. "Adeus a Sete Quedas". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 9 set. 1982.

EL BOTÓN de Nácar. Direção Patricio Guzmán. Chile, Atacama Productions, Valdivia Film, Mediapro, France 3 Cinéma, France 3, 2015, longa-metragem, 82 min. Título original: *El Botón de Nácar*.

FREITAS, G. "O Cerco aos Índios na Ditadura e na Democracia". *O Globo*, Rio de Janeiro, caderno Prosa e Verso, 12 abr. 2014.

GÓMEZ-BARRIS, M. *Beyond the Pink Tide. Art and Political Undercurrents in the Americas*. Oakland, University of California Press, 2018.

_____. *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Durham, Duke University Press, 2017 (edição Kindle).

MUNDURUKU, D. *Caráter Educativo do Movimento Indígena.* São Paulo, Paulinas, 2012.

NIXON, R. *Slow Violence or the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, Harvard University Press, 2011.

NÚÑEZ, G. *Descolonizando Afetos: Experimentações sobre Outras Formas de Amar*. São Paulo, Paidós, 2019.

"PGR PEDE Condenação de Responsáveis por Violações de Direitos dos Avá-Guarani na Construção da Usina de Itaipu". Conselho Indigenista Missionário (Cimi), 10 set. 2019.

SVAMPA, M. *Neo-extractivism in Latin America: Socio-environmental Conflicts, the Territorial Turn, and New Political Narratives*. Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

VILALBA, R. *Notas de um Tempo Silenciado*. Porto Alegre, 8Graphics, 2015.

8. Ainda Estamos Aqui: Quatro Expressões da Ditadura (1964-1985) no Teatro Brasileiro no Século XXI

Alexandre Villibor Flory
Luana Suellen Abreu Paes

Introdução

Este artigo surge a partir de uma pergunta inquietante: como o teatro brasileiro de grupo trabalha com o tema da ditadura militar de 1964-1985? Essa questão se desdobra em muitas outras: como dar forma ao apagamento histórico que ocorre em quase todos os campos da vida social no Brasil em relação a esse período? Qual a potência da elaboração estética para revisitar o período e não incorrer na dependência de agências individuais? Há grupos de teatro debruçando-se sobre esse tema no século XXI? De que modo eles se apropriam do que foi feito no calor da hora por coletivos como o Arena, o Opinião, o Oficina? Sabemos que não é possível trazer respostas conclusivas para nenhum dos tópicos indicados, mas queremos antes discutir processos do que, propriamente, chegar a resultados definitivos. Muito se tem falado, nos últimos tempos, da importância da visibilidade conseguida pelo filme *Ainda Estou Aqui*, dirigido por Walter Salles, para contribuir com o enfrentamento desse passado abafado que, por conta da anistia de 1979 e do insucesso das tentativas de questioná-la, continua ainda insuperado – no sentido de uma superação dialética, que não extingue o havido.

Como nosso recorte recai sobre a produção do teatro de grupo – dramaturgia, processos de ensaio e viabilidade, encenação, recepção e historicização –, é necessário expor brevemente o que entendemos por teatro de grupo e por que o privilegiamos neste artigo. Em 2011 foi publicada a coletânea *Próximo Ato: Teatro de Grupo*, resultado de uma discussão longa e ampla sobre o tema que se iniciou por meio de vários fóruns de debate a partir de 2003, com interlocução entre o poder público, grupos e críticos teatrais e intelectuais de outras áreas. Discutiu-se não apenas o que vem a ser o teatro de grupo, mas a sua importância, história e as mais diferentes formas de organização da atividade teatral que se relacionam com essa expressão. A necessidade de discutir o assunto está ligada à sua capilaridade e visibilidade, pois havia um grande número de coletivos teatrais então contabilizados – mais de quinhentos apenas em São Paulo, segundo Arantes (2007) –, mas, sobretudo, por sua relevância cultural e social desde ao menos os anos 1960 no Brasil. Além disso, a atuação de alguns coletivos havia criado um lugar próprio nos projetos de inclusão de grupos sociais marginalizados, partindo de uma concepção artística que não via espectadores como consumidores passivos, de tal modo que exercitavam propostas formativas para a prática artística. Dado o amplo espectro que o debate envolve, é muito difícil, se não impossível, apresentar uma definição taxativa do que viria a ser o teatro de grupo – o que seria contraproducente, por sinal –, mas podemos indicar algumas linhas de força que articulam essas experiências.

Por teatro de grupo, entendemos experiências de revisitação crítica de processos coletivos de organização do trabalho e de criação teatral, feitos por coletivos teatrais com relativa estabilidade e duração que os credenciam como projetos de pesquisa e de formação tanto estética como humanista. A partir dos anos 1990, há uma retomada crítica de outros períodos representativos do teatro político no Brasil, dos modernistas nos anos 1930 e as inovações do teatro de grupo dos anos 1960, como desenvolve Carvalho (2011). Para esse teatro, é necessário haver alguma articulação com movimentos sociais que estão na linha de frente na luta contra os poderes instituídos, e que operam como espaços de construção de um repertório teórico, crítico e prático. Desse quadro deriva sua capacidade de mobilização e ação, que não prescinde de uma estruturação de sua sustentação econômica e da discussão de seu lugar social, debate esse que não se restringe ao mercado das artes, mas inclui o poder público. Na coletânea citada, o teatro de grupo é visto pelas lentes da história e, também, das diversas regiões do Brasil. Em nosso artigo, o recorte recai sobre espetáculos que estrearam no século XXI – portanto com alguma distância histórica em relação à ditadura civil-militar de 1964-1985. Trataremos, sobretudo, da dramaturgia e, subsidiariamente, da encenação, que sumarizam e materializam processos de trabalho de longo alcance dos grupos em questão.

Cada um a seu modo, eles se apropriam da atuação de grupos como Arena, CPC, Opinião, Oficina, TPN, que surgem no final dos anos 1950 e têm atuação destacada por décadas. Escolhemos quatro peças, de quatro grupos os mais diversos, cada um com uma dramaturgia e encenação que abordam questões da órbita da ditadura civil-militar brasileira. São eles: *Três Movimentos*, da Cia Ocamorana (São Paulo, 2013); *Viúvas – Performance sobre a Ausência*, da trupe de atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (Porto Alegre, 2011); *Milagre Brasileiro*, do Coletivo de Teatro Alfenim (João Pessoa, 2010); e *Morro como um País*, da Kiwi/Coletivo Comum (São Paulo, 2013).

Relações entre Ditadura e Capitalismo em *Três Movimentos* (2013)

A partir de estudos do teatro documentário e afinados com o teatro épico brechtiano, a peça *Três Movimentos*[1], da Cia Ocamorana, estrutura-se por três quadros que se passam em momentos distintos da história brasileira, dando expressão a questões ainda não superadas: a luta clandestina contra a ditadura civil-militar nos anos 1970 (quadro 1), o cenário do capitalismo globalizado no Brasil em movimento desigual, mas combinado, da década de 1990 (quadro 2), e uma expressão de impotência ante um Estado ausente, policialesco e afinado às demandas do mercado, em torno de 2010 (quadro 3). O princípio organizador do artigo – a expressão da ditadura brasileira e o enfrentamento estético de apagamento/enviesamento de sua recepção histórica pelo teatro de grupo – parece estar restrito ao quadro 1, mas uma das linhas de força estética da peça é a articulação entre ditadura e capitalismo, de tal modo que a incapacidade de ação no quadro 3 (falta até mesmo uma linguagem combativa referendada) resulta da ausência de elaboração da história, tanto recente (ditadura) quanto de longo alcance, das estruturas da formação social nacional.

1. A dramaturgia dessa peça não está publicada. As considerações foram feitas a partir da encenação assistida em 2014, em São Paulo e em Maringá, e do texto de trabalho da peça, cedido por Alexandre Krug, um dos integrantes do grupo.

Há uma mediação profunda que combina os movimentos dos três quadros: o discurso dominante formata um suposto "milagre econômico" na ditadura, a partir de avaliações econômicas deturpadas da efetiva situação do país. O ponto de vista da peça, a partir das vozes que vêm de baixo – que lutam contra ou se submetem involuntariamente ao sistema –, mostra como a ditadura serviu aos interesses do capital[2]. A fragmentação constitutiva da peça está tanto no salto entre os períodos históricos – questionando uma perspectiva historiográfica sequencial – como dentro dos quadros, formados por cenas nas quais os conflitos, já estabelecidos de antemão, não são resolvidos. As cenas têm ponto de vista, ou seja, mostram a posição de onde se fala e os interesses subjacentes dos envolvidos por meio de instâncias narrativas variadas, que vão das interrupções diegéticas bruscas aos conflitos que se mostram coletivos, históricos e de classe, com isso travando qualquer agência individual ou metafísica apaziguadora. Contribuindo para a interrupção de um palco ilusionista, a peça apresenta significativa variação de registros cênicos (realista, paródico, alegórico) e encena documentos históricos, colocados à força pela instância dramatúrgica que organiza os materiais, expondo seu lugar ideológico.

O primeiro quadro se inicia com uma cena na qual dois núcleos se alternam, sem interação diegética entre eles (no entanto, posta cenicamente pelo seu modo de apresentação intercalada): um casal de professores e um casal de operários. No primeiro núcleo o casal se desespera pelo receio de que suas atividades subversivas sejam descobertas pelos alunos, ou por um informante infiltrado – o que era comum na ditadura. O desfecho anticlimático desse núcleo se dá quando o aluno mais destacado, de quem desconfiavam por anotar muito e sempre, presenteia o professor com uma camisa do Palmeiras. A explosão emocional deste explicita o terror que permeava as relações sociais. O alívio do professor produz um travo amargo nos espectadores, pois não é conclusivo; pelo contrário. No texto como na cena, seu transporte emotivo não encontra reciprocidade no aluno – nem positiva nem negativa. Revezando com esse, o segundo núcleo é formado por um casal de operários engajado na luta político-sindical. O mimeógrafo clandestino que está sob seus cuidados em casa os apavora: uma delação ou qualquer sinal de tinta pode fazê-los suspeitos de imprimir os panfletos distribuídos nas fábricas. Aqui, também, o final é anticlimático: ao se livrar da máquina, têm plena consciência de que apenas transferiram o perigo à companheira menos precavida. São passagens de enorme tensão psicológica, mas não temos acesso ao polo opressor, a nenhum agente da ditadura, o que acentua sua força: sua eloquência deriva do silêncio, sua não aparição o torna universal. O exagero faz parte da expressão que se insurge contra a naturalização da barbárie.

O primeiro quadro segue com a cena 2, e remete a um episódio de enfrentamento da Polícia durante a greve do ABC, no final dos anos 1970, que ficou restrito à história oral. No caso, mulheres operárias tomam a frente e interpelam soldados enviados para pôr fim à reunião dos trabalhadores. Enquanto os operários se preparavam para uma luta sangrenta e inútil, elas se mostram como mães, irmãs e esposas dos soldados, também eles vindos de famílias pobres e periféricas. Isso abala e desmobiliza os soldados, permitindo que os grevistas ocupem a praça. A cena não trata somente do papel das mulheres no movimento paradista, mas também da falta de transmissão pelos meios oficiais da historiografia, um dos objetivos do teatro documentário. Assim se questiona a história oficial, amparada em documentos que foram estrategicamente guardados e cirurgicamente

2. Nessa peça, essa questão é abordada apenas em suas reverberações no Brasil. No caso de outra das peças aqui abordadas, *Morro como um País*, a ditadura brasileira é colocada como parte do "concerto de nações", seja por fazer parte das ditaduras do Cone Sul e da Europa, seja pela influência dos Estados Unidos.

interpretados do ponto de vista das classes dominantes para perpetuar determinados significados e transmiti-los como verdades objetivas e inequívocas. É preciso, na perspectiva do teatro documentário de influência de Peter Weiss (2015 [1967]), questionar quem são os interessados nesse processo nada neutro ou objetivo, e contrapor fazendo ouvir as vozes apagadas: "Quem reforça sua própria posição eliminando certos fatos históricos? Quem tira proveito de uma alteração consciente de certos processos cruciais e significativos?".

Por fim, esse primeiro quadro culmina com uma situação documentada: o julgamento de Santo Dias, líder sindical covardemente assassinado durante um piquete em 1979 na rua, pelas costas, no ABC. A peça mostra as duas mortes de Santo Dias: pelo cabo da polícia e pelo julgamento da Justiça Militar, que o inocenta. A juíza tolhe a palavra da promotora, defende Paulo Maluf e Erasmo Dias, alinha-se ostensivamente aos militares. Nessa cena que fecha o quadro, são projetadas num telão notícias dos veículos de mídia mais conhecidos a respeito do caso, que contribuem com a versão oficial da polícia. Seu discurso resulta perspectivado pela cena, que o contradiz sistematicamente.

O segundo movimento (quadro 2, década de 1990) é composto por apenas uma cena, em tudo diversa do visto no quadro 1. Em primeiro lugar, o registro realista cede lugar à notação alegórica: a ação ocorre numa sala de uma empresa em um cenário futurista caricato que apresenta, em tempo real, oscilações do mercado de emprego na Bolsa de Valores. Duas funcionárias da empresa, ambas chamadas Maria, representantes da direção, guiam-nos nessa descida aos infernos, para falar com a dicção de *Santa Joana dos Matadouros*, de Brecht. Elas organizam uma espécie de jogo entre o capital e o trabalho, em tempos de reengenharia no contexto de uma suposta orgia mundial do capital após o desmoronamento da Cortina de Ferro – levando à (falsa) concepção então difundida da vitória do capitalismo, para falar com Kurz[3] (1991, pp. 13-16). A cena se organiza como paródia de um programa de auditório, visto por um ângulo sinistro e quase macabro, de tal modo que as duas mulheres exercem a função de um *raisonneur* realista às avessas: em vez da moral burguesa universalista, a barbárie das violências subjetiva, sistêmica e objetiva já não precisa ser escondida, pois está justificada pela lógica econômica que desbancou todas as outras (Zizek, 2014, pp. 23-25). Desde o início se percebe o gozo sádico das duas mulheres pelo ir e vir das pessoas-mercadoria nesse projeto mortuário. Essa alegoria é construída como um jogo perverso sobre a pressão do mercado por menores salários e vínculos empregatícios fragilizados, em chave de farsa desabrida – e a drástica mudança de registro lembra a terceira cena de *Café*, de Mário de Andrade, chamada Câmara-Ballet, que também vinha na sequência de cenas realistas e, de súbito, "estamos em plena farsa, e até o pano farseia, não querendo subir, caindo de-repente"[4] (Andrade, 2004, p. 193). Configurado o quadro farsesco, entra em cena Jorge, funcionário de carreira que fora demitido e coagido a abrir uma empresa própria para realizar, como terceirizado pejotizado, as mesmas rotinas de antes a um custo menor. No presente da diegese, o agora empresário Jorge implora por um pequeno aumento para se manter viável, o que deflagra um pregão de preços em nível mundial, capitaneado pelas

3. Isso leva a abrir as comportas para um neoliberalismo desenfreado – que vai conduzir à crise internacional de 2007-2008, mas isso é outra história mal contada – que, no contexto de produção da peça, já se estrutura como paródia, pois a vitória era falsa.

4. Mesmo que seja fortuita, essa remissão formal é significativa, pois desde os anos 1930 no Brasil, com muita ênfase nas obras teatrais de Mário e Oswald de Andrade, o choque entre registros cênicos é usado para evidenciar a interferência direta da instância autoral, atitude metateatral que, articulada a uma temática próxima da vida social, produzia dissonâncias estéticas que levam ao distanciamento crítico.

duas funcionárias. Enquanto elas gozam a fúria globalizadora do processo, em êxtase a cada rodada, Jorge está horrorizado e psicologicamente aniquilado. Em pânico e sem palavras, aceita receber 10% a menos que o valor atual, muito distante dos 15% de aumento pretendidos. Seu desespero contrasta com a excitação pelos números frios que empolgam as duas Marias.

Vale lembrar que a paródia serve bem ao teatro documentário, porque ela tanto coloca o parodiado quanto se distancia dele, para mostrar sua falsidade. E não nos esqueçamos, tristemente: o discurso neoliberal continua dominante, estendendo-se do culto ao trabalho, à produtividade e à autonomia do funcionário, processo que legitima a exploração mais escandalosa vendida como técnica moderna e prática administrativa avançada. A questão, tão espinhosa, assume forma debochada e caricata na peça, pois a versão realista poderia ser tomada como adesão, como apologia – de onde se percebe a força de sua máscara oficial. Isso porque o culto ao trabalho autônomo, livre, terceirizado, com alocação em outros países pela bela "globalização produtiva" (globalização da miséria), forma um discurso muito forte e requer um distanciamento estético vigoroso. Jorge se apresenta como um fantoche, manipulado pelas duas gatas da reengenharia. "É tão excitante!", diz uma delas a certa altura, enquanto Jorge desaba em uma cadeira, em estado de choque.

O terceiro quadro se desloca para a conjuntura contemporânea, mais especificamente 2010, mas também tem um caráter atualizador, mirando o presente de uma encenação, com vezo de provocação formal – visto dessa perspectiva, uma nova encenação da peça deveria mirar alguma contradição social da conjuntura de chegada. Uma escola descontinuada na periferia é ocupada por um grupo que a reabre – embora não haja clareza entre os integrantes do grupo sobre como ela deveria funcionar. Em rápidas transições, a escola ocupada já com estudantes em sala é invadida e fechada à força pela Polícia. A seguir, encena-se o julgamento da ação de reintegração de posse do espaço pela força policial – a favor dos policiais, como já visto na mesma peça em outro momento. A peça é forjada com base em reposições sucessivas da lógica do capital. Aqui radica um dos princípios organizadores da peça: *mostrar* como o discurso dominante é construído, pelo recurso ao seu negativo: em cena é visto o que foi suprimido, o que não coube na escrita da história oficial, a luta abafada, a violência naturalizada, a justiça legalizando o abuso. Numa acepção benjaminiana, a peça se faz como uma citação dos que não foram citados, dos que ficaram no escuro, dos que não têm vez. O primeiro quadro se passa na ditadura, pós-AI-5, em situações de luta política e semântica, material e simbólica, para a qual confluem várias linhas de força da história brasileira. O segundo quadro se dá em chave de farsa, alegoria da operação orgiástica do capital pós-1990, em torno do perigoso e movediço conceito de globalização. No terceiro quadro se retoma o registro próximo ao realismo, em um contexto no qual o novo nunca se apresenta sem o arcaico, as estruturas de base mantêm as elites em seu lugar de dominação, a modernidade está à vontade com o atraso – como Schwarz (1992) nota a respeito do próprio teatro brasileiro entre 1964 e 1969, em páginas escritas no calor da hora, entre 1969 e 1970.

A Escrita da História como Disputa Estética: *Viúvas – Performance sobre a Ausência*

Como o princípio organizador deste artigo articula a remissão temática à ditadura brasileira de 1964-1985 com a necessidade de sua revisitação histórica crítica, a partir da

expressão teatral, faz-se necessário dizer que o Ói Nóis Aqui Traveiz é um grupo criado em 1978, durante a ditadura militar, em Porto Alegre, e que desde então atua na contramão dos interesses das estruturas de poder vigentes. Isso vale para seu posicionamento político, seu lugar social e sua luta estética, e se espraia da organização do trabalho interno à relação com o público (e com movimentos sociais), por sua perspectiva formadora e uma busca formal incessante.

Nesses quase cinquenta anos de existência, colocou-se como um interlocutor decisivo para a articulação do teatro de grupo e seu esforço por reconhecimento e condições de trabalho, viajando por todo o país e fazendo oficinas em que são discutidos todos os setores do fazer teatral engajado. Sua organização de trabalho coletivo radical, a pesquisa continuada e difundida por publicações e seu vasto material de repertório mostram como é possível, contra tudo e contra todos, manter coerência, atitude e importância sobre o papel do teatro ao longo das décadas. Em suma, não se trata apenas de um grupo de teatro, mas de uma instituição que se insinua nos mais variados debates no Brasil, tomando como ponto de partida o teatro.

Para este artigo, discutiremos alguns tópicos relativos à peça *Viúvas – Performance sobre a Ausência*, de 2011. A dramaturgia não está publicada, mas sim o vídeo com uma das encenações ocorridas na Ilha do Presídio, acessível de Porto Alegre por barco – que foi lançado como DVD em 2012 pela Artéria Filmes, com o apoio do Ministério da Cultura no projeto Ói Nóis na História. O lançamento do vídeo faz sentido quando se tem em vista que o projeto do grupo nunca se limita à peça fechada em si mesma, mas se abre para mediações históricas que irrompem na cena, como inserções de contradições da vida social não superadas, para tensionar os limites entre arte e sociedade – o que será retomado em momento oportuno.

Viúvas é importante para o grupo porque, de alguma maneira, a peça pode ser vista como uma síntese entre os projetos de vivência que marcam a estética do Ói Nóis – geralmente encenados na Terreira da Tribo, espaço de experimentações cênicas de matriz imersiva – e o teatro de rua, que se envolve mais diretamente com questões sociais da ordem do dia, a partir de dramaturgias adaptadas pelo grupo. No caso de *Viúvas*, o público precisa ir de barco – percurso no qual a peça se inicia – até a Ilha do Presídio, um lugar de memória por si próprio, haja vista sua utilização durante a ditadura civil-militar para presos políticos. O cenário é construído de modo a propiciar um grande envolvimento emocional, mas não estamos em um espaço confinado, ou controlado, e sim andando pela ilha, pois as cenas se passam em vários lugares.

Na sinopse do DVD se lê, a respeito do enredo: "A performance [...] mostra mulheres de um pequeno povoado nas margens de um rio que lutam pelo direito de saber onde estão os homens que desapareceram ou foram mortos pela ditadura civil-militar que se instalou em seu país" (Ói Nóis Aqui Traveiz, 2012). A peça, baseada em uma novela do escritor chileno Ariel Dorfmann, publicada em 1981, não trata especificamente da ditadura brasileira, optando por uma abordagem alegórica até pelo figurino das mulheres, inspirado em vestimentas populares da América Latina.

Esse resumo não chega a tocar no ponto principal: como viver entre o imperativo de conhecer a história e processar o luto coletivo e a necessidade de seguir em frente? Como revisitar a história e torná-la narrativa simbólica que contribui com a superação da barbárie? Do lado das mulheres que habitam a ilha, temos Sofia, que enfrenta as demais porque não suporta seguir sem saber onde está seu marido, seu pai e os demais homens desaparecidos. As outras mulheres, sem se opor diretamente a Sofia, a quem respeitam e ouvem, sentem-se impelidas a se ocupar dos afazeres para a manutenção da vida. Essa situação tensa ganha nova dimensão quando homens de terno armados com fuzis chegam à ilha e anunciam às mulheres que pretendem transformá-la,

instalando uma fábrica de fertilizantes que daria emprego a todas elas. Esses homens são representantes do progresso afinado com a ditadura que, nominalmente, acabara. Seu discurso retoma tópicos argumentativos da anistia de 1979 no Brasil: em certo momento, o chefe dos homens (que se movem em ordem unida) diz que ambos os lados cometeram violências, que é preciso esquecer o passado e pensar no futuro – o que gera desconforto em todas as mulheres. Não há propriamente um palco e uma plateia: o público, limitado a pouco mais de vinte pessoas, acompanha os atores pela ilha, participando como um terceiro agrupamento, que é interpelado tanto pelas mulheres como pelos homens, e por Sofia – que opera como uma alegoria do anjo da história de Benjamin, que gostaria de restaurar e dar sentido aos escombros da história que vê diante de si, enquanto, de costas para o futuro, é impelido a este pelo vento que estufa suas asas e que se pode chamar de progresso (Benjamin, 1987b, p. 226). Sofia ocupa exemplarmente esse lugar, até pelo seu caráter formativo – quando explica a seu neto, ainda criança, único homem que está do lado das mulheres, o que é a memória histórica.

A partir da mediação de Sofia, é feito um flashback até um momento festivo, antes do evento que fez com que todos os homens sumissem. A comemoração tem longa duração – o que evidencia não se constituir como mera indicação de um dado da diegese, até porque não saberemos, de fato, o que aconteceu, como agia a ditadura, ou do que os homens morreram. A festa se configura como um momento de rememoração mediado por Sofia, que participa dos dois tempos, como narradora e personagem. Pouco depois, haverá o contraponto a essa memória em outra cena, constituída por flashes mais do que por uma sequência de imagens coesa, e feita pelo grupo dos homens. Um deles usa um lança-chamas, que abre o caminho do grupo por entre os espectadores, carregando um corpo desfalecido. Estamos no presídio dentro da ilha, e são projetadas nas pedras imagens entrecortadas de enforcamentos, de assassinatos, torturas, em meio ao fogo que cria uma moldura desse plano entre o onírico e a violência da ditadura. Também esse é um plano de memória, que precisa ser revisitada, mas o registro cênico não poderia ser mais diverso: se a festa era palpável e envolvente, inclusiva, agora estamos ante distâncias, encobrimentos, alusões, fragmentos entrevistos, interditos, traumas coletivos e o trabalho sobre eles.

Isso tudo faz com que se constitua em presença um lugar de memória estético, pela construção alegórica que apresenta uma situação tensional que não pode ser resolvida, mas que deve ser enfrentada.

Embora seja difícil traduzir em palavras a força dessa vivência (que é como o Ói Nóis entende seus processos imersivos), ela é muito potente para criar envolvimento nos espectadores, por sua plasticidade, ritmo, pelos efeitos visuais e, claro, pela discussão acalorada entre os grupos de homens e mulheres. Mas isso tudo é interrompido quando, a determinada altura, Sofia interpela suas amigas, que se preparam para ir ao mercado fazer compras: “Onde estão teus pais? Onde estão teus irmãos? Onde está teu marido, Emiliano?”. E, nesse momento, as mulheres todas, de pé ante cadeiras vazias que representam os ausentes, chamam pelo nome desaparecidos políticos da ditadura civil-militar brasileira. É uma longa passagem que rompe com a diegese e coloca em cena os horrores da ditadura. Essa cena, aliás, sob o nome de *Onde? Nº 2*, é apresentada de forma autônoma em praças Brasil afora: as mulheres usam os figurinos da peça e entregam santinhos com os nomes e fotos dos desaparecidos políticos, enquanto enunciam seus nomes, numa performance cuja ação é linguagem performativa.

No vídeo da peça, a edição faz uma montagem que mostra a performance em diversas cidades, deixando a inserção da matéria social bruta ainda mais clara. No início da discussão

desta peça, dizíamos que não era por acaso que a encenação, não a dramaturgia, tinha sido publicada: a formalização da interrupção da diegese é central para o projeto estético do grupo. Em um momento de grande energia e envolvimento cênicos, ela se volta diretamente à matéria social que a constitui e dá seu teor de verdade. Inserções dessa natureza ocorrem em praticamente todas as peças do grupo. Para Valmir Santos: "Essa coisa do *insert*, do recorte de textos, é uma prática adotada há tempos no Grupo para reforçar uma leitura ideológica do Ói Nóis. Ao mesmo tempo, evidencia o horror no qual nos encontramos" (Santos, 2006, p. 32). Já Nólibos argumenta que, em *Medeia Vozes*, de 2013, a inserção da vida social tem como efeito que "perdemo-nos para nos deixarmos levar por um fluxo arcaico e quase religioso, no qual se fundem passado e presente, já que alguns inserts de narrativas documentais são introduzidos, apontando histórias de vida recentes de mulheres reais dos quatro continentes: Ásia, África, Europa e América" (Nólibos, 2014, p. 275).

Para nós, essas inserções da matéria social bruta não são meros reforços de uma leitura ideológica, nem operam uma fusão; ao contrário, a irrupção abrupta como montagem trava o fluir que se esperaria de um ritual, interrompendo um "fluxo arcaico". Sem justificativa na fábula, essa remissão direta provoca um bloqueio materialista: o mundo contemporâneo impõe sua agenda de modo imediato ao enredo, apenas pela analogia com os excluídos e explorados de agora, que querem fazer ouvir suas vozes.

Nesse sentido, nenhuma encenação do Ói Nóis deve ser vista tomando o texto de partida como parâmetro de julgamento, pois um pronunciado espírito dessacralizador atravessa sua obra – a ponto de sua remissão às tragédias clássicas procurar desmitologizar os mitos, dissolvendo-os na história, como aponta Flory (2019, pp. 30-33). Os projetos são processos vivos de apropriação dos materiais, sem a preocupação de qualquer "fidelidade", o que culmina numa poética paródica muito produtiva. Essa é a perspectiva a partir da qual o Ói Nóis aborda, em *Viúvas*, a ditadura civil-militar brasileira e a revisitação da história, por assim dizer entre o ritual artaudiano e o distanciamento brechtiano, processo complexo que faz parte da poética teatral da trupe em questão.

Alegoria e História em *Milagre Brasileiro*: Possibilidades de Representação do Desaparecido Político

Milagre Brasileiro é um espetáculo do Coletivo de Teatro Alfenim estreado em 2010, na Paraíba[5]. Seu tema central gira em torno da ditadura brasileira de 1964-1985 e suas consequências políticas, sociais e psicológicas, sobretudo no que se refere à figura do desaparecido político. Ressaltamos que assuntos como esse são a principal linha de pesquisa do Coletivo, o qual mantém, desde seu surgimento, um compromisso com a revisitação de momentos-chave da historiografia brasileira, assumindo uma posição que se alinha ao materialismo histórico benjaminiano, cuja função é a de "escovar a história a contrapelo" (Benjamin, 1987b, p. 225). Ou seja, o grupo pretende, com seus trabalhos, oferecer outra via de leitura para esses episódios históricos, de preferência que compactue com a narrativa dos vencidos, e que possa escancarar o

5. A peça *Milagre Brasileiro* estreou em 2010. No entanto, para citação de trechos da peça neste estudo, adotaremos como referência a data correspondente à versão em texto (não publicada), disponibilizada pelo Coletivo Alfenim, a que tivemos acesso, que é de 2009.

modo enviesado como o passado permanece sendo cultivado no presente, pelo que fez dele a transmissão cultural.

Esse movimento de revisitar o passado para compreender o presente revela-se em outras peças do grupo, seja na abordagem de uma revolta popular ocorrida no Nordeste, mas pouco conhecida em nossa história, como em *Quebra-Quilos* (2007) – peça de estreia do Alfenim –, seja no aprofundamento do estudo da obra de Machado de Assis como uma via de interpretação do Brasil, como em *Memórias de um Cão* (2018). Machado de Assis, por sinal, é presença constante no percurso do grupo, não só para a pesquisa de temas, mas também para a busca de inspiração formal, sobretudo lastreada pelas interpretações de Roberto Schwarz sobre a obra desse autor, o que nos indica um ponto de vista claro adotado pelo Coletivo.

É importante destacar que todas as peças passam por ciclos de debates formados por diversos pesquisadores, de campos distintos, e as discussões são publicadas em forma de Caderno de Estudos, tendo como autores de referência Brecht e Machado de Assis. Na boa tradição do teatro de grupo, o Alfenim não vê a arte apenas como entretenimento, em que ela se manifesta principalmente como forma-mercadoria, ainda que reconheçam sua inserção nesse sistema. Pelo contrário, os integrantes concebem a arte como um elemento formativo e integrante da vida social.

Essa contextualização sobre o grupo importa na medida em que pretendemos realçar, mesmo que brevemente, um método de trabalho do Coletivo voltado à pesquisa e à intervenção social, aspectos que o legitimam como um continuador da tradição de teatro de grupo que remonta aos anos 1950 e 1960, contexto no qual a abordagem de assuntos ligados a questões políticas e sociais e a investigação de formas estéticas que superassem o drama burguês se uniam na busca por um teatro capaz de representar a exploração capitalista, bem como aspectos esquecidos do povo brasileiro. Para dar conta disso, eram difundidos, entre esses grupos, conceitos e expedientes advindos do teatro épico brechtiano, que ganhavam moldura nacional à medida que grupos politizados deles se apropriavam. É a essa tradição que o Coletivo Alfenim pertence, ao voltar seu interesse para assuntos nacionais e para a pesquisa de formas estéticas que possam expressá-los, incorporando em seus trabalhos experimentos tanto com o teatro épico brechtiano quanto com formas teatrais contemporâneas, como ocorre no caso de *Milagre Brasileiro* com o teatro pós-dramático.

Dito isso, com *Milagre Brasileiro*, o Alfenim traz para a cena a ditadura brasileira a partir da perspectiva do desaparecido político, que se constitui em um dos eixos da peça, apresentado de forma não linear, fragmentada – vozes e corpos emprestados dos atores, que mostram a degradação subjetiva não como crise existencial individual, mas como resultado da tortura, da violência, da opressão política. Ao lado desse, outros dois núcleos compõem a encenação, de modo a perspectivar o primeiro: um deles gira em torno de Antígona (importada da tragédia clássica), que não aparece em cena como uma personagem da diegese, mas como instância narrativa que representa a impossibilidade de seu papel trágico no teatro contemporâneo – seja pela remissão a um destino inexorável que se questiona, de modo mais geral, seja pela impossibilidade de se enterrar os mortos, em evidente referência às pessoas que foram assassinadas no período da ditadura e que ainda estão desaparecidas. Também, em chave metafórica, essa Antígona representa a potência do passado que se insinua na cena e se impõe, exigindo que a história seja enfrentada.

Esse recurso metateatral utilizado para focalizar os tempos passado e presente na história, se, por um lado, sugere que as injustiças que acometem os homens são atemporais e universais (se tomarmos como referência as leituras modernas dessa tragédia grega ao conceber Antígona como símbolo de resistência), por outro, permite que nos localizemos historicamente na ditadura, via salto alegórico. Tais contextos – passado e presente – passam a fazer sentido pela capacidade que têm de gerar reflexões sobre a função do teatro na contemporaneidade. Além disso, se na tragédia Antígona faz frente ao Estado e enfrenta Creonte para defender o sepultamento do corpo do irmão, em *Milagre*, incorporamos essa experiência à dos desaparecidos, o que nos lembra da necessidade de se fazer justiça a eles.

O terceiro eixo, por sua vez, é composto de retratos vivos de uma família de classe média brasileira em momentos representativos da vida familiar privada em pleno auge da ditadura, em flagrante contradição com o que ocorre em praça pública: dentro do lar, a família festeja datas comemorativas, enquanto as medidas de eliminação sumária do regime militar são intensificadas com a instauração do AI-5 em 1968. Em alusão à peça *Álbum de Família*, de Nelson Rodrigues, as fotografias remetem a esse estrato da sociedade brasileira para escancarar a sua passividade e, por vezes, sua conveniência em conviver com o Estado de Exceção – beneficiando-se dele, inclusive. Essa crítica é intensificada pelas máscaras cadavéricas utilizadas pelos atores para representar essa família, as quais, para nós, são a imagem por excelência de processos alegóricos, como bem lembrou Benjamin: "A história, em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira" (Benjamin, 1984, p. 188).

No caso dessa cena, são os vivos que utilizam as máscaras e performam uma vida aparentemente tranquila, dentro dos termos daquilo que se define como a normalidade, na qual eventos da vida privada de uma família tradicional se desdobram sem interferências externas. No entanto, as máscaras fazem contrapor a esse vivo universal sua historicidade e degradação, que, no caso, é tanto física quanto moral; tanto política quanto estética. Nesse sentido, a família aparece, a nosso ver, como representação das contradições daquele tempo, ao expor a face oculta dessa dita normalidade, cuja manutenção se faz através da violência institucional praticada contra alguns – e alude ao papel da burguesia que não se opôs à ditadura; pelo contrário, a ela se aliou.

Apresentados os três núcleos que orientam a peça, retomaremos o primeiro, o dos desaparecidos, e tentaremos interpretá-lo com base nos seguintes questionamentos que ele mesmo suscita: por que é necessário resgatar a memória dos desaparecidos? E, sobretudo, a quem interessa o apagamento da memória que contribui para reforçar essa violência institucional?

No início da peça, o público, que adentra um espaço retangular, com arquibancadas nas laterais, remetendo a um campo de futebol, é recepcionado pelos atores que seguram cartazes com seus próprios retratos à altura de seus rostos. Nos cartazes que encobrem os rostos dos atores, lê-se: "Terrorista – Para o seu bem-estar e o de seus familiares, denuncie" (Coletivo Alfenim, 2009, p. 1). Com isso, a peça introduz uma dinâmica que rompe com o plano da ficção e coloca o público em contato com a realidade: os artistas são projetados como potenciais ameaças à organização político-social, como ocorria no período ditatorial, em que atuava o trinômio vigilância-censura-repressão. Esse rompimento com a ficção é intensificado quando os atores surgem emprestando seus corpos para que os desaparecidos possam falar, como demonstra o verso declamado pelo coro de atores que compõe a primeira "Paisagem na Selva" (uma série de sete quadros nos quais figuram as "presenças" dos desaparecidos): "Uma voz falará por mim/ Voz humana/ Que tomo de empréstimo/ Corpo que dança/ Enquanto me pensa/ Memória/ Minha

memória/ Continente/ Do nada/ Sou palavra/ 'Eu' palavra/ Não mais em mim – no outro/ Memória/ Turva, una, plural" (Coletivo Alfenim, 2009, pp. 2-3). A supressão da fábula na peça e a recusa à representação dramática, nos termos do teatro pós-dramático (Sarrazac, 2012), tornam-se uma via produtiva para invocar o desaparecido à luz do presente, ao identificá-lo como aquele que necessita da palavra/voz e da memória como consolidação de uma experiência coletiva, pois como dar materialidade em cena a uma forma imaterial, forçosamente convidada a se retirar do plano da história, cuja memória não nos é familiar? São pessoas que não podem ser incluídas na lista dos que foram mortos nem na dos que sobreviveram. Por conta disso, o grupo opta por não adotar, na peça, o desaparecido como personagem dramática, dada a sua não constituição como sujeito, visto que sua experiência é desconhecida. Isso dificultaria, também, que um terceiro a narrasse, aos moldes do teatro épico. Em outra cena, atrizes recitam depoimentos das vítimas da tortura, que não se constituem em diálogos, mas em falas fragmentadas. Elas expõem o aniquilamento da subjetividade/identidade das vítimas que, aos poucos, deixam de reconhecer a si mesmas: "ATRIZ (Fernanda) 2 – Minha identidade é um número falsificado, meu rosto não tem notícia de si mesmo. Meu corpo é um nervo exposto e minha pele uma transparência. O QUE QUEREM DE MIM/ DOS OUTROS/ DE SI MESMOS?" (Coletivo Alfenim, 2009, pp. 4-5).

"*O que querem de mim?*" A frase, que não nomeia os responsáveis, é um padrão nos depoimentos que aparecem na peça, fazendo apenas supor a presença do "eles". No contexto de *Milagre Brasileiro*, a supressão desses elementos na linguagem expressa o lapso também na história, uma vez que esse nosso passado recente ainda não foi elaborado de tal modo que os responsáveis por esses atos cruéis fossem punidos, forçando-nos a conviver com o esquecimento dos desaparecidos.

São essas as possibilidades de respostas que levantamos, a partir da peça, aos questionamentos que fizemos no início desta seção. Fica claro, diante dessa exposição, que o Alfenim se interessa pela ditadura enquanto material estético por reconhecer o impedimento de sua superação, visto que ainda experimentamos suas consequências e desdobramentos, sobretudo pela tentativa de apagamento da memória. Para dar conta disso, o grupo incorpora experiências oriundas de práticas referentes ao teatro pós-dramático, não para trazer à cena a crise pela fragmentação do sujeito contemporâneo universal, mas sim para localizar historicamente essa crise no Brasil: aqui, a crise de desagregação da subjetividade está diretamente relacionada à violência institucional da ditadura e à eliminação – e posterior esquecimento imposto – das pessoas contrárias ao regime. Tal esforço de retomar esse episódio de nossa história se faz, portanto, pela necessidade de recontá-lo e clamar por justiça aos desaparecidos.

O Tempo Avança Recuando: Imagens de um Brasil em Ruínas em *Morro como um País*

O Coletivo Comum – denominado Kiwi Cia. de Teatro até 2018 – surge em 1996, em Curitiba (PR), migrando para São Paulo em 2005. Com atividades voltadas a montagens e organização de cursos, oficinas e debates sobre encenação e dramaturgia, tem como base para seu trabalho a pesquisa de temas ligados ao contexto político-social, com intercâmbio com outros grupos teatrais e, principalmente, movimentos sociais (Sato, 2024). Entre os expressivos

trabalhos do grupo, selecionamos a peça *Morro como um País* (2013), uma vez que explora a ditadura brasileira como princípio organizador dos seus materiais, de forma análoga – mas também diversa – às peças apresentadas anteriormente.

Análoga porque, do mesmo modo que os grupos já discutidos neste estudo, o Coletivo Comum oferece uma via de interpretação da ditadura brasileira segundo a perspectiva do materialismo histórico, numa tentativa de dar sentido a fragmentos e rasuras. Diversa, pois o faz por meio da seleção e colagem de documentos oficiais que resgatam depoimentos e memórias de presos políticos, ao mesmo tempo que projeta imagens que remetem a regimes autoritários e violências diversas, dentre outros artifícios, o que permite aproximar a peça do subgênero teatro documentário, conceituado por Patrice Pavis como um "teatro que só usa, para seu texto, documentos e fontes autênticas, selecionadas e 'montadas' em função da tese sociopolítica do dramaturgo" (Pavis, 2007, p. 387).

Esse é o modo preferencial para a seleção de materiais que compõem a dramaturgia de *Morro como um País*, reunindo fragmentos diversos, como relatos e depoimentos de vítimas de regimes autoritários; a projeção de fotografias de episódios violentos, como um ataque dos Estados Unidos contra Bagdá, no Iraque, em 2007; a remissão a guerras e ditaduras; trechos de outras obras que abordam contextos distópicos (como *The Site*, de Edward Bond), peças musicais modernas, a exemplo de *Come Out*, de Steve Reich (1966), entre outros, com conteúdo e forma mediados para se fazerem críticas sociais embasadas. Esses materiais são perspectivados uns em relação aos outros, com uma tensão constitutiva *entre* as cenas-fragmento (sem continuidade ou causalidade) e *dentro* das cenas. Isso pode ser notado, dentre outras soluções dramatúrgicas, pela contradição entre música e texto, imagem e contexto, e pelo comentário textual ou físico da atriz-narradora contra o discurso visual ou musical.

No entanto, tais excertos não são lançados na peça de modo aleatório. Há um motivo para o emprego desse recurso. Pela justaposição das cenas e montagem dos fragmentos – os quais são destituídos de sua função como "documentos oficiais de uma verdade inconteste" e reconfigurados artisticamente na peça, assim localizados historicamente –, vê-se a impossibilidade de articulação desses materiais de modo a formar um enredo coeso e linear. Isso se deve, também, ao nível radical de fragmentação imposto, tanto histórica – pois é preciso, ainda, recuperar muito do que foi perdido – quanto formal, afinal, qual seria a forma adequada para comunicar um mundo decadente, em ruínas?

Em termos formais, a adesão ao teatro documentário não é fortuita. Justifica-se no reconhecimento de que a forma do drama burguês se mostra insuficiente para trabalhar os materiais e temas em questão. Essa perspectiva do teatro documentário tem suas raízes na encenação da peça *Apesar de Tudo!* (1925), por Erwin Piscator (1968), que aborda o contexto político revolucionário da Alemanha em 1919, que culminou no assassinato dos líderes revolucionários Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht. Para isso, a montagem utilizou documentos diversos e projeções de filmes com cenas de guerra, imagens de documentos e notícias da época, o que consolidava uma perspectiva dialética marxista na encenação de Piscator (Nanci, 2024). Essa proposta será levada adiante por Peter Weiss, referência direta para o Coletivo Comum, a ponto de suas "Notas sobre o Teatro Documentário", de 1967, terem sido traduzidas e publicadas na revista *Contrapelo* n. 2 (2015), editada pelo Comum[6].

6. Na revista *Contrapelo* n. 1 (2013), aliás, está publicado o roteiro da peça estudada.

No início de *Morro como um País*, a atriz aparece vestindo vinte camisetas sobrepostas com fotografias de vítimas da ditadura brasileira de 1964-1985 e das chacinas de maio de 2006, no estado de São Paulo, como indicado no roteiro da peça (Kinas, 2013). Rompendo o plano ficcional, e colocando-se de forma autorreferente, a atriz inicia o texto apresentando-se como Fernanda Azevedo, para então oferecer dados biográficos, uma checagem no relógio disposto no cenário e a medição de sua temperatura corporal. Isso coloca o público diante de uma cena cuja proposta é evidente: é preciso reunir os fragmentos de um passado latente e fazer jus à memória dos que foram silenciados a partir de um ponto de vista explícito, interessado e preciso; para isso contribui o fato de se tratar de um monólogo, de perspectiva épica (Flory, 2014).

Logo na sequência, são projetadas imagens de um dos ataques dos Estados Unidos contra Bagdá, no Iraque, em 2007, enquanto se ouve como fundo a música *Come Out*, de Steve Reich (1966). Os versos da música aludem à fala do jovem negro norte-americano Daniel Hamm, preso pela polícia numa rebelião no Harlem. Os versos dizem: "*I had to, like, open the bruise up and let some of the bruise blood out to show them*"[7]. E a atriz acrescenta: "Eles eram a lei, a ordem, o Estado, a polícia" (Kinas, 2013, p. 25). Enquanto se repete o seu terrível bordão como num disco arranhado (*blood out to show them*), a atriz retira uma a uma as camisetas, enfatizando o ato de *mostrar* cada uma das fotos – verbo que funciona na peça como um verdadeiro *gestus* brechtiano; ela *mostra* (Brecht [1978]; Benjamin [1987a]). Mesmo quando se aproxima de algum personagem, ela não se entrega completamente, mantendo-se o tempo todo como uma instância distanciada – ora com empatia, ora com raiva, ódio etc. Para Willi Bolle:

> Condição básica para a produção do efeito de estranhamento é que o ator marque sua representação com um nítido *gestus demonstrativo*. [...] No teatro épico, a renúncia à transfiguração total faz com que o ator apresente o seu texto não como uma improvisação, mas como uma citação. [...] Assumindo uma relação livre para com a sua personagem, o ator a faz falar e se movimentar, referindo-a apenas. É como se ele falasse de memória, citando a personagem, como testemunha de um processo. Em outras palavras: o ator assume a atitude de um narrador. [...] Como a passagem imediata da representação à narração e ao comentário é uma das características básicas do teatro épico, a tradicional oposição da teoria da perspectiva narrativa entre *showing* e *telling* deve ser reconsiderada. (Bolle, 1976, pp. 407)

Nesse sentido, para nós, a atuação da atriz Fernanda Azevedo em *Morro* é um exemplo bem executado desse *gestus*, visto que ela mostra a personagem, mais do que a encarna, o que fica evidente nos momentos em que exibe as contradições que emanam dos discursos presentes em cena. Em muitos momentos, ela recorre à ironia, ao julgamento ou ao comentário, e, ao recitar os excertos selecionados, adota uma perspectiva que pode ser associada ao papel de narrador épico, na qual o ponto de vista coletivo, do grupo, sobressai.

Na cena 4, "Nada a fazer. Distopia crítica", a atriz coloca um fone de ouvido e, na bateria, acompanha a música que está tocando ("Street Fighting Man", de Rod Stewart). Ela toca a bateria por um tempo, instrumento musical que, na peça, simboliza a indústria cultural. Após isso, começa a declamar um texto, baseado em *The Site*, de Edward Bond, o qual descreve um cenário distópico onde imperam a violência e a degradação da sociedade. A cena seguinte, "Morro como um País", também inicia com uma narrativa distópica: "Naquele ano, nenhuma mulher deu à luz. Foi assim nos anos seguintes, até que uma geração inteira acabou, sem que ao mundo viesse uma nova geração" (Kinas, 2013, p. 26). Depois o texto avança descrevendo as poucas reações

7. "Eu tive que abrir o ferimento e deixar vazar um pouco de sangue para mostrar a eles" (tradução nossa).

provocadas por tal situação calamitosa. A guerra, que se travava havia séculos, devastara tudo e a todos. Em seguida, a fala da atriz ecoa uma série de eventos degradantes da história da humanidade, em contextos de guerra, e evoca as violências cometidas. A inércia imperava, e a palavra esperança era uma ideia vaga. Aqui, a peça faz menção direta à ditadura:

> Quem não viu as pessoas morrerem nas ruas marteladas por uma mão invisível não pode compreender o que representa, o que é a morte de um país, tal como aquele que não sentiu o seu próprio corpo inexistente, desperdiçado, injustificado, insignificante, indesejável, insaciado, a sua famosa força motora interrompida, quebrada, cortada pelo fogo intestino da emoção. Mas também o fato de contemplar uma morte tão vasta como esta, coletiva, da nação, equivale a esgotar toda a vida. (Kinas, 2013)

Até esse ponto, é possível constatar que a remissão aos vários tipos de violência institucional e a outros regimes autoritários durante a peça, como a menção a outras ditaduras dos países do chamado Cone Sul, ao mesmo tempo que se constitui como um artifício de comparação entre esses diferentes contextos, contribui para que possamos compreender tais regimes em suas várias manifestações. Além disso, elementos introduzidos na cena, que remetem ao poder ideológico da indústria cultural e à influência estrangeira, como a bateria tocada pela atriz e, mais adiante, a figura de Carmen Miranda, colocam-nos diante da inserção do Brasil no sistema capitalista mundial, evidenciando que tais conflitos possuem uma raiz em comum: o modo de produção e exploração capitalista, que, para se manter, necessita da reprodução das desigualdades e da violência sistêmica.

Posteriormente, o texto declamado pela atriz faz menção ao contexto político para criticá-lo. Ele evoca a figura dos patriotas e nacionalistas que se beneficiam do regime, que lhes permite fazer crescer suas fortunas fora do país, "com ajuda de regimes que se espelhavam mutuamente e que alguns deles mantinham no poder pelo seu dinheiro e suas relações" (Kinas, 2013). O texto é um monólogo e pode-se atribuir a ele certo tom lírico pelas imagens que constrói, como um desabafo desesperado em meio ao mundo decadente no qual só há morte e em que a esperança se esgotara; no qual imperam o estado de exceção, a violência de Estado, a revogação de leis e direitos, a falência das instituições, a guerra, a tortura, os assassinatos etc. O texto descreve ainda um país necrófilo, sem vida, no qual não se pode fecundar uma semente sequer. É um covil de assassinos, onde os poderosos/criminosos desfilam tranquilamente. Por fim, o texto detesta o país, quer estrangulá-lo e escrever hinos contrários aos que foram escritos até então de exaltação à nação, o que vai na contramão de um sentimento ufanista de amor à pátria, ideia muito difundida durante os anos de chumbo e que tem sido recuperada atualmente pelos adeptos do bolsonarismo.

Tal recurso, se encarado alegoricamente, pode apontar para a face contrária de uma sociedade que acredita ter superado seu passado recente, revelando o não acerto de contas e rompendo, assim, a ilusória fachada harmoniosa que cria. Isso se torna mais eloquente quando se mira o regime militar, que também se ancora em mitos ligados ao progresso, como o "milagre econômico" e o crescimento acelerado do Brasil na época, impedindo que se veja com nitidez as contradições desse período. Essa configuração "avanço/progresso" só se revela verdadeira na medida em que expõe sua face contrária, isto é, o retrocesso no campo das liberdades políticas e direitos humanos. Em outras palavras, "o tempo avança recuando" (Kinas, 2013). Essa expressão, inclusive, aparece outras vezes ao longo da peça, tornando-se um mote crítico dela. Ainda em relação aos mitos construídos nesse período, na cena 8, "Salir Corriendo", a atriz incorpora

Carmen Miranda, aqui introduzida para representar a complexa e contraditória influência estrangeira em território brasileiro. Para Vicenzi (2022), nas décadas de 1920 a 1940, Carmen Miranda consagrou-se como símbolo da identidade latino-americana, por meio de seu carisma e visual extravagante. Numa época em que o Brasil expandia suas relações internacionais, ela se tornou uma ferramenta para a difusão da cultura brasileira e a legitimação da identidade nacional do país lá fora. Além disso, o cinema (meio considerado favorável para aproximar os Estados Unidos dos países da América Latina mediante as ideologias que os filmes difundiam e que chegavam até aqui) auxiliou a difusão da imagem de Carmen, o que contribuiu para consolidar as relações entre Brasil e Estados Unidos no âmbito da Política da Boa Vizinhança, muito incentivada nesse período.

Uma das cenas mais emblemáticas envolvendo a figura de Carmen Miranda na peça é a que vem na sequência: "Uniforme: Humilhação e Despersonalização". Ainda vestida como Carmen Miranda no corpo de Fernanda Azevedo (as dimensões não se fundem nunca), a atriz diz um depoimento do ex-militante revolucionário e preso político Flávio Koutzii. Ele comenta sobre o corte de cabelo e o uniforme dos prisioneiros, uma peça comum a todos que, costurada grosseiramente, abalava intencionalmente os indivíduos, enfraquecendo sua noção de identidade. Ato contínuo, a atriz apresenta um trecho retirado do Manual de Interrogatório da CIA, de 1963. Aqui, apresenta-se a justificativa de que a roupa do prisioneiro é imediatamente arrancada e substituída por um uniforme porque a identidade do indivíduo (reforçada pela posse dos objetos pessoais) estaria relacionada à capacidade de maior resistência deles aos atos de violência. É preciso, portanto, despir o indivíduo de sua identidade. Embora ela esteja vestida de Carmen Miranda, sua saia, frouxa, precisa ser segurada para não cair. Algumas vezes cai, o que proporciona um registro cômico à cena, mas que é quebrado pela violência das palavras da atriz, que a todo momento remetem à nossa experiência social de inadequação, de submissão, de opressão.

Essa cena mostra como os materiais se sobrepõem: ela se monta como Carmen Miranda diante de nós, mas nunca adere completamente a ela; canta, mas precisa segurar a saia. Como Fernanda e Carmen Miranda, assume uma terceira perspectiva (de narradora) e conta as histórias sobre submissão ideológica e violência sistêmica, quando a passagem se encerra e ela retira o figurino, passando a outra cena.

Cada uma delas tem uma proposta relativamente análoga a essa: ouvimos músicas de exaltação do Brasil do auge da ditadura, nos anos 1970, contrapostas pela narração de torturas; ouvimos o hino da Marinha, enquanto a atriz coloca seu rosto num aquário para não ouvi-lo (remetendo, ainda, a um modo de tortura usado na ditadura), e mesmo trechos de cartas escritas pelo general e ditador Ernesto Geisel são lidos. Numa passagem eloquente de uma carta, o general Dale Coutinho escreve a Geisel que a situação "melhorou [...] foi quando nós começamos a matar. Começamos a matar" (Kinas, 2013, p. 35) – o que leva ao comentário silencioso de Fernanda, que espreme sangue do livro em que lê a passagem.

A atriz-narradora ainda passa por documentos então recentemente liberados pelo Pentágono, que mostram que os Estados Unidos tinham ciência da possibilidade de uma guerra civil sangrenta após o golpe militar que se aproximava em 1964, preparando navios e armamentos para ajudar com a guerra, bem como depoimentos que articulam as ditaduras do Cone Sul. Imagens projetadas mostram conchavos e articulações entre o capitalismo e a ditadura, construindo o discurso da peça pelas contradições postas, justapostas e contrapostas, todas pela

posição de Fernanda Azevedo, que representa a necessidade de não se esquecer da história, de significá-la, de lutar contra os sentidos oficiais – inclusive esteticamente.

Considerações Finais

As quatro peças estudadas neste artigo abordam, cada uma à sua maneira, a ditadura brasileira no período entre 1964 e 1985. Este trabalho parte de grupos teatrais contemporâneos cujo interesse recai na retomada crítica desse período histórico com o objetivo de atribuir a ele novos sentidos, a partir de uma visão que rejeita a narrativa dominante. Tais coletivos, ao buscarem a politização dos seus temas e das formas estéticas, têm o objetivo de intervir na sociedade por meio da arte, à qual conferem caráter formativo, epistemológico e, também, de ação política. Dessa forma, em *Três Movimentos*, vimos a apresentação de três quadros que dão expressão a momentos específicos da história brasileira, focalizando: a luta clandestina contra o regime autoritário nos anos 1970; o capitalismo globalizado e a sua influência no Brasil dos anos 1990; e a expressão da impotência diante de um Estado e uma sociedade subordinados ao mercado, nos anos 2010. Diante da dificuldade de elaboração histórica desse período e da necessidade de dar expressão formal ao apagamento histórico imposto pelos grupos dominantes, a peça escolhe momentos representativos para desenvolver a articulação entre capitalismo e ditadura, expondo a subordinação desta aos interesses do capital, representado na peça quando o mito do "milagre econômico" ganha expressão nas análises enviesadas sobre a situação social do país. Para dar conta desses assuntos, a Ocamorana recorre a saltos abruptos entre as cenas, dentro das quais são alternados registros cênicos, realistas, paródicos e alegóricos, e à utilização de documentos históricos que contribuem para construir o ponto de vista da peça. Embora em cada quadro possamos vislumbrar um enredo, eles não se desenvolvem; há um travamento em cada um deles, ou seja, estamos ante impasses, vacilos, dúvidas: o que fazer? Há uma dialética em suspensão, pois as contradições são apresentadas de modo gritante, mas não há compensação simbólica, pelo contrário: a peça mostra o inconformismo e a necessidade de luta, ontem como hoje, mas sem idealizações. Daí o título, *Três Movimentos*, que, sem deixar de ser movimento e avanço, também indica aporias fundamentais da sociedade capitalista brasileira.

De modo análogo, em *Viúvas*, revisita-se a história sob uma perspectiva crítica, em que a urgência de reparação histórica tem que conviver com o luto coletivo, em uma busca de sentido para o enfrentamento da barbárie. Diferentemente da cena fragmentada em *Três Movimentos*, aqui acompanhamos o desenvolvimento de um enredo coeso, no qual mulheres são impedidas de seguir em frente em razão do luto que enfrentam por seus maridos, numa busca para entender e elaborar o passado para poder fomentar o futuro. Ao mesmo tempo, defrontam-se com uma visão aterradora do progresso, que tenta aniquilar a memória e apagar a história. Memória e história, porém, são presenças constantes na peça, a começar pelo lugar que constitui o cenário: a Ilha do Presídio, utilizada durante a ditadura para trancafiar presos políticos. Com relação ao aspecto estrutural, *Viúvas*, além dos momentos de interrupção da diegese com a remissão à história sonegada, vale-se de recursos como projeção de imagens, as quais expõem contextos violentos que remetem à ditadura e ajudam a recontar a história, de outros ângulos e perspectivas. Há uma personagem principal, Sofia, mas ela nega qualquer agência individualizante, posto que

materializa a urgência do enfrentamento da história, em chave coletiva; daí sua interação com o grupo das mulheres (do qual faz parte), com os homens (contra os quais se impõe com veemência), e também com uma criança, seu neto, além de uma interlocução metateatral com o público.

Milagre Brasileiro, por sua vez, retoma os acontecimentos históricos do ponto de vista dos desaparecidos políticos e, assim como em *Viúvas*, expõe a condição social de apagamento histórico que caracteriza as vítimas. Aqui, porém, o Coletivo Alfenim o faz de maneira diversa, uma vez que leva em consideração a condição imaterial desse indivíduo, fruto desse apagamento. Desse modo, apropria-se de formas artísticas oriundas do teatro pós-dramático para revelar que o nível de desagregação da subjetividade humana no contexto contemporâneo tem bases marcadamente históricas e sociais, sobretudo de expressão nacional. Dessa forma, os eixos que constroem a peça – os desaparecidos, Antígona e a família tradicional brasileira – articulam os fragmentos em cena, via montagem, buscando sempre a perspectivação local e histórica. Tal recurso, além de colocar em xeque a forma do drama burguês, pelo questionamento de categorias fundamentais como enredo linear e personagens dramáticas, revela a potência alegórica da peça na revisitação de acontecimentos históricos. A força alegórica de Antígona, ao colocar o passado diante do presente em perspectiva crítica, tem a intenção de rever a memória extraviada, tanto dos mortos do passado quanto dos mortos do presente. Nesse sentido, rompe com os mitos universalizantes e localiza historicamente o desaparecido político. Isso porque, quando vista sob o ponto de vista benjaminiano, de que os mortos nunca estarão a salvo enquanto o inimigo vencer, a alegoria reforça a necessidade de reparação histórica, tanto para aquele contexto quanto para o atual. O eixo familiar, por sua vez, que se expressa pela sua passividade e conveniência com o regime ditatorial, vem para reforçar nossa falta de enfrentamento histórico.

Morro como um País completa a seleção de peças que revisitam os acontecimentos históricos de regimes autoritários, dando expressão, também, às ditaduras do Cone Sul e à participação ativa dos Estados Unidos em sua promoção. À semelhança das peças citadas anteriormente, o Coletivo Comum adota uma perspectiva marcadamente materialista para recuperar a memória desse acontecimento, mas o faz de modo ainda mais radical. No caso, pela recusa completa a categorias fundamentais do drama burguês, como enredo e personagens dramáticas, que não se configuram. Escolhe, dessa forma, trazer para a cena fragmentos selecionados a partir de documentos oficiais, relatos e depoimentos de vítimas da ditadura, músicas e textos de obras artísticas, além de projeções de cenas que fazem alusão a investidas violentas contra a população. Ao romper com o plano dramático, a atriz, Fernanda Azevedo, recolhe esses fragmentos e, ao mesmo tempo que os apresenta, também os julga e comenta, seja por uma cena seguinte que perspectiva o que foi apresentado, seja pelas expressões e gestos que faz ao declamar esses excertos, o que demarca a visão do Coletivo diante dos textos e documentos expostos em cena. Em clara recusa à instância do enredo, a peça procura distanciar-se tanto do efeito de identificação com o público quanto de um mergulho no eu – mesmo que a peça seja um monólogo, e a atriz se apresente como se estivéssemos numa viagem autoficcional, a perspectiva é oposta: a atriz se entende parte de uma construção social e cultural, como representação coletiva de uma posição crítica para a criação de sentidos – ela faz mediações. Por isso, pela articulação dos fragmentos, procura criar o efeito de distanciamento. Nesse ponto, a peça remete a *Milagre Brasileiro*, que faz uso dos fragmentos de memória e da história, não como registro frio, mas concebidos em movimento.

Nesse sentido, as alegorias, a busca por assuntos e formas nacionais e o olhar exercitado pelo teatro épico brechtiano, que exige historicização, bem como os experimentos, seja com o teatro documentário, seja com o teatro pós-dramático, são métodos utilizados pelos grupos com o objetivo de dar forma aos acontecimentos históricos que envolvem a ditadura brasileira (1964-1985), período que necessita ser reexaminado em todas as esferas sociais, especialmente – pela relevância que a ela atribuímos – sob a ótica da obra de arte. O artigo procura mostrar que o campo teatral, notadamente o teatro de grupo, não está ausente dos debates estéticos e políticos tão urgentes nos tempos que correm, e sua atuação é madura, bem elaborada e variada.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, M. de. "Café". In: TONI, F. C. *Café, uma Ópera de Mário de Andrade: Estudo e Edição Anotada*. Tese de livre-docência, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2004.

ARANTES, P. "Entrevista a Beth Néspoli". *O Estado de S. Paulo*, 15 jul. 2007, pp. 8-9.

BENJAMIN, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

_____. "Que é Teatro Épico: Um Estudo sobre Brecht". In: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. S. P. Rouanet. 3. ed., São Paulo, Brasiliense, 1987a, vol. 1, pp. 78-90.

_____. "Sobre o Conceito de História". In: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. S. P. Rouanet. 3. ed., São Paulo, Brasiliense, 1987b, vol. 1, pp. 222-232.

BOLLE, W. "A Linguagem Gestual no Teatro de Brecht". *Revista Língua e Literatura*, vol. 5, pp. 393-410, 1976. Disponível em: https://tinyurl.com/33rd82dk. Acesso em: 15 out. 2024.

BRECHT, B. *Estudos sobre Teatro.* Trad. F. P. Brandão. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978.

CARVALHO, S. "Atitude Modernista no Teatro Brasileiro". In: TENDLAU, M.; ARAÚJO, A. & AZEVEDO, J. F. (orgs.). *Próximo Ato: Teatro de Grupo.* São Paulo, Itaú Cultural, 2011, pp. 100-105. Disponível em: https://tinyurl.com/58mm33zu. Acesso em: 20 nov. 2024.

COLETIVO ALFENIM. *Milagre Brasileiro* (primeira versão do roteiro), 2009, 18f. Inédito. Cópia mimeografada.

FLORY, A. V. "Monólogo Épico em Perspectiva Dialética: *Morro como um País*, da Kiwi Cia de Teatro". *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, vol. 18, n. 30, 2014. Disponível em: https://tinyurl.com/ykazw77v. Acesso em: 17 nov. 2024.

_____. "Considerações sobre o Teatro Épico-Ritual da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz". In: FLORY, A. V.; MIRANDA, C. A. & ALVES, L. K. (orgs.). *Dramaturgia e Teatro: A Cena Contemporânea.* Maringá, Eduem, 2019, pp. 28-36.

KINAS, F. "Roteiro nº 5 Morro como um País". *Contrapelo – Caderno de Estudos sobre Arte e Política*, São Paulo, n. 1, ano 1, 2013, pp. 23-37. Disponível em: https://tinyurl.com/y47uf9xr. Acesso em: 11 fev. 2025.

KURZ, R. *O Colapso da Modernização: Da Derrocada do Socialismo de Caserna à Crise da Economia Mundial.* Trad. K. E. Barbosa. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.

NANCI, A. C. A. F. "Teatro Documentário: Em Busca de suas Matrizes Históricas e Fundamentos Teóricos". *Ephemera: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto*, vol. 7, n. 12, 10 maio 2024.

NÓLIBOS, P. “Medeia, Suas Figurações e a Montagem do Ói Nóis Aqui Traveiz”. In: FLORES, P. & FARIAS, T. (orgs.). *Ói Nóis Aqui Traveiz: Poéticas de Ousadia e Ruptura.* Porto Alegre, Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2014.

ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ. *Viúvas – Performance sobre a Ausência.* São Paulo, Artéria Filmes, 2012. Disponível em: https://tinyurl.com/mvdcv7yb. Acesso em: 12 dez. 2024.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro.* Dir. da trad. J. Guinsburg & M. L. Pereira. 3. ed., São Paulo, Perspectiva, 2007.

PISCATOR, E. *Teatro Político*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

SANTOS, V. *Aos que Virão depois de Nós Kassandra in Process: O Desassombro da Utopia.* 2. ed., Porto Alegre, Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2006.

SARRAZAC, J.-P. *et al*. (orgs.). *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. São Paulo, Cosac Naify, 2012.

SATO, V. V. de A. F. *Mediações entre Teatro e Sociedade no Coletivo Comum: Morro como um País e Fome.doc*. Dissertação de mestrado, Maringá, Universidade Estadual de Maringá, 2024.

SCHWARZ, R. “Cultura e Política, 1964-69”. In: *O Pai de Família e Outros Estudos*. 2. ed., São Paulo, Paz e Terra, 1992, pp. 61-92.

TENDLAU, M.; ARAÚJO, A. & AZEVEDO, J. F. (orgs.). *Próximo Ato: Teatro de Grupo.* São Paulo, Itaú Cultural, 2011. Disponível em: https://tinyurl.com/58mm33zu. Acesso em: 20 nov. 2024.

VICENZI, I. M. *O Papel de Carmen Miranda na Relação Bilateral entre Brasil e Estados Unidos de 1930 a 1945*. Trabalho de conclusão de curso, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2022.

WEISS, Peter. “Notas sobre o Teatro Documentário (1967)”. *Contrapelo – Caderno de Estudos sobre Arte e Política*, trad. F. Kinas, ano 3, n. 2, 2015, pp. 9-13. Disponível em: https://tinyurl.com/y47uf9xr. Acesso em: 25 nov. 2024.

ZIZEK, S. *Violência: Seis Reflexões Laterais.* Trad. M. S. Pereira. São Paulo, Boitempo, 2014.

9. O Que Resta da História nas Histórias de Chico Buarque

Ettore Finazzi-Agrò

A história deixa sempre, atrás de si, rastros: marcas quase apagadas, fantasmas do que foi ou resíduos palpáveis, sujados pela poeira do tempo. São, por um lado, os objetos colecionados por Eduard Fuchs que Walter Benjamin elegeu como modelo do materialismo histórico (Benjamin, 1966, pp. 81-123) ou, por outro, *les absents de l'histoire*, por outro, colocados por Michel de Certeau no centro de qualquer reconstrução historiográfica (Certeau, 1987, pp. 208-218; 2002, pp. 119-142). São esses restos concretos ou evanescentes aquilo com que lida, afinal, a memória pessoal e coletiva, reconstruindo o passado e praticando o presente, sem conseguir determinar realmente o futuro.

O poder da literatura é, em aparência, outro, visto que escrever poesia ou prosa deveria significar imaginar o presente e fingir o futuro, representando o passado como um palimpsesto em que é possível reativar fatos e construir personagens que podem ser reais e, ao mesmo tempo, sombras de eventos pretéritos e figuras perdidas no tempo. A literatura, nesse sentido, é um dispositivo baseado no verossímil, ao contrário do que acontece com a história, que pretende restituir a verdade. Se as intenções permanecem diferentes, todavia, a operação literária e a reconstrução historiográfica guardam na prática um parentesco evidente, visto que, em ambos os casos, o que se dá a ler é sempre uma representação subjetiva do acontecido e dos agentes daqueles acontecimentos – ou dos agidos por aqueles acontecimentos.

Observações banais, no fundo, mas que, a meu ver, desembocam numa primeira avaliação crítica – ainda tosca e rudimentar – das obras literárias de Chico Buarque, que são, ao mesmo tempo, representações fidedignas do real e reinvenções de uma realidade que se apresenta como estranha e estranhada. E é nesse manter-se sempre em equilíbrio entre verdade histórica e falsificação literária que eu vejo, justamente, o cerne da sua inspiração e da sua escritura. Bastaria, de fato, mencionar *Leite Derramado* ou *O Irmão Alemão* para provar que esse balançar entre história subjetiva e literatura objetiva (ou vice-versa) é, de fato, a cifra da sua prosa.

A resposta de Chico ao apelo da realidade é, nesse sentido, sempre ambígua ou ambivalente, sobretudo quando o presente é manchado pela irrealidade de uma situação política e social no limite da decência e do tolerável, como aconteceu no Brasil a partir de 2019. A era bolsonarista, com suas ações no campo econômico, sanitário e ambiental, suas medidas repressivas e antidemocráticas, sua máscara autoritária e com as muitas máscaras de um homem "sem profissão" e "sem qualidades", criou, de fato, uma situação sociocultural cujos resíduos e cujas heranças continuam afligindo e sujando a realidade brasileira.

Não por acaso, os últimos livros de Chico estão impregnados de indignação e de repugnância frente a uma situação histórica que carrega semelhanças preocupantes com a época da ditadura militar. Em *Essa Gente* (2019), por exemplo, o quadro das relações sociais e pessoais

é proposto na forma de um diário confuso ou de cartas sem resposta. Uma narrativa, então, aparentemente sem ordem ou coerência na qual se espelha uma realidade também ela caótica e anômica, na qual tudo, a partir do título, parece declinado na forma de um borrado de incoerências e falimentos, afetando *essa* humanidade sem rumo certo e sem significado próprio que pode ser resumida apenas num pronome indicativo, num dêitico que não tem referente fixo ou que tem como referente apenas um impessoal e abstrato *gente*. É, todavia, sobretudo nos contos reunidos em *Anos de Chumbo* (2021) que é possível ler a rejeição do autor – e, ao mesmo tempo, a sua atenção compadecida – a uma sociedade corrupta, violenta, injusta e aparentemente sem salvação.

Voltando às diferenças entre o relato histórico e a representação literária, é evidente que o historiador não se pode dar ao luxo nem da fantasia nem da indignação ou da compaixão – e, nesse sentido, vale ainda o axioma rosiano da estória que, "a rigor", é contra a história. É, todavia, igualmente evidente que é apenas quando a história é atravessada pelas estórias que ela chega a mostrar as suas feridas e as suas falências, reencontrando, enfim, o seu sentido mais profundo e a sua completude, resgatando assim aqueles silêncios e aquelas ausências apontadas por Michel de Certeau, que é preciso, de fato, presentificar na sua evanescente materialidade.

Tome-se como exemplo a primeira narrativa de *Anos de Chumbo*, intitulada "Meu Tio", em que por trás da descrição fria – feita por ela mesma – de um abuso sexual de uma adolescente por um irmão de sua mãe, temos um quadro terrível de violência, degradação moral e prepotência que são os conotados mais visíveis da era Bolsonaro. O tio, como o Fúlvio Castello Branco de *Essa Gente*, é um personagem emblemático dessa deriva violenta e arrogante infectando o corpo da nação com a sua cafonice e o seu egoísmo de classe, enquanto a adolescente é a vítima simbólica, o bode expiatório sem nome e sem direitos a quem Chico Buarque dá voz, tirando-a do seu anonimato e da sua resignação.

São essas pegadas sujas e fedorentas, deixadas por um regime que alicia ou fomenta privilégios de classe, que encontramos, de fato, nos dois últimos livros de Chico, atravessados por uma indignação às vezes mascarada, às vezes explícita, como quando, pela pena do seu *alter ego* Duarte, nos fornece, em *Essa Gente*, uma descrição impiedosa do panorama social brasileiro observado do alto da janela do seu quarto:

> É isso o Brasil. Um preto desata a correr, estava demorando. Dez, vinte banhistas correm atrás. Agarram o preto, vão linchar. Chegam dois PMs pardos e isolam o preto. É deles o direito de bater no preto. Vão estrangular o elemento. Abrem a boca dele na marra. Devolvem a corrente de ouro para a vítima. É uma morena clara de corpo bem-feito que pega a corrente com asco. Conduzem o preto para a viatura. Será detido. Vai apanhar feito cachorro na delegacia, mas será liberado porque é "dimenor". Um galalau daqueles, quinze anos de idade, mais um delinquente solto nas ruas. É isso o Brasil. Alguém precisa pôr ordem nessa bagunça. (Hollanda, 2019, p. 152)

Com essas frases curtas, com esse ritmo quase sincopado, a descrição de uma cena de violência urbana parece tornar-se uma denúncia ofegante do clima mefítico que se respira na sociedade brasileira por parte de uma testemunha afastada, aprovando de longe o castigo do jovem ladrão e a volta à ordem. Logo depois, porém, aquela gente longínqua é identificada de perto, tornando-se esta gente: "Entrementes a do corpo bem-feito deixa a areia amparada por um velho sacana. São interpelados no calçadão por outro senhor, que a tudo assistiu impassível. O senhor impassível sou eu, Duarte. A gostosa é a Rosane e o sacana é o Fúlvio Castello Branco" (Hollanda, 2019, p. 152).

A distância torna-se proximidade ("cadê meu binóculo?"), transformando as figuras anônimas em personagens do romance e interpelando a consciência do protagonista e autor do livro pela indiferença com a qual assiste ao roubo e ao castigo do "galalau" – numa evidente autocrítica pela impassibilidade do sujeito-autor diante de uma realidade fora de qualquer norma, embasada não na força da lei, e sim na lei da força.

Um quadro social, então, no qual ninguém se salva, nem mesmo o jovem preto, mas que corresponde, na visão de Chico, à realidade histórica na qual se encontra um Brasil machucado pela injustiça social, pela riqueza e a sacanagem de poucos e a miséria e a ilegalidade obrigatória de muitos. Fazer história através da literatura significa, mais uma vez – para utilizar uma bela imagem drummondiana (Drummond de Andrade, 1985, pp. 734-735) –, desenterrar com os dedos ensanguentados os cacos acuminados de uma realidade recalcada, de uma solidariedade enterrada, para tentar recompor e dar forma a um presente em frangalhos, a uma comunidade que perdeu qualquer noção do que deveria ser o comum, ou seja, o ser com e através dos outros.

Dar conta desta ausência do *mitsein* significa tentar fazê-lo retratando as faltas e as falhas de uma sociedade que não acrescenta, mas subtrai com força e sem remorsos aquilo que pertence ao corpo da nação. Os emblemas dessa privação agressiva e autoritária dos direitos são, em *Essa Gente*, os "*castrati*": figuras que aparecem no presente polimorfo e polifônico da narração, mas que são, ao mesmo tempo, os protagonistas do primeiro romance escrito por Duarte e o único dele que teve um grande êxito comercial.

Que *O Eunuco do Paço Real* seja um romance histórico e que as (des)aventuras dos dois meninos favelados, Everaldo e Ezequiel, sejam relatadas no hoje de uma cidade marcada pela supressão física dos direitos mostra mais uma vez como a escrita de Chico atua sempre sobre dois planos temporais, o do passado e o do presente, realizando uma espécie de genealogia da violência e da discriminação da qual o próprio Duarte – escritor impotente e "*castrato*" nas suas ambições de se tornar um autor célebre – é personagem agente e agido.

Numa sociedade que, de resto, deu as costas ao comum, até o hino nacional não é símbolo de unidade, mas de segregação e de discriminação, como na cena, fortemente satírica, de um marginal como Ezequiel da Babilônia cantando o hino e "extasiando", com a sua execução e na sua exceção, um público de governadores e ministros reunidos no Palácio Guanabara (Hollanda, 2019, p. 85). O comentário de Duarte a esta notícia é, mais uma vez, emblemático da relação complexa entre história, crônica e literatura, entre realidade e ficção:

> É corriqueiro que notícias na imprensa originem relatos ficcionais, mas o vice-versa não fica muito atrás. Falo por mim, que não pretendo escrever sobre cavaleiros templários, mas a cada vez que os jornais mencionam cantores castrados, me sinto talhado na carne. Não custava nada citar de passagem o meu livro de estreia, o romance histórico *O Eunuco do Paço Real*, que tratava do assunto muito antes de os *castrati* andarem em voga no Brasil. (Hollanda, 2019, p. 86)

Aquilo que Duarte reclama – sentindo-se, de modo significativo, também ele "talhado na carne" – é o papel e a função de uma literatura que reconstrói a história, confundindo-se com ela e produzindo uma ficção que chega a tornar-se crônica, até se converter em espelho negro da realidade.

A obra literária dispõe, aliás, de outros meios para desenterrar o passado e devolvê-lo como ele, talvez, nunca foi. E a prova disso são dois contos incluídos em *Anos de Chumbo*: "Copacabana" e "Para Clarice Lispector, com Candura". Textos, ambos, pelos quais circulam não

pessoas envolvidas nessa vida injusta, mas fantasmas de pessoas que cruzaram a vida real ou imaginada do autor, como Clarice, ou como muitas estrelas do cinema e da literatura. Porque é esta a outra possibilidade de reescrever a história, escrevendo uma obra de ficção: utilizar a fantasmagoria para fugir à contundência de uma realidade degradada, montar, em suma – na definição da genealogia nietzschiana dada por Foucault (1971, p. 168) –, "um grande carnaval do tempo em que as máscaras nunca acabam de voltar".

Nessa história que não é histórica, ou, pelo menos, não o é na forma de uma montagem consequencial de eventos, Chico se move com grande liberdade, variando os pontos de vista e embaralhando as cartas, num jogo de que ele tem sempre em mãos os fios, surgindo às vezes pelas costas dos personagens (o jovem apaixonado por Clarice é evidentemente uma sombra do autor real) ou escondendo-se atrás deles para denunciar, de modo anônimo e aparentemente asséptico, fatos hediondos e comportamentos asquerosos – como no caso do conto "Meu Tio", no qual a adolescente violada parece aceitar sem queixas o seu papel de objeto de desejo, de boneca sexual que lhe atribuem tanto o tio quanto os seus pais.

O exemplo, talvez, mais claro dessa constante manipulação da realidade, dessa contínua oscilação entre descrição dos eventos e inscrição do autor na sua prosa, entre, enfim, história e estória, encontramos, a meu ver, no último conto que dá o título ao livro *Anos de Chumbo*. Assim, de fato, começa a estória: "Em 9 de maio de 1971 a cavalaria do exército confederado atravessou o rio Tennessee sob o comando do general James Stuart, que ato contínuo apontou seus canhões contra o forte Anderson" (Hollanda, 2021, p. 155).

Tudo nesse início parece deslocado ou fora de sentido, descrevendo a história de um cerco durante a Guerra de Secessão americana, mas datada mais de um século depois, isto é, no momento em que se dá a sua reconstrução por parte de um menino brincando com os seus soldadinhos de estanho ou de chumbo.

Aos poucos, todavia, vamos descobrindo: que o menino é aleijado por ter contraído poliomielite; que o pai é um militar atuando como carcereiro e torturador em um quartel (presumivelmente no Rio de Janeiro); que a mãe transa com um major, superior direto do marido, que, por sua vez, não consegue ir além de capitão; que o pai bate com frequência na mulher, não por causa da traição dela, e sim pela frustração de não avançar na carreira militar, apesar da sua dedicação à causa da ditadura.

Este desvelamento progressivo passa por várias etapas – entre as quais a descrição crua das torturas aplicadas pelo capitão aos presos políticos –, desenhando um ambiente de malvadeza e de enganos, olhado, todavia, da perspectiva de um menino solitário rodeado por uma atmosfera de violência. Temos, nesse sentido, dois mundos paralelos e, ao mesmo tempo, entrecruzados: o microcosmo do garoto, povoado, como vimos, por batalhas imaginadas, e o macrocosmo no qual atuam os adultos, também eles empenhados numa batalha contra "prisioneiros de guerra, criminosos que tinham sangue de verdade nas mãos" (Hollanda, 2021, p. 160).

A relação entre as duas dimensões (a real e a convencional) se torna, aliás, ainda mais evidente quando também o menino, depois de uma imaginária "batalha sangrenta" entre os seus soldadinhos, não tem, por seu lado, "paciência para cuidar dos feridos" e muito menos "dos mortos espalhados" debaixo da cama (Hollanda, 2021, p. 163), enquanto, por outro lado, os adultos defendem "uma drástica redução das despesas com alimentação, vestuário e atendimento sanitário dos detentos" – vistos como "prisioneiros inflexíveis, como que feitos de estanho"

(Hollanda, 2021, p. 164), numa curiosa e hedionda identificação entre brinquedos e pessoas reais, entre o filho que finge as batalhas e o pai que conduz uma batalha suja, mas real.

Voltamos, assim, aos dois modos de encarar a história: por um lado, a atitude do colecionador acumulando os seus militares de chumbo para reconstruir eventos bélicos do passado, revividos e recolocados num presente que é, também ele, de violência e sangue; pelo outro, o macrocosmo dos anos de chumbo, o presente da repressão por parte dos militares, onde circulam tanto os fantasmas dos detidos, das vítimas sem nome, quanto dos seus carrascos reais que ficam, também eles, sem nome – sendo identificados apenas pelo grau militar. Duas instâncias temporais que se sobrepõem e se entrelaçam, espelhando-se num jogo e em joguetes que, segundo Giorgio Agamben, são "o Histórico em estado puro". Acompanhando, com efeito, as sugestões do filósofo italiano:

> O brinquedo é uma materialização da historicidade contida nos objetos, que ele consegue extrair por meio de uma manipulação particular. Enquanto, na verdade, o valor e o significado do objeto antigo ou do documento é função da sua antiguidade, ou seja, do seu presentificar e tornar tangível um passado mais ou menos remoto, o brinquedo, desmembrando e distorcendo o passado ou miniaturizando o presente [...] presentifica e torna tangível a temporalidade humana em si, o puro resíduo diferencial entre o "uma vez" e o "agora não mais". (Agamben, 2005, p. 87)

Aquilo que o menino aleijado faz – e Chico com ele – é, então, reativar de forma arbitrária o passado, confinando-o num jogo no qual se espelha o presente. Um presente, aliás, colocado num tempo recente – aquele dos anos 1970 – que infecta, com a sua carga de autoritarismo e violência, a história brasileira na sua totalidade.

Desse conluio de tempos – o passado reconstruído e revivido por meio dos objetos-brinquedos e o presente atravessado pelos fantasmas das vítimas, pelos *absents de l'histoire* –, o que se depreende é um sentido global da história, no qual também o presente da escrita encontra a sua polêmica razão de ser, vingando-se simbolicamente daquele passado que, na conclusão do conto, o menino tranca atrás de si, ateando fogo (involuntariamente?) no seu apartamento e matando, assim, os seus pais, que não conseguem fugir por causa da porta fechada.

"Matar os pais" deveria significar, no fundo, abandonar a convenção do jogo para agir e fazer experiências no mundo real, entrando, assim, na idade adulta e cancelando, com o fogo, a memória dos anos de chumbo. Se isso não se deu, se o menino afetado pela poliomielite e o Brasil aleijado pela ditadura não conseguiram livrar-se das marcas doentias do passado, é porque a infecção se enraizou a fundo no corpo da nação. Uma nação, portanto, que continuou a manquejar, remexendo nas cinzas de um passado que não morreu e trazendo novamente à luz o vírus da intolerância e da ferocidade.

Compreender a falsa e claustrofóbica normalidade de uma família durante os anos de chumbo significa, nesse sentido, compreender como o presente continua sendo habitado por uma sociedade injusta que não conseguiu sair do estado de exceção imposto pela ditadura militar. A gente, essa gente é o resto infecto daquela outra gente que perpassou os anos de chumbo; é a deriva histórica do que foi e que, apesar de tudo, continua sendo, não permitindo que a convenção de um jogo de soldadinhos consiga reinventar a realidade, salvando-se de um tempo férreo e militarizado, dominado pelos Tios e pelos Castellos Brancos – um tempo, enfim, em que o "uma vez" não se transforma num "agora não mais", como indicado por Agamben, mas num "ainda agora", ou seja, num presente sujado por um passado que não passou.

Porque é esse o mundo de hoje, é essa a gente para a qual Chico Buarque não vê salvação alguma, senão recorrendo à fantasmagoria, à (re)construção irônica e, ao mesmo tempo, onírica de um passado ilusório, povoado por pessoas inexistindo na sua efetiva existência.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, G. *Infância e História: Destruição da Experiência e Origem da História.* Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005.

BENJAMIN, W. "Eduard Fuchs, il Collezionista, lo Storico". In: *L'Opera d'Arte nell'Epoca della Sua Riproducibilità Tecnica*. Turim, Einaudi, [1937] 1966.

CERTEAU, M. de. "L'Absent de l'Histoire". In: *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Paris, Gallimard, 1987.

_____. *L'Écriture de l'histoire*. Paris, Gallimard, [1975] 2002.

DRUMMOND DE ANDRADE, C. "Coleção de Cacos". In: *Nova Reunião*. 2. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1985.

FOUCAULT, M. "Nietzsche, la généalogie, l'histoire". In: *Hommage à Jean Hyppolite*. Paris, Presses Universitaires de France, 1971.

HOLLANDA, C. B. de. *Essa Gente*. São Paulo, Companhia das Letras, 2019.

_____. *Anos de Chumbo e Outros Contos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2021.

10. A Prole da Ditadura. Observações sobre Cinco Narrativas Contemporâneas Brasileiras

Markus Lasch

No mundo em que meus pais viviam, a casa se fizera inóspita.
Julián Fuks

O Eu não é senhor na própria casa.
Sigmund Freud

Começo reportando-me a uma observação relativamente recente sobre as produções literárias que abordarei em meu texto. No início do subcapítulo "A Literatura como Arquivo", de seu livro quase homônimo, Eurídice Figueiredo lembra as afirmações ácidas de Ricardo Lísias sobre a sua geração de escritores, no âmbito de um seminário realizado em 2008 na Universidade de São Paulo, cujas produções seriam recolhidas no livro *O Que Resta da Ditadura: A Exceção Brasileira*, organizado por Edson Teles e Vladimir Safatle. A literatura no Brasil do século XXI, dizia Lísias, teria simplesmente esquecido "a ditadura militar, deixando-a relegada a poucos textos, no mais das vezes de fôlego estético reduzido" (Lísias, 2010, p. 322), sendo que os "autores girando em torno dos trinta anos, vindos das classes médias e altas, que frequentaram colégios de segundo grau de elite e depois as melhores universidades" (Lísias, 2010, p. 324), teriam um único assunto, eles mesmos, de maneira que "a literatura brasileira contemporânea" aderiria "a todos os anseios, paranoias e procedimentos de controle econômico da classe dominante, recusando-se a ocupar a contramão do discurso do poder" (Lísias, 2010, p. 322).

Figueiredo observa que Lísias não menciona nenhum nome dos escritores jovens que abordam a ditadura e que mereceriam destaque – de fato ele poderia ter mencionado apenas o de Tatiana Salem Levy, já que as demais publicações lembradas por Figueiredo são posteriores à crítica de Lísias –, mas concede que se trataria realmente de um número reduzido, comparado à quantidade de romances publicados. Em seguida, no entanto, a autora argumenta em prol da literatura como uma espécie de arquivo positivo ou até mesmo melhorado, ainda que algumas páginas antes se tivesse referido ao conhecido livro de Derrida sobre o fenômeno. Nessa perspectiva, "só a literatura" seria "capaz de recriar o ambiente de terror vivido por personagens afetados diretamente pela arbitrariedade, pela tortura, pela humilhação" (Figueiredo, 2017, p. 43), pois provocaria a identificação do leitor e suscitaria a emoção e a compreensão ao mesmo tempo (Figueiredo, 2017, p. 45). As narrativas de cunho ficcional ou não ficcional, prossegue Figueiredo, produzidas sobre a temática nos últimos cinquenta anos, poderiam também ser consideradas como arquivo, na medida em que fazem o inventário das feridas e das cicatrizes que as torturas e as mortes provocaram em milhares de brasileiros e atingem um público mais amplo, ao passo que os arquivos, em sentido estrito, seriam documentos de leitura árida reservados aos historiadores (Figueiredo, 2017, pp. 45-46).

Embora eu próprio já tenha argumentado em outros momentos a favor do lugar singular e até mesmo privilegiado da literatura para tentativas de apresentação e elaboração de atrocidades e traumas, e provavelmente volte a fazê-lo no futuro, gostaria aqui de adotar uma posição mais cética, precavida ou dialética, tanto no que diz respeito à supostamente evidente escassez da literatura contemporânea no que concerne à temática, quanto em relação a posições que, ainda que muitíssimo bem-intencionadas, correm o risco de uma visão um tanto unilateral de arquivo, esquecendo-se talvez do título de Derrida – que evoca, como diz o próprio, "um sintoma, um sofrimento, uma paixão" (Derrida, 2001, p. 9) – e perigando, em consequência, operar com acepções simplificadas ou hipostasiadas de arquivo e literatura, bem como da relação entre ambos.

Evidentemente, não se trata de brigar com os números absolutos. Mas, tendo em vista a produção gigantesca de narrativas em prosa na literatura brasileira deste século, quantas obras seriam necessárias para tornar o tema da ditadura presente na literatura brasileira contemporânea? Ou, formulado de outro modo, uma dúzia de vozes relevantes seria indício de que a questão e sua falta histórica de elaboração em todos os setores da sociedade continua, sim, virulenta? Uma outra questão que se coloca é aquela que diz respeito a teor e forma no enfoque do período ditatorial. Com o distanciamento temporal e o envolvimento da segunda geração, que não militou ela própria, mas teve suas infância, juventude, vida afetadas pela luta dos e pela perseguição aos pais, é natural que as perspectivas se desloquem e também se ampliem. Nesse sentido, não estou plenamente convencido de que falar e escrever sobre a violência urbana hoje signifique *per se* estar alienado do problema histórico da ditadura, como Lísias sentenciava em 2008. Evidentemente, a maioria da sociedade brasileira continua a manter fora de sua consciência que a tortura em substituição da investigação antecede, em muito, o último período ditatorial e que continua em vigor, ou que o aparelho repressivo da ditadura foi mantido no assim chamado período da redemocratização e mata hoje predominantemente jovens negros na periferia. Contudo, tendo em vista principalmente o fenômeno do bolsonarismo, penso que haja também uma consciência crescente de que o problema é mais amplo e longevo, que questões como o racismo estrutural, o genocídio da população indígena, a violência patriarcal e sistemática contra as mulheres, a desigualdade social pornográfica, o ódio ao pobre e a tudo que seja de alguma forma diferente da norma fantasmagórica não constituem compartimentos apartados e muito menos desconexos daquilo que aconteceu na ditadura.

Parece-me também que os autores de que me ocuparei, talvez até mesmo por terem cursado o ensino médio em colégios privados de elite e frequentado as melhores universidades, são perfeitamente cônscios da profunda ambivalência de noções como arquivo, monumento ou justiça. São notórios e de alguma forma consensuais, pelo menos entre aqueles que se ocupam do assunto, os prejuízos que advieram e advêm ao Brasil por não ter enfrentado a era da ditadura judicialmente. Por outro lado, é preciso lembrar que Giorgio Agamben advertiu em *O Que Resta de Auschwitz*, baseando-se no jurista italiano Salvatore Satto, para que não se confundam categorias éticas e categorias jurídicas, que justiça e direito são duas coisas distintas e que a finalidade última deste é unicamente chegar ao fim do processo, ao trânsito em julgado. Nessa perspectiva, por mais fundamental que seja que crimes contra a humanidade sejam julgados judicialmente, o processo penal não deve ser elemento único para se lidar com o atroz e pode até mesmo constituir um empecilho para que se pense o abismo em toda a sua dimensão e se chegue a uma cultura da memória que seja digna de seu nome. Tive a oportunidade de testemunhar a

ambivalência e a confusão das narrativas de justiça e direito, há poucos anos, em Buenos Aires, quando do lançamento do filme *Argentina, 1985*[1]. E vemos hoje que o fato de a Argentina ter feito muita coisa melhor do que o Brasil no que concerne ao trabalho com o legado da ditadura não pôde tampouco impedir o advento de Milei e nem que sua vice-presidente, com ascendência na ditadura e revisionista de suas atrocidades, esteja higienizando as ruas de Buenos Aires das vítimas da "motosserra". Em todo caso, da consciência histórica quanto à lacuna referente ao enfrentamento jurídico a frases simplistas como a de Ricardo Lísias de "que os países que levaram seu aparelho repressivo à justiça tiveram seus índices de violência posteriormente diminuídos" (Lísias, 2010, p. 324), vai um abismo. Para dizê-lo de uma vez, já que este preâmbulo está ficando muito mais longo do que o espaço previsto para o capítulo permitiria, proponho que se leiam narrativas com as que visitaremos logo mais de modo dialético, como passos rumo à memória e à rememoração, ao mesmo tempo que testemunhos e frutos do recalque.

Passarei em seguida rapidamente por cinco narrativas que foram publicadas no decênio que vai de 2007 a 2017: *A Chave de Casa* (2007), de Tatiana Salem Levy, o conto "Viagens" (2008) e o romance *Mar Azul* (2012), de Paloma Vidal, *A Resistência* (2015), de Julián Fuks, e *Noite Dentro da Noite* (2017), de Joca Reiners Terron. Sigo pela ordem cronológica.

Antes de mais nada, cabe observar que há uma correspondência formal entre os primeiros dois romances que se estende também ao de Fuks. As narrativas não são demasiado longas, apresentam enredos relativamente simples e sintaxe despojada, com orações via de regra curtas e de ordem reta. Principalmente, porém, são narrativas subdivididas em fragmentos curtos – numerados, nos casos de Vidal e de Fuks, mas não no de Levy. Isso aproxima esses três também do quarto. Porque mesmo o romance de Terron, de maior fôlego e com enredo muitíssimo mais caudaloso, tem sua mancha textual subdividida em capítulos e subcapítulos, que também subvertem a linearidade cronológica. Não vou aprofundar a questão aqui, mas cabe notar que esse é um aspecto que as narrativas compartilham com muitas das narrativas sobre a ditadura da primeira geração[2].

Em *A Chave de Casa*, romance de estreia de Tatiana Salem Levy, a protagonista recebe de seu avô uma chave e a incumbência de buscar suas raízes em uma casa ancestral de Esmirna,

1. Em primeiro lugar, foi comovente ver a plateia levantar praticamente na íntegra depois do espetáculo, aplaudindo e bradando quase em uníssono "*¡Nunca más!*". O próprio filme, por mais importante que seja do ponto de vista político e histórico, e apesar de seus muitos acertos, fomenta, porém, a referida ambivalência tanto em aspectos do enredo quanto na escolha do protagonista. Por um lado, o enredo mostra bem e acertadamente, seguindo a "verdade" histórica, a discrepância entre o processo penal e a noção de justiça no campo da ética: o juízo precisa ater-se a seus princípios e mecanismos ou maquinações internas e, principalmente, chegar a um veredito, mesmo que isso signifique uma pena relativamente branda, como no caso de Orlando Ramón Agosti (três anos e nove meses de prisão), ou até a absolvição (para Omar Graffigna, Leopoldo Galtieri, Lami Dozo e Jorge Basilio Anaya). No entanto, em seu desfecho, a película borra essa evidência. Com o início do trabalho do herói procurador em um recurso, sugere-se e apela-se ao senso comum de que com uma revisão das sentenças brandas e das absolvições se pudesse fazer justiça com inicial maiúscula no âmbito do processo penal. Efeito semelhante decorre a meu ver da escolha de Ricardo Darín para o papel de Julio Strassera. Se o talento do ator beneficia evidentemente o filme, esse mesmo talento e a posição de Darín no cenário cinematográfico argentino favorecem, por outro lado, os aspectos de heroização e identificação, estorvando uma visão mais multifacetada da figura de Strassera, que não era livre de controvérsias. É irônico nesse sentido que Darín tenha dado vida também a Benjamín Espósito, que se espanta, assim como o público, no final de *O Segredo dos Seus Olhos*, com o excesso de justiça imposta com as próprias mãos por Ricardo Morales (Pablo Rago) a Isidoro Gómez (Javier Godino), assassino de sua mulher Liliana (Carla Quevedo) e fora do alcance, também pelos desdobramentos históricos em torno da ditadura, da justiça do Estado.

2. Uma das possibilidades de interpretação seria, sem dúvida, a de vincular a forma fragmentada à representação necessariamente lacunar de eventos traumáticos e ligados a períodos históricos de fluxos de informação reduzidos pela atuação dos agentes de repressão.

na Turquia. Inicia-se assim um percurso, de volta à origem, em mimese do movimento das gerações anteriores, que a própria narradora resume assim:

> Nasci no exílio. Em Portugal, de onde séculos antes a minha família havia sido expulsa por ser judia. Em Portugal, que acolheu os meus pais, expulsos do Brasil por serem comunistas. Demos a volta, fechamos o ciclo: de Portugal para a Turquia, da Turquia para o Brasil, do Brasil novamente para Portugal. Não teria sido menos penoso, menos amargo, se não tivéssemos sido obrigados a fazer esse longo percurso? (Levy, 2022, p. 24)

Ao longo da história, fica-se sabendo que a casa dos pais de seu avô já não existe. Vinculada ao título do livro, porém, que fala em chave de casa e não da casa, a ausência se generaliza, ou seja, trata-se de uma narrativa ancorada na ausência de lar, o que vale de certa forma para todas as narrativas aqui abordadas. Ora, o protagonista que não se sente em casa no mundo e transforma, por isso, a própria escritura, o espaço ficcional criado, em uma espécie de lar substituto precário, é sem dúvida um tópos da modernidade literária como um todo. Mas, vinculado ao contexto da ditadura, que tem como uma de suas essências transformar qualquer um em potencial inimigo e qualquer espaço em lugar violável, esse tópos ganha conotação bem mais aguda. Daí também, provavelmente, que todas as narrativas aqui evocadas sejam de alguma forma narrativas "sob o prisma da dor" (Levy, 2022, p. 15), como reclama a mãe da protagonista de *A Chave de Casa*.

O enredo completa-se com os fragmentos que compõem justamente o diálogo com essa mãe, em estado terminal de câncer, cujas falas aparecem entre colchetes, e fragmentos dedicados a dois amores, um primeiro excessivo, quiçá abusivo, e um novo, já no final do livro, que promete não rimar amor e dor, amor e medo. Um quarto núcleo de fragmentos traça um arco ao romance de Joca Reiners Terron, com o qual o livro de Tatiana Salem Levy compartilha também a alusão às raízes europeias da violência ancestral, atávica, assim como a ligação com a questão do antissemitismo. São aqueles trechos que tematizam a própria escritura e têm em comum com *Noite Dentro da Noite* o tom grotesco, assim como o viés da ficcionalização ou irrealização do todo da narrativa. Justamente no fragmento, porém, que inicia com "essa viagem é uma mentira: nunca saí da minha cama fétida", encontramos outros dois aspectos que igualmente impregnam todas as narrativas aqui mencionadas, o silêncio e a tristeza ou melancolia: "Tenho em mim o silêncio e a solidão de uma família inteira, de gerações e gerações. Como se toda a alegria que cada um viveu fosse se desprendendo leve no ar e ficasse apenas a tristeza" (Levy, 2022, p. 99).

Silêncio e melancolia, o lar sitiado ou assombrado e os deslocamentos permeiam também as duas narrativas de Paloma Vidal. O conto de 2008 é dividido em três partes, três localidades, três rios, o da Plata, o de Janeiro e o rio Tâmisa, representações ao mesmo tempo metonímicas do espaço, como metafóricas do caudal das memórias, mas caudal também truncado, barrado. É o silêncio que une a protagonista em Buenos Aires ao avô em seu último período de vida. É o silêncio que predomina na relação com os pais no que diz respeito às circunstâncias da fuga da família da Argentina ao Brasil, no início da última ditadura argentina. E é o silêncio que reina depois que o parceiro da protagonista, também argentino, tornou-se uma das vítimas dos atentados terroristas no metrô de Londres, em 2005. Havia sido ele, aliás, que com suas perguntas curiosas tinha escancarado lacunas estruturais: "Ele me pedia detalhes que em geral eu desconhecia. Quando foi que meus pais decidiram partir? Como fizeram para sair do país? Como foi a viagem? Eles sabiam falar português? Alguém entrara de repente na minha vida para dar voz a perguntas adormecidas em mim" (Vidal, 2008, p. 46).

O lar sitiado ou assombrado aparece em "Viagens" na brincadeira infantil inocente de "polícia e ladrão" que desencadeia o choro compulsivo da mãe e a aflição da protagonista, resultante de um caudal de sentimentos mistos:

> Pergunto também pelo meu primo, com quem brincava de polícia e ladrão no antigo apartamento. Saiam daí com as mãos para o alto. Vocês estão cercados. A casa está cercada. Enquanto brincávamos, minha mãe nos observava debruçada sobre um monte de papéis espalhados pela mesa da sala. Gostava de tê-la ali, ao alcance dos olhos. Por que está chorando, mãe? É só uma brincadeira. Para de chorar, mãe. (Vidal, 2008, p. 28)

E, duas páginas adiante:

> Volto para a sala e me sento numa das cadeiras da mesa de jantar. Sinto-me hipnotizada pelo movimento dos dois. Não consigo me mexer. Os olhos arregalados. Não adianta resistir. Vocês estão cercados. Encolhida debaixo da cama, ouço as ameaças com um frio na barriga. Mais cedo ou mais tarde, vão me achar. Por isso detesto ser o bandido, acuada como a ratazana que o amigo do meu primo matou a pedradas. A ratazana não morre! A ratazana não morre! Mãos ao alto. Silêncio. O apartamento novo é grande demais só para nós três, avalio. (Vidal, 2008, p. 30)

O esconderijo debaixo da cama indica o caminho. O lar sitiado ou assombrado traduz-se também nos pesadelos e na insônia da protagonista, que se prolongam da infância à vida adulta. Imbricado no impulso de deixar a própria cama, o próprio quarto, para ir buscar abrigo em outro lugar, está o terceiro complexo temático: o deslocamento e a pergunta pelo grau de compulsoriedade do mesmo.

O que inicia no conto de 2008 com a pergunta explícita (O que faz alguém deslocar-se?) e termina com a indagação implícita (Será que as minhas viagens se devem a uma espécie de compulsão à repetição transmitida há muito, de geração em geração?), será nomeado diretamente em *Mar Azul*. O romance é narrado por uma argentina idosa radicada no Rio de Janeiro, depois que, durante a última ditadura argentina, repetiu o gesto do pai, que tinha deixado a terra natal duas décadas antes, por ocasião de outra ditadura, aquela chamada de "Revolução Libertadora", para tentar nova sorte na construção de Brasília. A protagonista, caracterizada pela ausência, até mesmo do nome, não conheceu a mãe e foi deixada pelo pai na casa de sua amiga Vicky, que, por sua vez, também só tinha mãe. Mais tarde, Vicky torna-se militante contra a ditadura e é desaparecida, o que faz a narradora deslocar-se, uma vez que já não se sente segura no apartamento compartilhado com a irmã postiça nem em qualquer outro lugar do país.

A vida da narradora foi, pois, marcada por traumáticas lacunas na esfera familiar: a mãe, de quem sequer possui fotografia; o pai, que aparentemente nunca mais reviu e a quem está ligada unicamente por laços de palavras escritas; e Vicky, a quase irmã, tragada pela ditadura. Nesse sentido, a narrativa, anotada no verso de escritos paternos, concebidos por ele para combater o esquecimento decorrente da mente deteriorada nos últimos anos de vida, embora talvez se esforce para chegar a uma lembrança, como diz na página 69, é mais propriamente sintoma do não poder esquecer, do girar ininterruptamente em torno dos buracos da ausência e de perguntas sem resposta. Em seu suporte material, deixado pelo pai depois de sua morte, a autora depara-se de repente com um diagnóstico, de sua vida, da do pai e de muitos dos personagens de "Viagens": "*la pulsión de irse*" (Vidal, 2012, p. 110). Se nem mesmo o instinto dos pássaros leva sempre para o bom caminho, fica a pergunta pela plasticidade da pulsão humana e seus destinos. A mortífera, de compulsão à repetição e a vingança e imposição, mesmo que tardias, póstumas, faz escrever no mesmo papel, com a mesma letra. Mas há uma brecha. É possível escrever no verso,

com cor distinta, mesmo que esta seja menos imponente do que a originária: “Penso que não deveria ter escolhido uma caneta azul se queria que o que escrevo prevalecesse. Mas depois me dou conta de que se minha tinta fosse preta como a do meu pai o que resultaria seria um borrão indecifrável. Assim minha letra se deixa ver sem se confundir com a dele. É uma solução aceitável” (Vidal, 2012, p. 97). As linhas poderiam figurar em *Luto e Melancolia*, de Sigmund Freud. Para sair da melancolia e chegar ao trabalho de luto, desprender-se do objeto amado perdido, é preciso antes de mais nada constituí-lo, distinguir-se dele. O que se vislumbra vagamente viável em relação ao pai parece impossível no que concerne às figuras femininas, a mãe e Vicky, sem qualquer vestígio material, perdidas e eternizadas na ausência absoluta.

Silêncio e ausência absoluta permeiam também a tecitura de *A Resistência*, de Julián Fuks. No início do 25º capítulo do romance, lemos a seguinte passagem: “Há casos que não habitam a superfície da memória e que, no entanto, não se deixam esquecer, não se deixam recalcar. No espaço de uma dor cabe todo o esquecimento, diz um verso sobre estas coisas incertas, mas os versos nem sempre acertam. Às vezes, no espaço de uma dor cabe apenas o silêncio que é a própria ausência” (Fuks, 2015, p. 75). As linhas introduzem o relato sobre o desaparecimento de Marta – aliás, Martha[3] – María Brea e as consequências emocionais de sua ausência para a mãe do narrador. Marta e a mãe do protagonista trabalhavam, antes de seu nascimento, juntas na área de saúde mental do hospital de Lanús e estavam engajadas na luta antimanicomial argentina. Depois de o diretor de psiquiatria do hospital ter sido afastado por ordens obscuras – diretor que seria, como se saberá de outra passagem do romance, torturado pelos agentes de repressão da ditadura argentina, por não delatar as suas subordinadas –, a mãe do protagonista havia ocupado o cargo vago, enquanto Marta Brea assumira a coordenação do setor dos adolescentes. A parceria no emprego e as idas conjuntas ao trabalho tratariam de transformar uma simpatia mútua já existente em amizade estreita, até que o convívio das duas mulheres fosse interrompido bruscamente pelo sequestro de Marta nas dependências do próprio hospital, durante uma reunião. As tentativas de intercessão a favor da desaparecida, tanto junto à sua família – no que o romance abre quase que de passagem o abismo referente à tolerância e ao apoio de setores significativos da sociedade argentina para com as atrocidades da ditadura – quanto junto a um chefe de polícia, cunhado da mãe do narrador, não só seriam em vão, mas se mostrariam perigosas também para a própria requerente. De maneira que o policial lhe recomendara esquecer o nome da amiga e nunca mais perguntar nada, conselho que não seria seguido, mas cujo vetor se imporia de alguma forma ao longo dos anos:

> Minha mãe não esqueceu seu nome. Jamais esqueceu seu nome, ainda que tão logo o exílio ampliasse o lapso, ainda que, em poucos meses, rudes fronteiras as separassem. Minha mãe não aceitou sua falta, apegando-se a qualquer notícia vaga que a alcançasse [...]. Minha mãe não deixou de perguntar, mas o silêncio foi se tornando mais frequente que as palavras e aos poucos aquela ausência ocupou o espaço que a amiga ocupara, roubando-lhe o nome, deformando na memória os seus traços.
>
> Só quando recebeu aquela carta, trinta e quatro anos mais tarde, a carta que convertia Marta Brea em Martha María Brea, vítima do terrorismo de Estado da ditadura civil-militar [...] pôde vasculhar em seu íntimo as ruínas

3. Embora haja alguns registros também de Marta María Brea, os documentos oficiais encontráveis na internet indicam que a grafia do nome da figura histórica era mesmo com “h”. A ausência da letra em questão sugere uma sutil e engenhosa intervenção do autor, com múltiplas funções e significados, tais como a indicação de uma lacuna, das transformações e incertezas envolvidas na transmissão oral, da distância que separa a percepção adulta das (supostas) memórias da infância ou a advertência feita aos leitores no que concerne à ficcionalização, isto é, de que não estão diante de um documento histórico.

calcificadas do episódio, pôde enfim tocá-las, movê-las, construir com o silêncio das ruínas, e com seus traços deformados, o discurso que proferiu em sua homenagem. Nas páginas desse discurso conheci a história que faltava, mas conheci também algo mais: o luto discreto que havia décadas minha mãe vivenciava, o sentido rarefeito que aquela morte incompleta instaurara em sua realidade. Nas páginas desse discurso conheci algo mais: a atrocidade de um regime que mata e que, além de matar, aniquila os que cercam suas vítimas imediatas, em círculos infinitos de outras vítimas ignoradas, lutos obstruídos, histórias não contadas – a atrocidade de um regime que mata também a morte dos assassinados. (Fuks, 2015, pp. 77-78)

Dar a segunda morte, para aludir vagamente ao termo usado por Jacques Lacan, no âmbito do *Seminário 7* e de sua visão da *Antígona* sofocliana, é anseio e práxis ancestral do homem atroz para com o seu semelhante. O romance de Julián Fuks lembra-nos de que as ondas que emanam desses eventos se espalham em círculos concêntricos que ultrapassam as gerações: "Não conheci Marta Brea, sua ausência em mim não mora. Mas sua ausência morava em nossa casa, sua ausência mora em círculos infinitos de outras casas ignoradas" (Fuks, 2015, p. 78).

O silêncio e a ausência absoluta não moravam na casa do narrador apenas pelo desaparecimento de Marta Brea. Eles envolvem, ao contrário, a própria origem, a origem de toda a sua geração familiar. O livro estrutura-se em torno do escrutínio no que concerne, para variar ligeiramente o dito da epígrafe, à relação possível do narrador com seu irmão adotivo, escrutínio esse, porém, que se revelará também atrelado às raízes próprias e a um duplo (não) pertencimento, isto é, à relação no narrador com a Argentina e o Brasil e seus passados ditatoriais violentos.

Meu pai nunca me quis, nunca quis ter nenhum de seus filhos. [...] Que meu pai nunca houvesse querido filhos foi algo que aprendemos sem susto, já adultos, sem dramatismo, entre risos de escárnio por ele ter perdido a batalha contra o destino. Em nada me surpreende essa sua resistência [...]. Como pode querer engendrar uma vida aquele cujo tempo o terror interdita, aquele que desconfia da mera iminência de um dia novo, de qualquer porvir, aquele que a cada noite sente, prenunciada nos calafrios, a fragilidade do próprio corpo, a fugacidade provável da vida? (Fuks, 2015, p. 41)

A pergunta constitui, em sua possível leitura retórica, uma espécie de peça da concebível acusação dirigida pela prole dos militantes aos seus progenitores, que os geraram em meio a militância e luta, submetendo-os, consequentemente, a graus mais agravados de "ausência" e "abandono" do que aqueles sentidos nas tramas costumeiras de famílias "normais". Contudo, tenuamente, em forma de hipótese, o romance apresenta, em seguida, também uma possível linha de defesa:

Sempre me surpreendeu, em vez disso, a convicção impreterível da minha mãe, sua obstinação em constituir uma família, concepção por concepção, filho por filho. Esse périplo, essa abnegação, nunca conseguimos brindar com nenhum sorriso [...]. Talvez o desejo de ter um filho fosse naquele instante o que lhe restava de vida, fosse outra forma de luta, de recusa à aniquilação proposta pelo regime. Ter um filho há de ser, sempre, um ato de resistência. Talvez a afirmação da continuidade da vida fosse apenas mais um imperativo ético a ser seguido, mais um modo de se opor à brutalidade do mundo. (Fuks, 2015, p. 42)

Seja como for, a busca do casal por filhos biológicos se mostraria na Argentina durante anos infrutífera. O narrador e sua irmã só nasceriam depois, já no Brasil. Antes, porém, em 1976, os pais haviam recebido uma dupla promessa. Um primeiro médico lhes tinha assegurado que, se seguissem o tratamento indicado com afinco, ele traria resultado em seis meses. Um segundo, por sua vez, propôs-se a buscar com brevidade um recém-nascido, liberado para a adoção. O casal aderiu a ambas as promessas, dizendo que receberiam "qualquer um deles, o que viesse antes, o

filho possível" (Fuks, 2015, p. 43). O filho que veio antes acabou sendo aquele por adoção, no entanto, com uma condição: de que não haveria qualquer informação acerca de sua origem. Essa condição, aceita pelo casal, revelar-se-ia hipoteca considerável ao longo dos anos. Pelos desdobramentos da história e as revelações paulatinas acerca da ditadura, o silêncio e a ausência absoluta de informação ensejariam a pergunta plausível, mas duplamente perversa em se tratando de opositores do regime exilados: seria o seu filho um dos bebês raptados pela ditadura de outros militantes? É nesse sentido que o narrador fantasia que uma relação possível com seu irmão passaria pelo desvendamento do enigma da origem deste e, portanto, pela sede das Avós da Praça de Maio. No entanto, a busca revela-se, ao fim a ao cabo, de ordem reflexiva:

> E então entendo, ou creio entender, por que fiz de um temor longínquo uma solene fantasia. Então entendo por que tanto procuro as Avós, por que me exilo em sua sede maior, por que visito seus pontos sagrados, seus museus e memoriais [...] por que insisto numa provável mentira contra toda evidência, a noção do meu irmão como um neto desaparecido. Isso não daria um sentido à vida dele, como alguma vez intuí. Isso não o absolveria de sua imobilidade angustiante, de seu presente vazio. Sou eu, e não ele, que desejo encontrar um sentido, sou eu que desejo redimir minha própria imobilidade, sou eu que quero voltar a pertencer ao lugar a que nunca pertenci. (Fuks, 2015, pp. 130-131)

A ausência de e a relação com um possível irmão postiço figuram também em *Noite Dentro da Noite*. Resumir enredo e foco narrativo desse romance de Joca Reiners Terron exigiria, a rigor, por si só o espaço previsto para toda a apreciação do livro. No lugar de uma descrição mais minuciosa desses aspectos, vamos, pois, com algumas informações mínimas.

A narrativa inicia em 1975. O protagonista, que não tem nome, está com 11 anos e vive, numa família aparentemente nuclear, com sua mãe, chamada apenas de "a rata", e "com aquele que se diz seu pai", na cidade paranaense de Medianeira. Numa determinada manhã, durante uma brincadeira de esconde-esconde no intervalo da escola, o menino choca sua cabeça contra uma coluna de concreto. O traumatismo craniano consequente dá início a uma prolongada amnésia, o "Ano do Grande Branco". Na mesma noite em que tem alta do hospital, começa uma fuga cujos motivos não ficam muito claros, muito menos para o protagonista. Durante a viagem, inicia-se, pela boca da rata, um caudal de histórias e ramificações familiares que remontam ao século XIX – ou, se incluirmos a crônica do mercenário lansquenê alemão Ulrich Schmidl, à própria chegada dos europeus ao continente sul-americano – e enlaçam a Guerra do Paraguai; a colônia Nueva Germania, no Chaco Boreal paraguaio; a Aktion T4, de eugenia e eutanásia, no campo nazista de Bernburg; assim como as ditaduras brasileiras de Vargas e de 1964.

Tão complexo quanto o enredo é também o foco narrativo do livro, mas lembro aqui apenas que, embora tenha o subtítulo *Uma Autobiografia*, a voz em *Noite Dentro da Noite* é sempre delegada. Quer dizer, a história do protagonista, que além de amnésico é também mudo, não é contada por ele, mas para ele, numa pouco usual segunda pessoa do singular lógica que se confunde, no entanto, pela particularidade do português brasileiro, com a terceira pessoa gramatical.

Entre as mais variadas perspectivas que o livro é capaz de suscitar, gostaria de sugerir uma leitura pelo prisma do grotesco, conceito que, como se sabe, remonta originalmente a um tipo de ornamentação como decoração de parede em voga na Roma imperial, nos primeiros séculos antes e depois de Cristo, que foi redescoberta, no final do século XV, por escavações arqueológicas em cavidades com forma de gruta, nas cercanias do Coliseu romano, cavidades que mais tarde se revelariam pertencentes ao complexo da Domus Aurea. Wolfgang Kayser tenta

definir a natureza do fenômeno, quanto a motivos e estrutura, no capítulo final de seu livro sobre o conceito. O que caracterizaria o grotesco, segundo ele, seria antes de mais nada o monstruoso, a mistura do humano com o animalesco e o mundo vegetal, o disforme, obscuro e diabólico. Do ponto de vista de ambientação e criação, incidiriam a loucura, o lúgubre, o onírico, em resumo: o mundo tornado estranho. Sobre o aspecto da loucura, o romanista observa: "Na loucura, o elemento humano aparece transformado em algo infamiliar (estranho, incômodo: o termo usado em alemão é *unheimlich*); mais uma vez é como se um *id*, um espírito estranho, inumano, se tivesse introduzido na alma. O encontro com a loucura é como uma das experiências primordiais (*Urerfahrungen*) do grotesco que a vida nos impinge"[4] (Kayser, 2013, p. 159). Embora o referencial de Kayser não seja aquele da psicanálise, a maneira como ele usa noções como *unheimlich* e *id* não deixa de remeter, evidentemente, ao conhecido ensaio de Freud de 1919, mesmo porque um dos textos literários paradigmáticos do grotesco citados por Kayser é *O Homem de Areia*, de E.T.A. Hoffmann. Com isso, porém, vem à baila também o retorno do recalcado, aspecto que será importante não só para a minha leitura do romance de Terron, mas, como dito, também para a leitura das demais narrativas aqui tratadas.

Noite Dentro da Noite é do começo ao fim repleto de figurações do grotesco. Pela questão do espaço, vou restringir-me àquela evocada pelo próprio título. Traduzido para língua indígena, ele aparece em diversos lugares no interior do livro. Por um lado, *pyhare-ryepy-pyhare* aponta, nas múltiplas designações temporais dos mbyá-guarani "o instante mais denso da escuridão que antecede o alvorecer incerto". Mas, por outro, a expressão é no livro de Terron também a misteriosa chaga que dizima o rebanho da fazenda Sumidouro ou a doença da raiva. Aliás, a descrição de uma tapera no meio da selva, à qual o avô do protagonista é levado para ser curado da contaminação pelo vírus da hidrofobia, poderia figurar no pórtico de qualquer manual sobre o grotesco:

> Da tapera de El Diablo não se podia identificar em que ponto começavam as paredes e terminava a selva. Quando minha mãe abriu a portinhola com um toque dos dedos, dissera Georg, pássaros ou morcegos saíram do interior, mas não havia nenhuma presença humana lá, apenas víboras se contorcendo nos emaranhados de raízes e parasitas, e bromélias gigantescas que floresciam como serpentes enoveladas umas nas outras, se movendo lentamente quando passávamos debaixo delas, interrompendo a penetração dos poucos raios de sol. A vegetação que se descompunha na água estagnada empesteava o lugar, mais parecido com uma gruta, tal a ausência de claridade naquela altura do pântano onda as copas das árvores formavam uma espessa abóbada. (Terron, 2017, pp. 396-397)

Principalmente, porém, *pyhare-ryepy-pyhare* designa no livro de Terron um microrganismo misterioso, entre líquen e flor vampira, que não só se espalha pelos mais variados espaços, mas toma também o corpo das pessoas em que viceja.

Voltando ao enredo do romance, observa-se que o 13º e último capítulo, intitulado "História da Lembrança", oferece supostamente uma solução para os buracos na memória do protagonista e as lacunas na trama do relato. No lado B de uma fita cassete, o registro magnético da voz da rata conta que o protagonista teria sido trazido à família por seu irmão, Karl Reiners, aos quatro anos de idade. Na verdade, seria filho do embaixador alemão, morto pelo MR-8 na frustrada tentativa de sequestro em plena luz do dia, na porta do colégio alemão na Urca. No dia da alta do hospital, depois do acidente em Medianeira, o protagonista teria então matado acidentalmente o filho legítimo do casal, quatro anos mais novo, que havia buscado um revólver

4. Tradução levemente modificada por mim.

deixado por Karl em uma caixa de sapatos, para que seu irmão mais velho estivesse bem armado na brincadeira do bangue-bangue. Ou seja, o trauma craniano teria sido precedido e sucedido por dois outros, fisicamente menos impactantes, mas psicologicamente devastadores: ter sido arrancado de sua família biológica e ter assassinado o irmão postiço e melhor amigo no ninho estranho.

Embora essa solução seja cuidadosamente preparada por diversas informações anteriores no mesmo sentido, ela é desmentida por outras tantas. Lembro apenas as mais flagrantes: Curt Meyer-Clason, o narrador principal, já está morto na altura do último capítulo, o que suscita a dúvida de quem sustentaria a voz narrativa das páginas finais do romance. Hugo Reiners, por sua vez, outro narrador importante, afirma a certa altura que teria ouvido diversas vezes o lado B da fita e que não haveria nada na gravação, apenas chiado. O que eu quero dizer é que não é provável pela estrutura da ficção que o protagonista não seja filho biológico da rata e daquele que se dizia seu pai, que ele tenha tido um irmão, postiço ou não, ou matado alguém. E muito menos possível é dizer algo a partir da narrativa sobre paternidade, fraternidade ou antecedentes criminais do autor do romance, apesar do subtítulo *Uma Autobiografia* e apesar de o protagonista de *Noite Dentro da Noite* ter a mesma idade que Joca Reiners Terron. Mas qual seria então a verdade dessa ficção? Ou haveria alguma?

Penso que uma das possibilidades de ensaiar uma resposta é justamente pela via do grotesco e pelo aspecto do estranho-infamiliar-incômodo, incluindo, porém, a linha diacrônica, ou seja, a passagem da perspectiva ontogenética à perspectiva filogenética, o que inclui também a passagem do individual, privado e subjetivo para a esfera coletiva e pública. Quer dizer, entre as mais variadas formas de leitura imagináveis, o romance de Joca Reiners Terron parece-me ser uma poderosa metáfora prolongada sobre a história do continente sul-americano e a violência atroz que constitui sua lógica, desde a chegada dos europeus nestas paragens. Essa história, porém, é, na razão inversa, como demonstram as cinco narrativas evocadas aqui, também nossa e, *pyhare-ryepy-pyhare*, *Noite Dentro da Noite*, consome-nos por dentro, pelas violências que comentemos e não cometemos.

Referências Bibliográficas

ARGENTINA, 1985. Direção Santiago Mitre. Argentina, La Unión de los Ríos, Infinity Hill, 2022, longa-metragem, 140 min. Título original: *Argentina, 1985*.

DERRIDA, J. *Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana*. Trad. C. de M. Rego. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001.

FIGUEIREDO, E. *A Literatura como Arquivo da Ditadura Brasileira*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2017.

FUKS, J. *A Resistência*. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

KAYSER, W. *O Grotesco*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 2013.

LEVY, T. S. *A Chave de Casa*. 2. ed., Rio de Janeiro, BestBolso, 2022.

LÍSIAS, R. "Dez Fragmentos sobre a Literatura Contemporânea no Brasil e na Argentina ou de como os Patetas sempre Adoram o Discurso do Poder". In: TELES, E. & SAFATLE, V. (orgs.). *O Que Resta da Ditadura: A Exceção Brasileira*. São Paulo, Boitempo, 2010, pp. 319-328.

O Segredo dos Seus Olhos. Direção Juan José Campanella, roteiro Eduardo Sacheri. Argentina/Espanha, A.I.E., Haddock Films, 100 Bares, Tornasol Films, S. A., 2009, longa-metragem, 129 min. Título original: *El Secreto de Tus Ojos*.

Terron, J. R. *Noite Dentro da Noite. Uma Autobiografia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2017.

Vidal, P. *Mar Azul*. Rio de Janeiro, Rocco, 2012.

_____. "Viagens". In: *Mais ao Sul*. Rio de Janeiro, Língua Geral, 2008.

Mesa de Escritoras

11. Escrita dos Vestígios: Conversa com Ana Kiffer, Claudia Lage e Julia Codo

Na mesa de encerramento do colóquio "Literatura e Ditadura: Do Passado ao Presente, 60 Anos Depois", no dia 1º de novembro de 2024, Ana Kiffer, Claudia Lage e Julia Codo conversaram com Paloma Vidal sobre seus romances, *respectivamente,* No Muro da Nossa Casa *(Bazar do Tempo, 2024),* O Corpo Interminável *(Record, 2019) e* Caderno de Ossos *(Companhia das Letras, 2025)*, *que têm em comum tratarem de pessoas de uma nova geração – uma filha, um filho, uma sobrinha – em busca dos rastros de mulheres que resistiram ao regime militar e sofreram seus horrores. Entre fevereiro e abril de 2025, refizemos a conversa em um documento compartilhado on-line, em que cada autora respondeu por escrito às questões propostas pela mediadora.*

Paloma: Gostaria de começar esta conversa pelo processo de escrita de vocês, pensando em como foi adentrar temas tão duros e difíceis. Talvez por terem esse desafio, os três romances precisaram abordar o processo mesmo e incorporar à narrativa reflexões sobre a escrita. Gostaria de trazer, em relação a essa marca dos seus livros, as seguintes citações, para que vocês possam comentá-las. De *Caderno de Ossos*: "Não sei muito bem como contar essa história; se ela é sobre mim ou sobre ela. Não sei muito bem quem é essa mulher, nem sequer a conheci. Na mesa de cabeceira descansam três cadernos que foram seus"; de *Corpo Interminável*: "Depois da leitura, eu costumava escrever alguma coisa. Era uma necessidade, sobre as palavras lidas colocar as minhas, mas nunca imediatamente, meu corpo precisava de um tempo, o tempo necessário para lidar com tudo"; e, finalmente, de *No Muro da Nossa Casa*: "O que você viveu, eu vivi? Existe um eu dentro do ventre? Como posso escrever em forma de feto? Choro. Paro de escrever. Essa língua me tortura. Preciso sair dela, daqui, dessa língua, desse corpo, desse país".

Ana: A primeira questão posta pela Paloma e o trecho, acima citado, do meu último romance, são para mim cruciais. Primeiro porque escrever no/o e sobre o processo de escrita são fundamentais em minha trajetória, tanto como crítica quanto como escritora. Talvez esse seja um ponto de entrelaçamento vigoroso, e sobre ele sempre volto, de um ou de outro modo. Logo, poderia dizer que especificamente neste romance aconteceu algo que eu mesma não previa: desvelar como a brutalidade sobre os corpos (imposta pela ditadura aos nossos pais e a seus filhos, e a toda e qualquer geração que viveu os efeitos de uma ditadura – tendo ou não sido vítima direta) nos regimes de exceção (prisão forçada, tortura, vigilância, desaparecimentos etc.) se fazem sentir também na própria língua, no corpo da língua. E disso só me dei conta depois que escrevi esse livro. Nem foi no ato da escrita. Alguns desses trechos (como o que foi citado acima) tomam outra proporção quando começam a ser lidos pelos leitores. Fui também surpreendida como o corpo da língua, como falar/escrever essa língua, me parecia por vezes mais brutal do que

falar/escrever em outra língua (estrangeira) que me seja íntima. Então, acredito que foi essa conversa "difícil" proposta pelo romance que abriu de novo as feridas desses corpos. Voltei ao corpo que alfabetizou, voltei à "língua materna" (no duplo sentido: tanto aos modos de uso da língua que fazia minha mãe quanto ao que consideramos ser essa língua "originária" – que de originária não tem nada – que é o português do Brasil). Voltei buscando brechas, desvios, torções nela mesma. Para cortá-la e conectá-la diferente. Creio que por tudo isso escrever sobre o escrever era necessário entre essa mãe e essa filha, era preciso torcer ou tornear o que foi quebrado. E ao mesmo tempo reabrir o silêncio.

Julia: Foi de fato difícil decidir como a história de *Caderno de Ossos* seria contada. Embora trabalhe com elementos históricos e muito reais – a abertura da Vala de Perus e a luta infinita para que se conclua o trabalho de reconhecimento das ossadas, os sequestros, as torturas, os desaparecimentos forçados etc. –, se trata de um romance ficcional, e não autobiográfico, como é o caso do romance da Ana. Por isso, além de precisar lidar com toda a dureza e horror do tema, em alguns momentos, eu também sentia que a história não me pertencia. Meus pais participaram da resistência à ditadura e foram detidos (eu também tenho memórias de infância de quando a vala foi descoberta, talvez venha daí o meu interesse no assunto), mas não há um acontecimento trágico com tortura e desaparecimento na minha família. Essa distância, hesitação ou dúvida de como começar, de como contar, ajudou a construir a voz talvez um pouco titubeante de uma narradora-personagem que tem poucas certezas, como no texto destacado acima. A história aconteceu com uma tia que ela nunca conheceu e sobre a qual pouco sabe (há muito silêncio ao redor dessa figura na família), então ela também não se sente muito apta a contá-la: a memória ao mesmo tempo lhe pertence e não lhe pertence. E a história não está pronta, precisa ser descoberta, daí esse questionamento sobre o próprio processo de narrar.

Ana: Acho muito interessante o que disse a Julia, porque o titubear é também um fator que nos faz desconfiar da própria língua e, no caso do romance *No Muro da Nossa Casa*, da própria memória, inexistente. É uma escrita do esquecimento e não da memória o que essas personagens ficcionais de uma mãe e uma filha encenam. E mesmo os traços, os vestígios que recolhi em diferentes registros – no arquivo da prisão do meu pai, no relatório da CNV [Comissão Nacional da Verdade] e em memórias de fragmentos contados por minha mãe – juntos não totalizam uma história e muito menos uma história como se fosse a "minha" ou a "dela". A brincadeira é esta: como através de duas vozes, assim aparentemente tão próximas e que carregam vestígios do real, se faz essa urdidura de uma língua possível entre a retração da existência e o desdobramento de uma escrita?

Claudia: Lendo as reflexões da Ana e da Julia, me ocorre como esse tema exige da escrita um aprofundamento, um mergulho. Vocês duas ressaltaram como o processo da escrita de seus livros colocou vocês frente a frente com a linguagem, com o corpo, com o lugar que ocupam diante do tema, como pessoas e escritoras, sendo que para mim (acredito que para vocês também), não há uma separação, são uma coisa só, a escrita e a vida. A questão que a Paloma levanta me faz pensar nesse entrelaçamento, como se fosse impossível escrever sobre algo tão devastador sem devastar a própria escrita, a própria linguagem, o próprio processo criativo. Durante a escrita de *O Corpo Interminável*, várias vezes me perguntava: como escrever isso? Como colocar em

palavras? A busca pelo que estava atrás e submerso de alguma forma, no cerne daquelas experiências que eu lia, conhecia, investigava e precisava transformar em linguagem, me fez ver e rever o meu processo criativo, quem eu era como escritora, em que momento estava; essas indagações me levaram a colocar a própria escrita no livro como um processo de reconstrução inconcluso, falho, repleto de lacunas e perdas, e também a transpor as experiências das guerrilheiras e dos filhos delas não só como experiências de vida, mas também como linguagem, respiração do texto, carne, corpo e coração do texto, seguindo esse pensamento de que vida e escrita não estão separadas.

Paloma: Será que vocês conseguiriam identificar de onde surgem as decisões formais dos livros de vocês em relação aos modos de se aproximar ao passado? Por exemplo, o uso da segunda pessoa, no romance da Ana; ou o uso do fragmento nos três; ou a narrativa com múltiplos pontos de vista no da Claudia; ou ainda os saltos temporais no da Julia.

Ana: Sobre a estrutura, o que consigo de cara identificar foi a escolha desse jogo de espelhamentos que confunde, mas também separa. A divisão em "Atos": é uma repetição do passado? Dos Atos Institucionais? Ou é uma forma de "fazer ato" com a escrita? De apostar que há algo que "atuando" – nesse limite entre o performático e o dramatúrgico – se transforma? Isso para mim era importante – ficar nessa ambiguidade – entre o "refluxo" do passado e a sua transformação, o diferir com aquilo que reflui. Dessa estrutura as estratégias foram sendo "encenadas": como "ouvir" a voz da minha mãe, já falecida há tantos anos? A voz é o que primeiro esquecemos? O tom da voz talvez, mas não algumas formas insistentes no modo de dizer ou não dizer. Creio que o livro vai afinando essa diferenciação – no início do livro jogo com a voz de uma mãe jovem, lá atrás, quando está diante do muro da sua casa. Essa voz foi mais enérgica, foi uma voz que pouco conheci. Depois busquei rememorar esses modos de dizer da minha mãe. Esse processo foi longo e doloroso. Depois mesclei as vozes com a de outras mulheres, que testemunharam, e algo diferente foi saindo dali. Depois fui inventando uma voz que não era necessariamente a minha, que foi me surpreendendo, e ainda hoje, como disse acima. Coisas que não temos total consciência vão surgindo a partir dessas operações primordiais do livro.

Julia: Acho que as decisões formais do meu livro também surgem dessa ausência da personagem principal (a tia da narradora) e da falta de elementos para contar a história. Pensei em narrar de modo fragmentado para dar conta desses furos, como se a narradora fosse juntando pedaços para conseguir contar, para descobrir ela própria a história que não conhece. De algum modo, isso também se assemelha ao trabalho de reconhecimento das ossadas de Perus: remontar os ossos, os fragmentos do corpo de um indivíduo, para tentar descobrir quem era aquela pessoa. As várias camadas temporais também servem para esse fim: as memórias pessoais da infância da narradora ajudam a compor essa espécie de quebra-cabeças junto com sonhos, pesquisas na internet, tentativas de conversa com a mãe, trechos desconexos dos cadernos que pertenceram à tia, a criação de uma trama para a tia que ela mesma escreve no próprio caderno etc. Há muitos vazios e buracos. Além da vala, um buraco que se abriu no piso da garagem da casa e elucubrações sobre buracos negros. Minha intenção foi deixar que os buracos aparecessem também na forma de narrar.

Claudia: O tempo foi um fator crucial para eu entender o que o livro estava me dizendo, quer dizer, os caminhos estéticos que ele me apontava. Iniciei escrevendo um livro sobre a memória, em 2011, parei de escrever por dois anos, e depois, quando voltei, logo depois engravidei, em 2014. Em 2016, o Brasil sofreu o golpe contra a presidenta Dilma, quando se intensificou a onda reacionária no Brasil, os pedidos de retorno à ditadura que culminaram na eleição de 2018. Até 2016, o romance era um livro sobre a memória a ser resgatada, retirada do silenciamento, do não dito, era algo que se poderia trazer à tona, mesmo que reconstruído, reconfigurado. Um quebra-cabeças com peças faltando, com peças quebradas, mas um quebra-cabeças, até que em 2016 entendi que não havia esse quebra-cabeças irrecuperável, o que havia eram peças perdidas de inúmeros quebra-cabeças, que nunca se encaixariam, inúmeras vozes e experiências interrompidas, sem início-meio-fim. Foi quando o desenho do livro apareceu com mais clareza, ressaltei a ideia das múltiplas vozes e das experiências inconclusas, como também entendi que precisava colocar os personagens contemporâneos em risco. Antes, eles olhavam para trás achando que estavam num lugar seguro, o de uma democracia conquistada e consolidada; foi depois de 2016 que entendi, como brasileira e mulher, que esse lugar não existe, a democracia e nós, mulheres, nossos corpos, continuam em risco. Esse entendimento me deu embasamento e coragem para trabalhar com mais ênfase os fragmentos, que já existiam no livro, como fraturas, cortes, interrupções, criando lacunas e buracos na narrativa, o que mudou completamente o desenho estético do livro.

Paloma: Gostaria agora de colocar para vocês uma questão sobre os usos do arquivo: qual a importância da pesquisa histórico-biográfica nos livros de vocês e como isso poderia se relacionar com o contato com diferentes tipos de arquivos – familiares, históricos, pessoais? Em relação a isso, seria possível comentar o papel da universidade, como espaço para as buscas envolvidas na pesquisa e no arquivo?

Ana: Eu me apaixonei pelas pesquisas em arquivos em 1998, quando tive a chance, através de uma bolsa Capes, de realizar um estágio doutoral em Paris para pesquisar os cadernos de Antonin Artaud. Foi quando tomei consciência do que é pesquisar. Mas sempre fui uma criança e adolescente que gostava de guardar "coisas velhas". Fiquei com essa parte, o móvel velho – a escrivaninha do meu avô relojoeiro, os arquivos do Dops que meu pai me deu, as cartas em papel que recebi e troquei com inúmeras amigas e amigos ao longo da vida, essas coisas "muito importantes" (dependendo do ponto de vista [*risos*]) guardo até hoje. Mas nunca fui colecionadora, nem gosto dessa compulsão cumulativa. Periodicamente faço grandes mexidas e doo ou jogo fora muitas coisas.

Para *No Muro da Nossa Casa*, foi crucial a pesquisa que fiz nos relatórios da CNV, ali pude ouvir muito do que minha mãe nunca me disse. Aprender muito sobre o corpo da mulher presa e torturada, aprender sobre as mulheres grávidas e presas, aprender lendo testemunhos. É uma voz viva, diferente do arquivo de escritores mortos, ali ouvia o que foi dito oralmente, e estava escrito. Havia, portanto, esse traço da oralidade, essa força do modo brutal com que as mulheres ouviram as frases dos torturadores e nunca esqueceram, porque essas letras vivas marcam mesmo o corpo, passam a fazer parte dele. Talvez, não sei, nunca havia pensado nisso, mas talvez a força dessas vozes recolhidas – que entraram na minha história – tenha fortalecido a permanência do diálogo, a conversa como sendo o tom do narrar.

Julia: Quando comecei a escrever o romance *Caderno de Ossos*, entrei em contato com Amelinha Teles, que integra a Comissão de Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos e foi assessora da Comissão da Verdade do estado de São Paulo. Ela me deu uma entrevista muito importante para a existência do livro, me falou da Vala de Perus e também de sua experiência pessoal, de quando foi presa e torturada pelo DOI-Codi. Além disso, me forneceu publicações que me ajudaram muito na pesquisa: o *Dossiê Ditadura: Mortos e Desaparecidos Políticos no Brasil*, da Comissão de Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos e do Instituto de Estudos sobre a Violência de Estado, assim como uma publicação sobre a Vala Clandestina de Perus, do Projeto Marcas da Memória (2011), da Comissão de Anistia do Ministério da Justiça. Depois também pesquisei o relatório final da CPI da Câmara Municipal de São Paulo sobre a Vala de Perus.

Enquanto estava escrevendo, foi muito importante entrar em contato com Edson Teles, filho de Amelinha e vice-coordenador do CAAF, Centro de Arqueologia e Antropologia Forense da Unifesp, que trabalha com o reconhecimento das ossadas de Perus. Conhecer esse centro, poder ver o lugar e as ossadas com meus próprios olhos, conversar com Edson e entrevistar uma das técnicas do projeto (a antropóloga Aline Feitoza), me deram muito material para a escrita do romance. As dificuldades enfrentadas pelo centro e as reviravoltas sobre o que aconteceria com as ossadas foram acontecendo, inclusive, durante a escrita e acabaram entrando na trama. Sem ter tido contato com o trabalho e o cuidado com a memória realizado pela Unifesp, uma parte do livro sequer existiria.

Por outro lado, como se tratava de uma obra literária de ficção, ao mesmo tempo, existia uma preocupação da minha parte em não deixar que a pesquisa aparecesse em excesso, em não fazer um livro que parecesse de história ou de jornalismo, deixando para trás a subjetividade das personagens. Então foi preciso ler, pesquisar, conhecer, mas depois esquecer um pouco para deixar a imaginação e a criação literária fluírem.

Claudia: Eu amo o trabalho da pesquisa, da leitura, é uma aproximação muito prazerosa e estimulante com o tema que pretendo escrever, é uma ponte que vou criando pouco a pouco entre o material lido (no caso, as experiências das guerrilheiras e de suas famílias) com o imaginário. Essa conexão com a imaginação me ajuda muito a lidar com a pesquisa de forma artística e não apenas intelectual. Nesse sentido, vi documentários com relatos dos próprios guerrilheiros e guerrilheiras, o que foi fundamental, li muitos livros autobiográficos escritos por guerrilheiras, e gostaria de frisar que muitos desses livros foram em primeiro lugar dissertações e teses acadêmicas. Então, a universidade entra na pesquisa do meu livro como um lugar que acolheu as vozes dessas mulheres e suas experiências bem antes dos relatos das guerrilheiras na Comissão Nacional da Verdade e bem antes das publicações no grande mercado editorial. Havia livros publicados pelos guerrilheiros, mas não pelas guerrilheiras, era raro encontrar essas publicações; elas encontraram esse espaço da palavra impressa, da escrita, no meio acadêmico.

Paloma: Pensando no que a Claudia mencionou sobre os diferentes tempos da escrita, vocês diferenciariam o momento em que os livros foram publicados daquele em que foram escritos? A narradora no livro da Ana, por exemplo, diz: “Sei que aqui não estou só quando escrevo. Ouvir a sua voz seria também um modo de ouvir como será viver depois da utopia e da

ilusão, o mundo do depois". Vocês poderiam comentar como o contexto pode atravessar a escrita e como vocês acham que o que escreveram pode ecoar no momento presente?

Julia: Bem, o meu livro está para sair neste abril de 2025. Comecei a escrevê-lo em 2019 e, depois de muitas desistências e retomadas, consegui terminá-lo em 2023. Acredito que o contexto político tenha sido um disparador para o meu desejo ou necessidade de escrever esse romance. É como se ele partisse de uma angústia minha, uma grande incompreensão com o que estava acontecendo naqueles anos: a chegada da extrema direita ao poder, o bolsonarismo, um presidente que exaltava a violência da ditadura militar, entre outros absurdos, o que me parecia uma volta ao passado autoritário, uma repetição. Veio daí essa vontade de remexer, de escavar a memória do país por meio da literatura. Sempre soube que o passado do Brasil não tinha sido suficientemente elaborado, que tínhamos feridas abertas e nunca tratadas em relação à ditadura, mas, nesse momento, isso me pareceu ainda mais evidente. A volta do que estava recalcado. Acho que tudo isso ainda ecoa no momento presente. Ainda estamos no meio do redemoinho. Tivemos uma tentativa de golpe em janeiro de 2023 e muitos dos responsáveis ainda não foram punidos, a extrema direita segue forte, com muitos representantes no Congresso e nos governos estaduais e municipais. Não sabemos como serão as próximas eleições presidenciais. O trauma coletivo ainda ecoa. Acredito que por esse motivo estejam reverberando obras de arte que abordam esse período, como é o caso do filme *Ainda Estou Aqui* e dos livros da Claudia e da Ana, publicados respectivamente em 2019 e em 2024, entre outros.

Ana: Como disse a Julia, há algo que é da ordem dos "traumas coletivos" que ressurgiram no Brasil desde 2013. E, de formas muito distintas, alguns até hoje me parecem difíceis de ser destrinchados, eles marcaram o contexto, no meu caso eu diria mesmo a primeira irrupção, da escrita de *No Muro da Nossa Casa*. Comecei a escrevê-lo no final de 2018, depois da eleição de Bolsonaro, e "assaltada" por pesadelos nos quais diferentes mulheres da minha família (minha mãe, minha avó, entre outras) eram presas. Eu também era presa. E estava, naquele momento, de novo fora do Brasil. Passados vinte anos do meu doutorado, retornava como professora visitante a Paris. Não compreendia a invasão daqueles pesadelos. Desvenda-se algo que vivia em mim e que achei que já estava "desenrolado", mas não, era de outra ordem, ainda mais difícil de ser elaborada. O que dizemos "trauma" ali insurgia. Isso aparece no livro. No início. Mas esse foi um livro que levei anos escrevendo, talvez para depurar tudo o que ainda era lodo de algo que pudesse criar narrativa. Alguma narrativa. Então a associação entre a atitude de desinvestimento da minha mãe de uma prática política pós-1968 e a distopia e a angústia crescente que sentíamos, oriunda de tantos fatores, desde a extrema direita, o bolsonarismo, às teorias do fim do mundo, ao mundo pandêmico, me incitavam também a compreender melhor o que "teria sido vivido" na "distopia" das mulheres que foram "silenciadas" na ditadura. O que tinham ou não em comum com aquela que vivíamos no nosso tempo. Quais afinidades, mas também quais diferenças. Porque não é um retorno do mesmo, é algo que traz elementos do mesmo – esses que nunca ultrapassamos, mas cujos tentáculos hoje são outros, muito mais rizomáticos, de difícil apreensão, pois não se localizam numa ou duas instituições de poder – e se espalham em diferentes fluxos, parainstitucionais, do próprio capital financeiro, da mídia, enfim, são agentes muito diversificados. O que nos coloca tantas vezes nessa sensação de sufocamento, ou mesmo de impossibilidade de narrar. Algo dessa impossibilidade coaduna com o que eu vivia – uma

experiência sem lembrança. Marcas sem tanto "discurso". Coisas de dentro do útero, de herança, de primeira infância. Essa mistura de um balbucio – que no livro chamo de língua do "p" – poesia, prisão e pai – era o possível. Não há mesmo como explicar muito o horror. Não o explicar, como digo também no livro, é uma forma de não lhe dar crédito. Mas como "literatura" não se compromete a explicar, ela cria essa brecha, um outro possível. Creio que esse é um dos encontros entre os nossos três livros.

Claudia: O trauma coletivo é uma força pulsante, para o bem ou para o mal, como Julia e a Ana disseram belamente. Tive a oportunidade de ver essa força em ação em diversos clubes de leitura de que participei durante a pandemia, nos quais conversei com ex-guerrilheiros, familiares, como também com jovens sem nenhum vínculo pessoal aparente com a ditadura. Digo aparente porque nos encontros foi ficando mais claro que todos nós temos esse vínculo, independente de nossas conexões pessoais ou familiares. É um trauma coletivo do nosso país. Acredito que foi esse grande buraco que temos em comum, do qual emergimos, que possibilita que livros sobre esse tema alcancem leitores de modo às vezes irracional, um modo emocional e afetivo inesperado.

No meu caso, fui mesmo atravessada por essa escrita no decorrer dos anos. A experiência da gravidez e da amamentação junto à experiência do golpe contra Dilma e tudo que se seguiu depois até a eleição de Bolsonaro impactaram não só a minha vida, meu corpo, minhas emoções, mas também o processo da escrita. Posso dizer que comecei escrevendo esse livro olhando para o passado e terminei de escrever olhando para o futuro.

Paloma: Gostaria agora de perguntar a vocês sobre a escrita de mulheres: como foi a experiência de trabalhar uma escrita que se faz por mulheres e sobre elas? A presença de mães e filhas nos faz refletir sobre uma violência específica contra o corpo delas, inclusive em relação a esses papéis e essas relações. A escrita fez vocês olharem para essas mulheres de outro modo?

Julia: Acho que estamos vivendo um momento de maior interesse por personagens e escritoras mulheres. Eu mesma leio muito mais autoras mulheres hoje do que lia no passado. Isso me faz ter um olhar mais atento e curioso para mulheres, o que ressoa na minha escrita. Essa curiosidade certamente contribuiu para o meu desejo de investigação e busca durante a construção da personagem Eva do meu romance. É interessante notar que a ditadura militar e temas relacionados à violência estavam muito mais presentes na literatura produzida por homens até pouco tempo. Vejo como muito bem-vinda a chegada desse ponto de vista feminino no tratamento desse tema, o que tem possibilitado visões e elaborações originais. Tenho observado esse processo também na literatura latino-americana contemporânea. Há sem dúvida uma violência específica e diferente contra o corpo das mulheres nesse contexto. A presença da violência sexual também parece aumentar a vergonha e o silêncio em torno do que ocorreu. Penso nessa tendência feminina em ficar no interior, no íntimo, em não extravasar, gritar, colocar para fora.

Ana: Sim, como Julia também leio ainda mais mulheres hoje do que lia outrora. Mesmo que o quadro de escritores que "influenciaram" a minha escrita literária seja majoritariamente feito de mulheres, a minha formação acadêmica foi feita majoritariamente pela leitura e análise de textos de homens. Eu tive formação política desde dentro de casa, mas não feminista. Minha

mãe era uma mulher dos anos 1950, criada toda a vida dentro de uma religião bastante rígida, e com a escassez e a pobreza de sua família, os valores morais, as exigências de ser/mostrar ser sempre muito corretos, eram exigências para "tentar" ser "aceito" numa sociedade como a nossa. Não creio que isso tenha mudado muito, e a não compreensão disso é, aliás, a meu ver, um dos grandes problemas da esquerda acadêmica, do mundo letrado, enfim, para dizer de forma breve: compreender que nem todo conservadorismo de valores/costumes é reacionário seria muito necessário para todos nós neste país. Fato é que o mundo mudou de forma muito veloz nos últimos vinte anos. E quem teve alguma formação antes desse *boom* tecnológico e ultraneoliberal viveu literalmente noutro mundo. Como conciliar ou perspectivar isso hoje é uma outra questão. Por tudo isso, e muito mais, nesse romance eu não tinha nenhuma dúvida de que precisava entender as violências sobre os corpos das mulheres. Até para entender o meu corpo. Como, na minha geração, um professor "dar em cima" de uma menina de 13 anos era normal, como não tínhamos ideia de que aquilo se chamava assédio. Como não sabíamos o que era consentimento e as teias perversas do machismo, da misoginia. Enfim, isso, na ditadura, ganhou proporções exponenciais, quase como um retorno do recalcado brasileiro – o uso total dos corpos das mulheres escravizadas. Era um poder psicológico e físico que se estabelecia através da relação de dominação sexual e da erotização do corpo feminino (ou feminizado) que balizaram as torturas no Brasil (e não só aqui, como sabemos). Mas, num país no qual a cada uma hora nove mulheres são estupradas, deveríamos nos perguntar se esse caldo profundo, se esse "lodo", como disse acima, realmente mudou.

Claudia: Durante a pesquisa para a escrita do livro, me deparei com o depoimento de uma guerrilheira no qual ela conta que foi pega pela polícia e levada para o interrogatório e tortura porque ela tinha na bolsa não panfletos, livros ou arma, mas uma cartela de pílula anticoncepcional. Vejo essa cena como um cruzamento de diversas violências contra as mulheres, um sinal evidente de que a brutalidade das torturas praticadas contra as guerrilheiras nos porões tinha em sua base a misoginia. O ódio contra as mulheres é histórico, a Silvia Federici e a Michelle Perrot são historiadoras feministas que apontam isso no processo histórico. O tempo da ditadura é um recorte de algo que perdura de diferentes formas até a atualidade, o ódio às mulheres, que inclui o ódio à liberdade, à criatividade e ao desejo feminino.

Quando penso que as experiências femininas se tornaram o interesse principal na minha escrita, especialmente a partir de *Mundos de Eufrásia*, penso na importância da minha mãe nesse direcionamento, feminista ao seu próprio modo, no dia a dia, no olhar, sempre questionando as estruturas patriarcais, apontando o dedo quando o machismo ocorria com ela ou perto dela. Ela também lia escritoras com frequência, na sua estante tinha Clarice Lispector, Marina Colasanti, Nelida Pinon, Lygia Fagundes Telles, Cecília Meirelles, Marguerite Duras, Marguerite Yourcenar, Simone de Beauvoir, lembro desses livros nas prateleiras, e foram as primeiras escritoras que li na adolescência. Depois tive professoras na UFF [Universidade Federal Fluminense] fundamentais, como a Sonia Torres e a Cyana Leahy, que falavam abertamente sobre o feminismo e nos apresentaram escritoras feministas. Gosto de pensar que essas mulheres me conduziram a enxergar a experiência feminina como um tema literário importante, um tema que precisava ser escrito, reescrito, revisto, escavado, e não apenas como tema, já que não acredito muito nessa separação, mas também como linguagem.

Paloma: Percebo que há uma presença importante dos sonhos nos livros de vocês e gostaria que comentassem o que eles revelam dentro das narrativas. A escrita de vocês trabalha com os restos, buscando vestígios dessas mulheres, daí quem sabe os sonhos estarem tão presentes: os romances da Julia e da Claudia começam com sonhos; no da Ana também aparecem; no da Julia, inclusive, a narradora consulta de vez em quando o livrodosonho.com. Como foi escrevê-los?

Julia: Concordo que a presença dos sonhos em nossos romances se relaciona com restos, com a busca pelos vestígios dessas mulheres. Talvez os sonhos sejam mesmo feitos do que sobrou da realidade, do passado, numa camada muito profunda da mente. No caso do meu romance, acredito que eles se mostrem como parte do quebra-cabeça, mais um pedaço que a narradora tenta juntar na busca de algum entendimento, de alguma construção, nesse caso menos objetiva, de uma história coletiva e familiar que está encoberta, escondida. Os psicanalistas adoram quando contamos nossos sonhos. É uma forma de tentar acessar o inconsciente, essa parte encoberta da memória, procurar encontrar algumas pistas e respostas ali. Essa obsessão da narradora em consultar o livrodosonho.com se relaciona com esse desejo de entendimento. Os sonhos do romance também me ajudaram a trabalhar a subjetividade dessa narradora-personagem. Foram as partes do livro em que mais me diverti escrevendo, acho que porque a presença do onírico traz uma liberdade, uma folga na lucidez, maior autorização para fantasia e devaneio. Acho que coisas interessantes puderam sair dali. Os sonhos me levaram a lugares diferentes na narrativa.

Ana: Sim, como disse Julia, e você, Paloma, há uma camada do sonho que é "resto", no sentido de algo que não é completo, mas também de algo que resiste à leitura, pela fragmentação, como disse a Julia, criando esse "quebra-cabeça" no qual "resta" o fragmento. (Quebra-cabeça é aliás uma expressão incrível, né, porque a gente literalmente quebra a nossa cabeça, a nossa forma de pensar, e dificilmente decifra tudo.) Então no meu livro o resto tem, por um lado, o caráter do impossível de ser rememorado, um para além da lembrança, que é da ordem de outro tempo. E o sonho também é isso, o tal "umbigo do sonho" é sonho. Mas, por outro lado, o sonho tem no livro essa outra camada, que é o solo da imaginação. Na página 59, a filha do meu romance diz: "Alguns desses papéis já estão apagados, mãe. Sonho que neles haveria alguma letra a decifrar. Outro muro a ser limado. Que pudesse me dizer as razões de tudo aquilo. Como não há, escrevo". O papel como muro. O papel, como o muro, foi apagado. Quer dizer: o documento não dá conta. O documento *per se* não conta, não narra. Preciso imaginar, sonhar, delirar, inventar outra letra. Escrever sobre o "quase apagado", ou em vias de desaparição. Essa para mim foi a camada que me deu força, que é o que eventualmente deixam passar – a dimensão imaginativa da palavra, que é poética, que é ato, que é desejo de inscrever algo e deixar ali, riscadinho sobre um muro.

Julia: Gostei muito desta frase da Ana: "o documento não dá conta. O documento *per se* não conta, não narra. Preciso imaginar, sonhar, delirar, inventar outra letra". Penso que de fato a palavra nunca é suficiente, sobretudo quando falamos de acontecimentos tão violentos e horrorosos como esses, que estão no campo do indizível. O sonho cumpre esse papel de delírio, de "inventar outra letra", outra língua, para contar o que não somos capazes de contar. Acho que todos esses elementos do sonho, esse caráter caótico e arbitrário, de deslocamento e condensação da realidade, ou de metáfora da realidade, ajudam a narrar esse inenarrável.

Claudia: Gosto dessa imagem que a Paloma trouxe, dos sonhos a partir dos "restos", algo que ficou no inconsciente como resíduo, algo não processado de forma racional e nem mesmo emocional, mas que emerge como linguagem onírica. Também gostei muito da frase da Ana citada pela Julia, e da reflexão de vocês duas sobre a relação entre o sonho e a linguagem na literatura. Quando se fala de livros sobre algum período histórico, se pensa em fatos, em datas, lugares, personalidades e personagens vinculados aos eventos, se pensa também no tempo de forma linear para acompanhar o processo histórico, mas vejo que nós quatro – a Paloma também escreveu sobre a ditadura – retiramos essas primeiras camadas para olhar o que havia abaixo delas; abaixo, através, além, buscamos outras possibilidades estéticas de lidar com esses temas tão duros da nossa história brasileira. Eu tinha impressão, enquanto escrevia, que quanto mais brutalidade eu encontrava mais poética se tornava a linguagem, e foi nesse sentido que os sonhos apareceram no livro, como um lugar de experiência poética e ao mesmo tempo de certa transcendência da realidade "real", onde poderiam ter espaço, existir e ressoar oniricamente tanto o trauma pessoal das personagens como o coletivo.

Paloma: Finalmente, para encerrar por enquanto esta conversa, gostaria de propor uma questão sobre a fotografia: o que vocês consideram que ela traz para os romances de vocês? Ela é uma maneira de lidar com os vestígios do passado, uma pergunta por como registrar o que se viveu, de modo que, assim como os sonhos, é uma presença importante nos três romances – as fotos que há e as fotos que não há. Inclusive no livro da Ana há uma foto de mãe e filha no final, além de uma foto marcante na capa. Vocês conviveram com fotos durante a escrita dos seus livros?

Ana: Eu sempre convivi com fotos [*risos*], e depois que fiquei órfã herdei também muitas fotos e porta-retratos que eram dos meus pais. Eu adoro fotos impressas, guardo todas da época em que não tinha celular, das viagens importantes. Gosto quando elas amarelam, quando mancham, quando nelas também não vemos (deciframos) tudo. E sinto que não tenha, por exemplo, nenhuma foto do meu bisavô materno, que veio de navio do Líbano em fins do século XIX. Não conheço o seu rosto, tenho que imaginar. Hoje parece muito fácil ter foto de tudo, com o celular na mão, e é. Mas nem sempre foi assim, e esquecemos isso. No meu livro as fotos apareceram depois do livro acabado. Minha editora, a Ana Cecilia Impellizieri, me pediu uma foto da minha mãe grávida de mim, pois vejam: não há. Não haver foi um susto e um despertar, quase que daria um outro capítulo do livro [*risos*]. Mas havia essa foto, na qual, segundo o álbum, escrito por minha mãe, eu tinha quinze dias de nascida. E era muito significativo tudo isso, porque o livro fala dessa gravidez difícil, o parto também foi muito difícil, e desse renascer de ambas, mãe e filha. Então ficou decidido que só haveria essa foto ao final. A foto da capa foi outra descoberta. Eu nunca havia visto aquela foto, e ela apareceu na minha mesa, decerto quando eu buscava outras fotos da minha mãe grávida, ela devia estar ali, no bolo. Por razões inexplicáveis ela ficou sobre a minha mesa. Até que eu a vi. Na foto, sobre o muro da casa estava escrito/pichado – com uma bola e uma estrela – a sigla UNE. Enviei para um dos meus irmãos, que enviou para o nosso tio, irmão mais novo da minha mãe, que aparece na foto, perguntando para ele se era a casa da Fagundes Varela e sobre a pichação. Ele tinha uns quinze anos e se lembrava de tudo: era a casa e o muro foi pichado várias vezes, até a vez da tal frase que dá início

ao livro. Depois de tudo isso, a editora e a Violaine Cadinot (que faz capas maravilhosas) não tinham dúvida alguma de que aquela foto da casa, com toda a atmosfera da época que portava, com o muro (do qual foi apagada a pichação acima descrita para não confundir o leitor, e ao mesmo tempo deixar que ele imagine essas letras sobre o muro), com meus irmãos, minha mãe, meu tio e um amigo do meu pai, cada um numa cena distinta na foto, feita por um "fotógrafo?" desconhecido, tinha que ser a capa do romance. Então, no caso deste livro, diria que as fotos não são documentos, elas são também vestígios, como os papéis quase apagados. No caso, elas indicam mais uma atmosfera, de um lugar ou de um sentimento. É um livro marcado pelo sentir, pelos afetos – o medo, a vergonha, o amor, o desamor. Essas fotos são elementos dessa atmosfera afetiva. Há uma cena contida na capa, e outra tão expressiva no beijo da minha mãe sobre a lateral da minha testa. Ainda o sinto, o beijo, até hoje.

Julia: Eu também sempre convivi com fotos antigas. As de que eu mais gosto são da época em que eu não era nascida: fotografias dos meus pais ou dos meus avós ainda crianças ou muito jovens. Elas me fascinam pelo mistério, fico tentando imaginar como era aquele período e aquelas pessoas tão diferentes de como eu as conheci. Como vocês disseram, as fotografias são vestígios do passado e são importantes para o meu livro justamente porque ele é todo povoado por arqueólogos e restos arqueológicos. Inclusive, ele chegou a se chamar *Os Arqueólogos do Futuro*, mas na fase de edição decidimos mudar para *Caderno de Ossos*. Penso numa frase que escutei no filme *A Escavação* (de Simon Stone), era algo como: as fotografias são um modo de tentar consertar as coisas, evitar que algo vital seja perdido. Como o romance fala de uma busca por uma pessoa que desapareceu, as fotos são uma tentativa de reconstruí-la. Em certo momento, há também uma discussão sobre cápsulas do tempo. Com certeza há algo capsular nas fotografias, "o instante preservado na intenção de ser visto no futuro". Como no caso da Ana, no meu romance também há fotos "descobertas", que ninguém ou poucas pessoas conheciam. A narradora descobre ao longo do processo algumas fotos que nunca tinha visto, além dos seus cadernos. E, entrevistando uma das antropólogas do CAAF [Centro de Antropologia e Arqueologia Forense da Unifesp], fiquei sabendo que por causa desse vaivém sem fim das ossadas de Perus ao longo dos anos, algumas famílias entregaram fotos para a Unicamp, responsável pelo reconhecimento na época, e essas fotos se perderam em alguma mudança. Depois, em 2014, elas foram encontradas em uma gaveta no fundo de uma gaveta em Brasília, na sala de uma alguém que nem fazia ideia de que aquelas fotos pertenciam a um arquivo. As famílias receberam cópias dessas fotos e foi bonito, porque havia casos em que o filho nunca tinha visto a foto do pai, por exemplo.

Claudia: No caso de *O Corpo Interminável*, a fotografia é a engrenagem e o gatilho de toda a história. É a origem do livro também. Na época da CNV, fiz uma pesquisa sobre guerrilheiras na internet e me deparei com a foto de uma guerrilheira morta, nua, de olhos abertos. A matéria que acompanhava a foto descrevia como os corpos dos guerrilheiros eram forjados para simular acidente ou suicídio e ocultar a tortura e assassinato. A foto é impressionante e me instigou muitas perguntas. Quem era aquela mulher? Onde ela estava? Como ela foi parar ali? O que fizeram com ela? Por que a deixaram de olhos abertos? Por que nua? Por que tiraram a foto dela morta? Quem tirou a foto? Como essa pessoa foi parar ali, como ela fez aquilo e voltou para casa? Todas essas perguntas foram fundadoras do romance. A ideia da foto como algo recortado de todo o contexto percorre todo o livro, o antes e o depois, impossível de ser reconstruído,

capturado. Isso em relação aos registros da época, ao apagamento da história, mas em relação aos personagens também. A foto é um recorte de um todo irrecuperável, recuperar a história por meio das fotografias é uma tarefa fracassada, a poética e a imaginação surgem dessas lacunas e fraturas.

Sobre os Autores

Alexandre Villibor Flory é doutor em Literatura Alemã (2006) pela Universidade de São Paulo (USP), com tese sobre a obra do austríaco Thomas Bernhard. Desde 2008 atua como professor de graduação e pós-graduação na Universidade Estadual de Maringá (UEM) nas áreas de literatura brasileira e teoria literária, especialmente no campo dos estudos teatrais. É membro do GT da Anpoll Dramaturgia e Teatro, tendo participado de sua coordenação entre 2012 e 2016. Além de publicar artigos em diversas revistas e capítulos de livros, organizou os livros *Teatro e Intermidialidade* (2015), *Dramaturgia e Teatro: A Cena Contemporânea* (2019) e *Teatro e Política* (2022).

Daniel Rossmann Jacobsen é doutorando em Letras na Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/Ufes) com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (Fapes). Mestre em Comunicação e Territorialidades (2023) pela Universidade Federal do Espírito Santo (PósCom/Ufes). É bacharel em Comunicação Social – Jornalismo (2021) e em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda (2023) pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

Eleonora Frenkel Barretto é professora adjunta no Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina, onde atua também no Programa de Pós-Graduação em Literatura e coordena o Laboratório de Tradução e Performance (@experimentextos.ufsc). É líder do grupo de pesquisa Núcleo de Estudos de Literatura, Oralidades e Outras Linguagens (NELOOL, nelool.ufsc.br). Autora de *Roberto Arlt & Goya: Crônicas e Gravuras à Água-forte* (Florianópolis, EDUFSC, 2015) e tradutora de *Contra o Cânone: Arte Contemporânea em um Mundo sem Centro*, de Andrea Giunta (Florianópolis, NAVE, 2022). Entre suas publicações mais recentes, está o capítulo "Desdobramentos do Arquivo de Mulheres Radicais: Poemas Traduzidos de Regina Galindo e Cecilia Vicuña", no livro *A Traduzibilidade dos Arquivos Neolatinos*, organizado por Davi Pessoa Carneiro (Rio de Janeiro, Mórula, 2024).

Ettore Finazzi-Agrò é professor emérito de Literatura Portuguesa e Brasileira da Sapienza Universidade de Roma. Depois de ter se interessado pela poesia medieval galego-portuguesa, organizando a edição crítica dos poemas de dois trovadores, ele publicou um livro sobre a novelística quinhentista portuguesa e vários ensaios sobre a épica camoniana. No curso da sua longa atividade de pesquisador, publicou livros sobre Fernando Pessoa, Clarice Lispector e João Guimarães Rosa e vários artigos sobre Manuel Bandeira e Mário de Andrade, além de mais de duzentos ensaios sobre outros importantes autores e assuntos de área lusófona. Publicou ainda, em 2013, um livro intitulado *Entretempos: Mapeando a História da Cultura Brasileira* (Editora da Unesp). Além disso, tem sido professor visitante em várias universidades portuguesas e brasileiras e recebeu, em 2014, o título de doutor *honoris causa* pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Desde o ano de 2023, é membro correspondente da Academia Brasileira de Letras e, desde 2024, da Academia das Ciências de Lisboa.

Gabriel Miranda é professor adjunto de Literatura na Universidade do Estado do Amapá (Ueap). Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e mestre na mesma área pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj). Coordena o Grupo de Pesquisa Literaturas Contemporâneas e Suas Interseções (UEAP/CNPq) e integra o Grupo de Pesquisa Pensamento Teórico-Crítico sobre o Contemporâneo (UFF/CNPq).

Ilka Maria de Oliveira Santi é mestre em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), tradutora profissional e professora universitária concursada da área de inglês na Faculdade de Tecnologia de São Paulo (Fatec-SP). Atualmente, desenvolve pesquisa de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), com enfoque em literatura negra feminista estadunidense.

Julia Codo nasceu em São Paulo, em 1983. Formada em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) e pós-graduada em Editoração e Jornalismo Cultural pela Universidade de Roma La Sapienza, é editora, escritora, roteirista e tradutora. Em 2019, foi uma das selecionadas para a antologia *Leia Mulheres* (Jandaíra). É autora do volume de contos *Você não Vai Dizer Nada* (Nós, 2021) e do romance *Caderno de Ossos* (Companhia das Letras, 2025).

Leila Lehnen é professora associada no Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros da Brown University (Estados Unidos). Especializa-se em literatura e cultura contemporânea brasileira e latino-americana. Suas áreas de pesquisa abrangem humanidades ambientais, extrativismo, textualidades e visualidades contracoloniais e literaturas e culturas indígenas. Publicou *Citizenship and Crisis in Contemporary Brazilian Literature* (Cidadania e Crise na Literatura Brasileira Contemporânea), além de artigos sobre tópicos como ecocrítica, literatura indígena, decolonialidade, literatura afro-brasileira, cidadania e direitos humanos nas literaturas brasileira e latino-americana.

Luana Suellen Abreu Paes é mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), professora de Língua Portuguesa e pesquisadora. Integra o Grupo de Pesquisa Crítica Literária Materialista (UEM) desde 2013 e o GPNACE – Grupo de Pesquisa em Narrativas Austríacas e Centro-Europeias (UEMG). Em sua pesquisa de mestrado, investigou a cena teatral contemporânea a partir da análise das peças *Milagre Brasileiro*, *O Deus da Fortuna* e *Memórias de um Cão*, do Coletivo de Teatro Alfenim. Atua também como revisora de textos.

Luciana di Leone é argentina e mora no Brasil desde 2006. É professora de Teoria Literária na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), foi bolsista Jovem Cientista do Nosso Estado entre 2019 e 2024 (Faperj) e é bolsista de produtividade do CNPq, com pesquisa sobre poesia contemporânea latino-americana, com atenção nas suas dimensões políticas e feministas. Publicou os livros *Ana C.: As Tramas da Consagração* (2008) e *Poesia e Escolhas Afetivas: Escritura e Edição de Poesia Contemporânea* (2015). Cocoordena o Laboratório de Teorias e Práticas Feministas e o Laboratório da Palavra (PACC-UFRJ). Traduziu, entre outres e com enorme alegria, as poetas Laura Wittner, Roberta Iannamico e Luiza Romão.

Luís Fernando Prado Telles é professor de Teoria Literária da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Possui bacharelado e licenciatura em Letras (1997), mestrado (2000) e doutorado (2009) em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Desenvolveu pesquisa de pós-doutorado pelo Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo (USP) durante os anos de 2013 e 2014. Possui especialização em Gestão Pública pela Unifesp. É orientador credenciado do programa de Pós-Graduação em Letras da Unifesp e líder do Grupo de Estudos Narrativos em Situações Interdisciplinares (GENESIs), credenciado pelo CNPq, vinculado ao projeto de pesquisa "Narratologia Crítica: Estudos Narrativos Interdisciplinares". É coordenador, desde 2019, do curso de Especialização em Literatura de Língua Portuguesa: Identidades, Territórios e Deslocamentos – Brasil, Moçambique e Portugal, Diferentes Perspectivas (Unifesp/UAB/Capes), voltado à formação de professores da educação básica, do qual resultou uma coleção de dez livros. Desde 2019 é coordenador do projeto Lendo ComPaixão, voltado ao desenvolvimento de práticas compartilhadas de leitura literária. É coordenador, desde 2020, do projeto intitulado Literatura Brasileira no XXI, que resultou na criação do site www.lbxxi.org.br – voltado à produção, circulação e crítica de obras contemporâneas de literatura –, e da revista *Cadernos Acadêmicos: Conexões Literárias*, da qual é editor. Desde 2021, é membro relator do Comitê de Ética em Pesquisa da Unifesp, do qual é vice-coordenador.

Markus Lasch é professor de Teoria Literária da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), membro (coordenador) do Centro/Grupo de Pesquisa CNPq "Outrarte – Psicanálise entre Ciência e Arte" e bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. Entre seus interesses de estudo figura a representação da violência na arte, principalmente na literatura, assunto que aborda há duas décadas.

Paloma Vidal é escritora e ensina Teoria Literária na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Dedica-se à ficção e à crítica, tendo publicado romances, peças, livros de contos, de ensaios e de poesia, entre os quais: *Algum Lugar* (7Letras, 2009), *Mar Azul* (Rocco, 2012), *Três Peças* (Dobra, 2014), *Dupla Exposição* (Rocco, 2016), *Estar Entre: Ensaios de Literaturas em Trânsito* (Papéis Selvagens, 2019), *Pré-história* (7Letras, 2020), *La Banda Oriental* (Tenemos las Máquinas, 2021), *Não Escrever [com Roland Barthes]* (Tinta-da-China, 2023) e *Lugares Onde Eu Não Estou* (7Letras, 2024). Traduziu, entre outros autores e autoras latino-americanos, Clarice Lispector, Adolfo Bioy Casares, Lina Meruane, Sylvia Molloy, Margo Glantz, Tamara Kamenszain e Silviano Santiago.

Índice Remissivo

A Chave de Casa, 10, 119-120
Achilles, Aristheu, 33-34
Agamben, Giorgio, 115, 118
Ainda Estou Aqui (filme), 8, 26-27, 92, 134
Ainda Estou Aqui (livro), 8, 13-14, 23, 27
A Literatura como Arquivo da Ditadura Brasileira, 115
Alves, Maria Helena Moreira, 41
Andrade, Mário de, 95
anos de chumbo, 105, 115
Anos de Chumbo e Outros Contos, 10
Arbex, Daniela, 8, 43-45, 47
Arena (Teatro), 10, 92-93
Arendt, Hannah, 40, 42
A Resistência, 10, 119, 122
Argentina, 1985 (filme), 119
Aristóteles, 40
Barbosa, Cibele, 41, 46
Barbosa, Marialva, 42-43
Bauer, Caroline Silveira, 41
Belo Monte, usina hidrelétrica de, 87-88
Bellessi, Diana, 9, 54-55
Bemvindo, Vitor, 47
Benjamin, Walter, 47-48, 98-99, 101, 104, 111
Bolsonaro, Jair Messias, 7, 112, 134-135
Braga, Rubem, 36
Brum, Eliane, 10, 88-90
Bucci, Eugênio, 40-42
Café, 95
Calveiro, Pilar, 9, 71-80
Castello Branco, Humberto de Alencar, 36, 112
Certeau, Michel de, 111-112
Chateaubriand, Assis, 144
Cia Ocamorana, 93
Coletivo de Teatro Alfenim, 10, 93, 99-102, 108
Correio da Manhã, 35, 36
Cova 312, 8, 40-48
Crítica Impura, 30, 33
Curtin, Deane, 88
Derrida, Jacques, 117-118
Delgado, Malu, 87
Diário de Notícias, 36
Diários Associados, 34
ditadura
  militar argentina (1976-1983), 50, 53, 57, 71-75, 120-122
  militar brasileira (1964-1985), 7-10, 40-41, 44, 47, 82, 84-87, 90-115, 117-124, 129-138
  de Vargas (1937-1945), 124
Dorfmann, Ariel, 97
Drummond de Andrade, Carlos, 10, 85, 89, 113
El Petrus y Nosotras, 9, 73-77
espaço biográfico, 9, 76
Essa Gente, 10, 111-113
Figueiredo, Eurídice, 10, 73, 77, 117
Fuks, Julián, 10, 117, 119, 122-124
Galindo, Regina, 9, 60-70
Gómez-Barris, Macarena, 10, 82-83, 85
Gruss, Irene, 9, 50, 54-57
Guzmán, Patrício, 85
Hollanda, Chico Buarque de, 10, 110-112, 116
Joffily, Mariana, 41-42
Jornal do Brasil, 35, 36, 84
K.: Relato de uma Busca, 7
Kamenszain, Tamara, 9, 54
Kayser, Wolfgang, 124-125
Kiwi/Coletivo Comum, 10, 93, 102
Kubitschek, Juscelino, 34
Kucinski, Bernardo, 7
Lavoinne, Yves, 42
Leite Derramado, 111
Levy, Tatiana Salem, 10, 117, 119-120
Liberdades Democráticas e Liberdade de Imprensa, 33
Lima, Edvaldo Pereira, 43
Lísias, Ricardo, 10, 117, 126
Maciel, Alexandre Zarate, 47
Mar Azul, 10, 119, 121
Milagre Brasileiro, 10, 93, 99-100, 102, 108
Morro como um País, 10, 93, 102-104, 108
Nixon, Rob, 82, 88
Noite Dentro da Noite, 10, 119-120, 124-126
Notas de um Tempo Silenciado, 86
Novos Rumos (revista), 35
Núñez, Geni, 83
Oficina (teatro), 10, 92-93

O Botão de Nácar, 85
O Grotesco, 125
O Irmão Alemão, 111
Ói Nóis Aqui Traveiz, 10, 93, 97
Oliveira, Cândida de, 47
Opinião (teatro), 10, 92, 93
O Que Resta da Ditadura: A Exceção Brasileira, 117
O Que Resta de Auschwitz, 118
O Segredo dos seus Olhos (filme), 119
PCB (Partido Comunista Brasileiro), 30, 32, 34-35
Pena, Felipe, 43
Pereira, Astrojildo, 8, 30-39
perspectiva de gênero, 51, 62
Política, 40
Prestes, Luís Carlos, 35-36
Próximo Ato: Teatro de Grupo, 92
Quintana, Mário, 37
Rousseff, Dilma, 7
Safatle, Vladimir, 117
Salles, Walter, 8, 14, 21, 27, 92
Sarlo, Beatriz, 73-74, 76
Silva, Luiz Inácio Lula da, 7
Sodré, Nelson Werneck, 35, 37
Svampa, Maristella, 83
teatro de grupo, 92-93, 97, 100, 109
Teles, Edson, 117, 133
Terron, Joca Reiners, 10-11, 119-120, 124-126
Três Movimentos, 10, 93, 107
Ustra, Carlos Brilhante, 7
Vargas, Getúlio, 34, 124
"Viagens", 10, 119, 121
Vicuña, Cecilia, 9, 54, 60-70
Vidal, Paloma, 9, 10, 11, 119-122, 129-140
Vilalba, Robson, 86
Viúvas – Performance sobre a Ausência, 10, 93, 96-97

DIRETORA Mirhiane Mendes de Abreu

EDITORA EXECUTIVA Ana Maria Fiorini

CHEFE ADMINISTRATIVO E COMERCIAL Francisco Santos

TÍTULO *Literatura e Ditadura: Do Passado ao Presente, 60 Anos Depois*

ORGANIZAÇÃO Leonardo Gandolfi
Mariane Tavares
Markus Lasch
Paloma Vidal

PREPARAÇÃO Ana Maria Fiorini

REVISÃO Maurício Katayama
Marina Saraiva

CAPA Kato Editorial