

CORPOS FRATURADOS: UMA LEITURA DE *QUE BOM TE VER VIVA* (1989), DE LÚCIA MURAT, E *CORPO INTERMINÁVEL* (2019), DE CLÁUDIA LAGE

FRACTURED BODIES: A READING OF *QUE BOM TE VER VIVA* (1989), BY LÚCIA MURAT, AND *CORPO INTERMINÁVEL* (2019), BY CLÁUDIA LAGE

Juliane Vargas Welter¹

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Maria Regina Soares Azevedo de Andrade²

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Resumo: O presente artigo tem como foco a análise comparativa entre as obras *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat, e *Corpo interminável* (2019), de Cláudia Lage. Seu objetivo central é analisar como ambas, respectivamente um documentário e um romance, mimetizam a memória da ditadura civil-militar brasileira. Como metodologia, bibliográfica e de análise qualitativa, pretende-se articular as relações entre Literatura e Sociedade (Candido, 2006) com as discussões sobre memória (Benjamin, 1987; Gagnebin, 2006; Jelin, 2002; Ricoeur, 2007; Sarlo, 2007; Seligmann-Silva, 2008), corpos torturados (Kehl, 2010) e gênero (Lauretis, 1989; Pinto, 2010; Saffioti, 2001; 2015), considerando ainda a fortuna crítica das obras (Bezerra, 2014; Braz, 2023; Tofoli; Martineli Filho, 2023; Trefzger, 2023; Veiga, 2016). A hipótese de leitura é, que a partir das múltiplas vozes e das cenas em fragmentos, as obras introjetam em sua forma as lacunas deixadas como legado pelo regime autoritário. Dessa forma, a partir dos corpos-vozes (das mulheres) e da estrutura fraturada (da narrativa), respondem esteticamente a uma herança coletiva de violência e esquecimento, ao mesmo tempo que apontam o trabalho intelectual como uma forma de elaborar esse passado mal resolvido.

Palavras-chave: *Que bom te ver viva*; *Corpo interminável*; literatura brasileira contemporânea; ditadura militar; forma literária.

Abstract: This article focuses on the comparative analysis between the works *Que bom te ver viva* (1989), by Lúcia Murat, and *Corpo interminável* (2019), by Cláudia Lage. Its central objective is to analyze how both, a documentary and a novel respectively, mimic the memory of the Brazilian civil-military dictatorship. As a methodology, bibliographic and qualitative analysis, it is intended to articulate the relationships between *Literatura e Sociedade* (Candido, 2006) with discussions about memory (Benjamin, 1987; Gagnebin, 2006; Jelin, 2002; Ricoeur, 2007; Sarlo, 2007; Seligmann-Silva, 2008), tortured bodies (Kehl, 2010) and gender (Lauretis, 1989; Pinto, 2010; Saffioti, 2001; 2015), also considering the critical fortune of the works (Bezerra, 2014; Braz, 2023; Tofoli; Martineli Filho, 2023; Trefzger, 2023; Veiga, 2016). The reading hypothesis

¹ Doutora em Estudos Literários pela UFRGS. Professora de Literatura Brasileira na UFRN. E-mail: julianewelter@gmail.com.

² Graduada em Letras - Língua Portuguesa pela UFRN. Mestranda em Literatura Comparada no PPgEL/UFRN. E-mail: regina0azevedo@gmail.com.

is that based on multiple voices and scenes in fragments, the works introject into their form the gaps left as a legacy by the authoritarian regime. In this way, based on the bodies-voices (of women) and the fractured structure (of the narrative), they respond aesthetically to a collective heritage of violence and oblivion, at the same time that they point to intellectual work as a way of elaborating this unresolved past.

Keywords: *Que bom te ver viva; Corpo interminável*; contemporary Brazilian literature; military dictatorship; literary form.

Recebido em 30 de maio de 2024.

Aprovado em 19 de novembro de 2024.

Considerações iniciais

Aconteceu há algumas horas e já é passado. E o passado não acaba nunca, ele se estende, se espicha, elástico, prende as pessoas em seus chicletes. Não sabemos nunca o que é o presente. Só o passado existe e permanece. Ou nada disso, o tempo, a passagem do tempo, uma algaravia.
(Verunsch, 2023, p. 87).

Em matéria recente, a Agência Pública trouxe à luz a seguinte notícia: “*Instituto Butantan produziu veneno para a ditadura chilena assassinar opositores*”³. Entre as possíveis vítimas do veneno, precisamente a toxina botulínica oriunda do Brasil, está o poeta Pablo Neruda. Adoentando, o autor falece doze dias após o golpe que depôs seu amigo Salvador Allende e instaurou a ditadura no Chile comandada por Augusto Pinochet em 1973. Neruda tinha um diagnóstico de câncer de próstata e recebe uma injeção tida como analgésica, vindo a falecer 6 horas depois, às vésperas de sua fuga do país. As suspeitas sobre a morte do poeta não são novidade, visto que há 11 anos uma investigação sobre o caso já havia acontecido, sendo na época inconclusiva. Em fevereiro deste ano, uma nova investigação foi aberta, momento em que foram encontrados vestígios da bactéria produtora da toxina, levantando suspeitas mais contundentes sobre o caso – já há, inclusive, sentença proferida na Suprema Corte Chilena sobre a origem brasileira das

³ BARBO, Sérgio. Instituto Butantan produziu veneno para ditadura chilena assassinar opositores. *Agência Pública*, [S.l.], 12 mar. 2024. Disponível em: <https://apublica.org/2024/03/instituto-butantan-produziu-veneno-para-ditadura-chilena-assassinar-opositores/>. Acesso em: 08 abr. 2024.

toxinas encontradas em presídios daquele país durante a ditadura. No Brasil, o único lugar a produzir a toxina é o Instituto. Se o caso está reaberto no Chile, no Brasil, o interesse investigativo recai sobre as relações do Instituto Butantan, um centro de pesquisa científica ligado ao governo do Estado de São Paulo, com os militares brasileiros e chilenos. Ou seja, falamos aqui das ligações entre agentes civis e as ditaduras latino-americanas que assolaram o continente entre as décadas de 60 e 80 do século XX.

Para além das muitas questões que essas descobertas ou suspeitas levantam, chamamos a atenção para uma espectral: o quanto ainda não sabemos sobre a ditadura e suas relações tentaculares. Essas lacunas formam nosso presente, e não há nenhuma novidade nesta afirmação, ela é sobretudo uma reafirmação da presença desse silêncio, fruto de um processo “aberto e incompleto”, desde a redemocratização, no sentido da busca pela garantia de direitos aos afetados pela ditadura. Ainda é preciso, e com urgência, “avançar na garantia do direito à verdade, do direito à justiça e em reformas institucionais” (Piovesan, 2010, p. 104).

Tais lacunas, em sentido inverso, estão presentes em certos fazeres artísticos que têm enfrentado a questão, mas na arte o sentido é antagônico: se certo discurso oficial se abstém ou se certas instituições se negam a falar – relembramos manchete recente “*Lula diz que golpe de 64 é história e não quer remoer o passado*”⁴ –, a arte tem mimetizado essa falta, seja na ausência que se faz presente, seja na imaginação que tenta preencher esses vazios, seja no hiato como estrutura. Parece lícito dizer que algumas coisas nunca saberemos, e isso também nos constitui.

Considerando esse cenário, nossa proposta é analisar duas obras brasileiras de gêneros e tempos diversos: o documentário *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat, e o romance *Corpo interminável* (2019), de Cláudia Lage. Em comum, ambos foram produzidos por mulheres e tocam em questões da singularidade desses corpos; ambos lidam com questões que são de um passado-presente, a ditadura que terminou e o esquecimento forçado que se instaurou – como esquecimento forçado nos referimos a um processo que se faz tanto via lei de Anistia (1979), quanto pelas centenas de desaparecidos políticos, passando por certo pacto de silêncio da sociedade brasileira como um todo,

⁴ MACHADO, Renato. Lula diz que golpe de 64 é história e que não quer remoer passado. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 fev. 2024. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2024/02/lula-diz-que-golpe-de-64-e-historia-e-que-nao-quer-remoer-o-passado.shtml>. Acesso em: 08 abr. 2024.

pacto este renovado em 2024: segundo pesquisa do Datafolha, 59% aprovam proibição de Lula a atos sobre golpe de 1964⁵. De um lado, uma narrativa audiovisual que lida majoritariamente com depoimentos de sobreviventes do regime; de outro, um romance que ficcionaliza vivências – de filho de desaparecida política, de filha de colaboracionista do regime, de mulheres militantes.

Assim, este artigo tem como foco a análise comparativa entre as obras *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat, e *Corpo interminável* (2019), de Cláudia Lage. Como objetivo central, intentamos analisar como ambas mimetizam a memória da ditadura civil-militar brasileira. Propomos uma análise qualitativa amparada em pesquisa bibliográfica, que pretende articular as relações entre Literatura e Sociedade (Candido, 2006) com as discussões sobre memória (Benjamin, 1987; Gagnebin, 2006; Jelin, 2002; Ricoeur, 2007, Sarlo, 2007; Seligmann-Silva, 2008), corpos torturados (Kehl, 2010) e gênero (Lauretis, 1989; Pinto, 2010; Saffioti, 2001; 2015), considerando a fortuna crítica das obras e discussões sobre literatura brasileira contemporânea. A hipótese de leitura é, que a partir das cenas em fragmentos, as obras introjetam em sua forma as lacunas deixadas como legado pelo regime autoritário. Dessa forma, a partir dos corpos-vozes (das mulheres) e da estrutura fraturada (da narrativa), respondem esteticamente a um legado político-histórico coletivo.

1. “Todos os rastros estão no presente”⁶

Em *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat, acompanhamos o testemunho de oito mulheres sobreviventes da ditadura militar brasileira: Maria do Carmo Brito, Estrela Bohadana, Maria Luiza G. Rosa, Rosalinda Santa Cruz, Criméia de Almeida, Regina Toscano, Jessie Jane e uma vítima anônima. Os seus relatos testemunham as diversas violências que sofreram, entre elas a de gênero (Saffioti, 2001; 2015). Como sobreviventes, atestam uma história que é individual e também coletiva, desde as sevícias e os estupros que sofreram até o pacto de silêncio da sociedade em redemocratização à

⁵ GIELOW, Igor. Datafolha: 59% aprovam veto de Lula a atos sobre 60 anos do golpe. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 mar. 2024. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2024/03/datafolha-59-aprovam-veto-de-lula-a-atos-sobre-60-anos-do-golpe.shtml> Acesso em: 08 abr. 2024.

⁶ Ricoeur (2007, p. 434).

sua volta. Ao mesmo tempo, emerge dos relatos certo compromisso com a vida, a partir de projetos políticos continuados, mas sobretudo através da maternidade, como uma aposta no futuro – a vida como resposta a quase morte.

Formalmente, falamos de um docudrama, ou seja, um gênero que se situa entre o documentário e a ficção, composto por quadros desses relatos, filmados em 3x4, atravessados por 15 cenas ficcionais representados na atuação e na voz de Irene Ravache, em tom teatral e monológico. A linha narrativa ficcional é aquela que quebra a quarta parede e acusa a plateia em tom irônico e debochado: “essa é a minha história e vocês vão ter que me suportar” (9m21s).

Neste sentido, são duas linhas no filme: uma delas, testemunhal, a partir do depoimento emocionado das sobreviventes, dispostos de maneira não linear, com quebras narrativas e filmagens feitas no cotidiano de suas casas e trabalhos. Somados a isso, relatos da família, maridos, amigos e colegas que ajudam a compor esse presente, que é dessas sobreviventes, mas também de uma sociedade que acabará de sair de um regime que, oficialmente, perdurará por 21 anos (1964-1985). Na outra linha, filmada majoritariamente no apartamento da personagem ficcional, acompanhamos suas reflexões no seu dia a dia – a reportagem que saiu no jornal a chamando de “terrorista” (17m15s); a possível perda de emprego em função do seu passado de guerrilheira; a dispensa que recebe de um *affair* – “com mártir não se trepa” (8m1s), ela esbraveja –; o relato irônico da tortura para os colegas de trabalho, entre outras histórias nada mundanas em uma vida comezinha (atravessada pelo trabalho e pelas relações amorosas, como todas as vidas). Como em linha paralela, Ravache encena o que está sendo testemunhado pelas sobreviventes, mas a partir da intensidade que a ficção permite, formando com elas uma equiparação e um antagonismo: da experiência da prisão e tortura, e da elaboração da linguagem. Esses dois eixos formam então o todo da narrativa.

Em depoimento à Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro, Lúcia Murat, diretora do filme e também uma sobrevivente da ditadura, depõe:

Hoje, parece loucura. Mas um dos torturadores de nome de guerra Gugu, tinha uma caixa onde ele guardava as baratas amarradas por barbantes. E através do barbante ele conseguia manipular as baratas no meu corpo. Eu queria morrer e não conseguia morrer. Mas nisso praticamente eu já tinha ganho o tempo necessário para liberar os pontos com a organização. E a Marilena Vilas Boas, que mais tarde foi barbaramente

assassinada, que era com quem eu tinha os encontros, conseguiu avisar minha família de que eu tinha sido presa.⁷

Chamamos a atenção pelo menos para duas questões: 1. O caso das baratas, utilizado como recurso narrativo no documentário – essa e outras colocações permitiram que o papel encenado por Ravache no documentário fosse visto como um alter-ego da própria diretora (Veiga, 2016). Contudo, para o nosso argumento, essa é uma informação coadjuvante, visto que entendemos que a tensão da narrativa está posta exatamente nessa relação e nas fronteiras esgarçadas entre o real e a ficção, jogo que o documentário faz durante todo o seu andamento; 2. O desejo da morte e sua impossibilidade. Essa questão termina por esbarrar exatamente no título do filme, *Que bom te ver viva* – em suas variações, podemos dizer: que bom que não conseguiram te matar, que bom que você resistiu. Dessa forma, essa inscrição atesta o tom positivo e seu duplo óbvio, a possibilidade da morte enfrentada, quiçá a quase morte. Esse enfrentamento, de violência inenarrável, vai suscitar uma questão que é gatilho do documentário como um todo, a partir do recurso da atriz que faz a pergunta: “como sobrevivemos?” (1m06s). E é essa questão que se tenta responder, pela atriz e pelas mulheres enquanto sobrevivente, reais e ficcionais, e por nós enquanto cidadãs e cidadãos, ao longo do filme.

A cada entrada em cena são mostrados o nome de cada mulher, antigas filiações partidárias, estado civil, profissões e tempo de prisão, como uma ficha. Assim, somos apresentados a elas por um registro que atesta suas existências ao mesmo tempo que sinaliza uma espécie de ficha prisional. Entrecortados com os relatos, aparecem recortes de jornais, fotos de presídios, como a reforçar o caráter documental da obra e atestar sua veracidade. Os depoimentos vão se dando à câmera, sem um olhar direto dessas mulheres – o que antagonizará com o olhar acusador de Ravache.

Sobreviventes da violência do Estado, elas relatam o que passaram, mas especialmente o que vivem no agora, no seu presente: a memória, o legado do trauma, a falta de escuta – “eu não fiz parte desse acordo de silêncio” (1h31m08s), diz em certo momento Criméia – e também a retomada da vida, a continuidade das lutas políticas e a

⁷ Arquivo CNV, 00092.001294/2013-38: Testemunho de Lúcia Murat à Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro (CEV-Rio), em 28 de maio de 2013. Disponível em: http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/documentos/Capitulo9/Nota%20198%20-%2000092_001294_2013_38.2-6.pdf. Acesso em: 08 abr. 2024.

maternidade, na maioria delas, como uma grande questão de construção de futuro – “na maternidade, Maria diz ter resgatado a possibilidade de vida”, comenta a narradora (12m35s). Essa aposta no futuro está colocada tanto nos relatos explícitos quanto nas aparições da dimensão cotidiana daquelas vidas – as crianças no parquinho, as fotos sorridentes.

A maternidade como uma possibilidade de superação ou mesmo de elaboração do trauma, como uma resposta a ele, vai de encontro e ao encontro das próprias discussões do feminismo em sua Segunda Onda – a maternidade, a escolha da não maternidade, ou seja, questões que passam pela própria autonomia dos corpos (Pinto, 2010). Importante frisar que essas mulheres que fazem a adesão à luta política pública e, principalmente, que se envolvem na guerrilha, são sujeitas que fogem ao papel do que é considerado ideal para a mulher em sua época – mas não só na sua época. Assim, assumem papéis considerados masculinos, o do próprio debate público, do uso da força e das armas. As diferentes socializações do gênero também terão impacto na forma como as narrativas dos sobreviventes se erigiram:

En relatos menos «normalizados» o burocráticos, el contraste entre hombres y mujeres puede ser más nítido. Franco marca la diferencia entre el relato de un hombre, que describe su experiencia de pérdida de la hombría y de verse forzado a vivir «como mujer» (Valdés, 1996), y el relato de una mujer que deriva la fuerza para sobrevivir anclándose en su maternidad, que le permite sostenerse en la tortura y sentir cercanía con otras mujeres prisioneras. La autora inclusive menciona cómo para «rehacer» el mundo que los torturadores quieren destruir, se refugia en canciones infantiles que acostumbraba cantar a su hija (Partnoy, 1998) (Jelin, 2002, p.113).⁸

Conforme é possível observar, a hierarquização dos gêneros, o discurso patriarcal e a própria construção histórica-política do que é ser mulher (Lauretis, 1989) atravessa não só a especificidade do corpo – “éramos torturadas geralmente sem roupa, o nosso corpo era um objeto de tortura” (4m58s), diz Rosalinda –, mas também de como será construída a própria memória e suas narrativas:

⁸ “Em relatos menos ‘normalizados’ ou burocráticos, o contraste entre homens e mulheres pode ser mais nítido. Franco marca a diferença entre o relato de um homem, que descreve sua experiência de perder a virilidade e se vê forçado a viver ‘como mulher’ (Valdés, 1996), e o relato de uma mulher que cria forças para sobreviver ancorando-se em sua maternidade, que lhe permite sustentar-se em meio à tortura e sentir-se próxima a outras mulheres prisioneiras. A autora inclusive menciona que para ‘refazer’ o mundo que os torturadores queriam destruir, se refugiou em canções infantis que costumava cantar para sua filha (Partnoy, 1998)” (Jelin, 2002, p. 113, tradução nossa).

Las memorias personales de la tortura y la cárcel están fuertemente marcadas por la centralidad del cuerpo. La posibilidad de incorporarlas al campo de las memorias sociales presenta una paradoja: el acto de la represión violó la privacidad y la intimidad, quebrando la división cultural entre el ámbito público y la experiencia privada. Superar el vacío traumático creado por la represión implica la posibilidad de elaborar una memoria narrativa de la experiencia, que necesariamente es pública, en el sentido de que debe ser compartida y comunicada a otros — que no serán los otros que torturaron ni otros anónimos, sino otros que, en principio, pueden comprender y cuidar—. Sin embargo, siguen siendo «otros», una alteridad. Al mismo tiempo, la recuperación de la «normalidad» implica la reconstrucción de un sí mismo, con la reconstrucción de la intimidad y la privacidad. Los silencios en las narrativas personales son, en este punto, fundamentales. A menudo, no son olvidos, sino opciones personales como «un modo de gestión de la identidad» (Pollak y Heinich, 1986: 5), ligado al proceso de «recuperar la vergüenza» (Amati Sas, 1991). ¿Cómo combinar la necesidad de construir una narrativa pública que al mismo tiempo permita recuperar la intimidad y la privacidad? Sin duda, la capacidad de escucha diferenciada pero atenta de otros es un ingrediente fundamental en la tarea (Jelin, 2002, p.113-4)⁹.

Ao mesmo tempo, com os relatos das pessoas próximas, vamos compondo o restante da história – como a impossibilidade de escuta, “porque eu, nem para ouvir [sobre a tortura] eu tenho [estrutura]” (16m56s); o *gap* geracional, “eu nasci em 1965, eu e toda minha geração fomos muito poupados de tudo que se passava no Brasil naquele momento”, diz um dos alunos de uma sobrevivente (26m56s); a possibilidade de superação, real ou não, “felizmente ela superou tudo isso”, diz a mãe de uma sobrevivente (14m46s). A partir dessa composição múltipla, temos acesso à dimensão humana dessas mulheres, sem idealizações ou juízos de valor e, concomitantemente, temos uma dimensão do que resta desse passado não só na vida delas, mas na de todos a sua volta. Por fim, o recurso ficcional com Ravache funciona como ponto de alta tensão: dentro do seu apartamento, solitária, é ela que expõe indignação, que acusa, que revela o mais

⁹ “As memórias pessoais da tortura e do cárcere estão fortemente marcadas pela centralidade do corpo. A possibilidade de incorporá-las ao campo das memórias sociais apresenta um paradoxo: o ato da repressão violou a privacidade e a intimidade, quebrando a divisão cultural entre o âmbito público e a experiência privada. Superar o vazio traumático criado pela repressão implica a possibilidade de elaborar uma memória narrativa da experiência, que necessariamente é pública, no sentido de que deve ser compartilhada e comunicada a outros — que não serão os que torturaram nem os anônimos, mas outros que, a princípio, podem compreender e cuidar —. Todavia, continuam sendo ‘outros’, uma alteridade. Ao mesmo tempo, a recuperação da “normalidade” implica a reconstrução de um eu próprio, com a reconstrução da intimidade e da privacidade. Os silencios nas narrativas pessoais são, neste ponto, fundamentais. Frequentemente, não são esquecimentos, mas opções pessoais como ‘um modo de gestão da identidade’ (Pollak; Heinich, 1986, p. 5), ligado ao processo de ‘recuperar a vergonha’ (Amati Saas, 1991). Como combinar a necessidade de construir uma narrativa pública que ao mesmo tempo permita recuperar a intimidade e a privacidade? Sem dúvidas, a capacidade de escuta diferenciada, mas atenta, dos outros é um ingrediente fundamental nesta tarefa” (Jelin, 2002, p. 113-4, tradução nossa).

íntimo. É ela também a narradora em *off*, que em outro tom faz as costuras e os comentários, muitas vezes reflexivos, entre os quadros testemunhais.

Em suma, a mescla entre falas de esfera individual e de esfera coletiva representa, em alguma medida, uma tentativa de “ressemantizar” o passado. Por essa razão, apesar de o filme trazer o choro, o medo, as contradições e o sentimento de culpa que são parte do dia a dia das ex-prisioneiras políticas, a audiência também compartilha dos momentos de alegria e das novas lutas” (Bezerra, 2014, p. 45). No entanto, não vemos nisso nenhuma tentativa de romantização ou idealização. Trata-se tão somente da exposição da complexidade da vida, que acaba por enriquecer o documentário ao fugir dos binarismos e apostar em um

rememorar que procura levar a audiência a questionar não só a violência do regime militar mas também o posicionamento da esquerda ao censurar ou expulsar de seus quadros os membros que, em meio à tortura, passaram informação para os torturadores (Bezerra, 2014, p. 45).

Isso posto, é a partir dos testemunhos e da voz ficcional que Murat constrói um mosaico do que foi aquela experiência no passado e como suas marcas estão dispostas no presente e, para isso, vale-se de alguns recursos formais, como as múltiplas vozes – seja das sobreviventes ou das pessoas próximas, seja de Ravache como personagem e como narradora –; e da fragmentação. Junto a esses dois eixos da estrutura, uma composição de conteúdo que centraliza a experiência singular desses corpos com útero: a capacidade de gerar a vida. Voltaremos a esses três pontos (múltiplas vozes, fragmentação e maternidade) posteriormente.

2. “Não existem, nas vozes que escutamos, ecos das vozes que emudeceram?”¹⁰

Assim como no documentário, no livro há também dois eixos que se entrecruzam. De um lado, um eixo central, dado pela história do casal Daniel, filho de Júlia, uma desaparecida política, e Melina, filha de um fotógrafo que prestava serviços à ditadura em Petrópolis, na Casa da Morte. Em outras palavras, o gatilho da narrativa se dá a partir de um par romântico ideologicamente antagônico na filiação ao mesmo tempo em que

¹⁰ Benjamin (1985, p. 223).

igualmente ignoram o passado de seus pais, cada um à sua maneira. É a partir desse drama que o romance se ergue: a busca por informações sobre a mãe e o encontro inesperado com um passado conflituoso do pai – busca que é menos material e mais existencial: a busca de uma origem. Ao mesmo tempo, em paralelo, como um processo de encaixe (Saçço, 2021), histórias curtas, aparentemente independentes, quase contos, de mulheres militantes em situações dramáticas – encarceradas, torturadas, isoladas; entregando seus filhos aos militares antes da prisão, sofrendo violência sexual, tendo seus partos transformados em método de tortura, cuidando dos filhos dos outros em situação de isolamento, não lembrando que tiveram filhos. Todas elas vítimas de violência, aqui entendida, a partir de Saffioti (2015, p. 18), como ruptura de qualquer forma de integridade da vítima: física, psíquica, sexual e moral. Essas cenas estão dispostas ao longo do romance, funcionando como um intensificador daquilo que é narrado no eixo central – em diferentes temporalidades, acessamos possibilidades narrativas para aquilo que não sabemos de Júlia e de tantas outras mulheres desaparecidas.

Estruturalmente, o romance é composto por 46 capítulos, sendo 31 deles referentes ao eixo do casal Daniel e Melina, e a uma história em tempo presente, com uso majoritário da primeira pessoa na voz narrativa. Cabe destacar a formalização da linguagem, com uso de períodos longos e pontuação ritmada, marcando o tom reflexivo daquilo que é narrado. Ao mesmo tempo, as histórias interpoladas (15 capítulos) protagonizadas por mulheres não nomeadas, o que reforça suas condições de clandestinidade, pertencem a outra temporalidade – elas se passam durante a ditadura, ou logo depois dela. Assim, no agora narrativo acompanhamos as buscas de Daniel e Melina por memórias que não são, muitas vezes, materialmente suas – Daniel nunca conheceu a mãe e teve informações sobre ela barradas pelo avô; já Melina, filha de um colaboracionista, descobre, no presente narrativo, algumas informações que lhe foram negadas, como em um efeito surpresa devastador, exatamente no momento em que seu pai é acometido por uma doença degenerativa que lhe tira a memória. Ou seja, eles lidam com rastros, vozes emudecidas e vestígios de um passado que carrega um indizível de violência e se faz presente em suas vidas tanto tempo depois. Por isso, lidamos com memórias impedidas, mas também manipuladas pelos narradores (Braz, 2023).

É essa a herança de Daniel e Melina, o que não sabem e se faz presente. Dito de outra maneira, o legado se constrói a partir de um hiato, um hiato que existe sólido e estruturante. Já as histórias curtas compõem narrativas em fragmentos, cenas de um cotidiano de mulheres militantes vivendo a ditadura militar e sua repressão. Nos dois casos, estamos diante de lacunas na estrutura narrativa que se alinham semanticamente ao desaparecimento.

Em *Corpo interminável*, mesmo as histórias que são contadas e chegam até o leitor são permeadas pelo desconhecido, pois falam de indivíduos que, ao terem seus direitos suprimidos e sua dignidade e humanidade violados pela ditadura e pela tortura, perderam o controle de suas próprias narrativas, estiveram constantemente submetidos, destituídos e violados. Assim, a lacuna, ou melhor, o silêncio dessas vozes, ecoa no tempo presente. Exemplo disso é quando Daniel amalgama as suas descobertas investigativas sobre uma mulher vítima da ditadura a reflexões sobre os efeitos de tais cenas anos depois, no presente narrativo, nele próprio:

Escrevi todo o cenário: móveis, pintura, eletrodomésticos, escrevi para poder depois quebrar as cadeiras, a mesa, as portas e as paredes com o meu pé escrito e a marreta que também escrevi, o grito que sai da minha garganta, a dor que me fez dobrar o estômago. Escrevi aquela mulher no dia anterior, antes de ser colocada na cama, quando ainda andava com as próprias pernas, levantava e deitava quando tinha vontade. Será que ela pensava no futuro, será que era mãe, tomava pílula, era virgem, escrevi aquela mulher em algum lugar verde e bonito, o sol sobre ela, escrevi a pele iluminada dessa mulher, o corpo sorrindo de sol para não escrever o outro corpo, o imóvel dessa mulher, o imóvel sobre a cama, mas depois, como se não houvesse alternativa e algo remoto me levasse de volta à escrita desse corpo, como se só ele existisse na face da Terra, escrevi um corpo último, sobrevivente às invasões e guerras, à fome e a todo tipo de miséria, [...] (Lage, 2019, p. 122).

O efeito é de que o corpo desaparecido, desconhecido, ganha forma e contorno no corpo do próprio narrador e da escrita, como se a dor de um fosse a dor de outro. Em relação a esses sujeitos apartados de si, “arrancados da própria vida” (Lage, 2019, p. 43), convém pensar a definição proposta por Maria Rita Kehl (2010, p. 130-131) para um corpo torturado: “é um corpo roubado ao seu próprio controle; corpo dissociado de um sujeito, transformado em objeto nas mãos poderosas do outro – seja o Estado ou o criminoso comum”. E é indispensável, nesse sentido, considerar que esses corpos

torturados, nas obras em questão, são corpos de mulheres – são elas as vítimas, as violadas, as torturadas, as objetificadas.

Em *Corpo interminável*, uma passagem sobre uma mulher torturada exemplifica a cisão provocada pelas violências sofridas na cadeia, que perdura mesmo após o fim da tortura, quando essa mulher é acolhida em outro país: “Ela respondia com uma voz que não reconhecia, um som vindo de lugares escuros, um cansaço extremo, uma vontade de deixar o corpo afundar na água, de não ter mais olhos para ver o que viu, ouvidos para ouvir o que ouviu, boca para gritar e calar tanto” (Lage, 2019, p. 164). O desejo por apartar-se de seu corpo, outrora roubado dela pelos seus algozes, representa a necessidade de afastar-se da memória da violência, que continua a feri-la, numa espécie de repetição da tortura. A memória fica gravada no corpo dessas mulheres; o passado permanece ali, “longe e perto, espreitando o presente como a lembrança que irrompe no momento em que menos se espera ou como a nuvem insidiosa que ronda o fato do qual não se quer ou não se pode lembrar” (Sarlo, 2007, p. 09).

A especificidade dessa violência contra corpos femininos se dá sobretudo em relação ao que é a cotidianidade vivida por essas mulheres na ditadura. No romance, são cinco eixos narrativos, sendo o primeiro uma espécie de divagação entre o sonho e a loucura e o último a volta de um militante da tortura; no meio desse arco, histórias atreladas à maternidade: uma gestação descoberta dentro de um aparelho da organização; a entrega de um bebê antes da prisão; um parto feito em contexto prisional como forma de tortura e a posterior separação de mãe e filho; uma mulher em isolamento confusa em relação a ter ou não gestado; duas mulheres e um bebê confinados em um aparelho da organização, sem comida, sem comunicação ou recursos. Essas histórias se intercalam à história central formando com ela um arco narrativo que leva o leitor a pensar que as histórias curtas pertencem a Daniel e sua mãe, mas essa leitura vai se mostrando equivocada, já que os indícios que vão se erigindo apontam que são histórias variadas e não necessariamente contínuas. Ou seja, Daniel não saberá, assim como Melina, e assim como nós, o que de fato aconteceu.

A partir do enredo central e das histórias curtas, Lage constrói um quebra-cabeças daquela experiência e, para isso, vale-se de alguns recursos formais, como as múltiplas vozes – seja de Daniel, o narrador majoritário, seja de Melina, ou até da irmã de Daniel,

que surge na narrativa sem muito porquê; seja das mulheres vivendo sob a égide da repressão, em uma simultaneidade de temporalidades –; e a fragmentação. Junto a esses dois eixos da estrutura, uma composição de conteúdo que centraliza a experiência singular desses corpos com útero: a capacidade de gerar a vida, e também, nesse caso não específico ao gênero, ainda que culturalmente construído assim, a capacidade de maternar. Voltaremos a esses três pontos (múltiplas vozes, fragmentação e maternidade/maternar) mais adiante.

3. “É preciso arrancar alegria ao futuro”¹¹

As múltiplas vozes, ou variação da voz narrativa, funcionam no filme a partir desses testemunhos diversos que dão conta de uma parte da história pessoal de cada militante e que terminam por montar um mosaico de nossa história coletiva. O recurso ficcional, ainda que não seja um testemunho *stricto sensu*, funciona como uma fabulação dessas possibilidades, tendo ela ainda, já que protegida pela ficção, a possibilidade de dizer o que as sobreviventes não conseguem colocar em palavras. Assim, seu compromisso ético é de outra magnitude, já que não está ali para atestar veracidade; é um recurso estético e um compromisso político que rompe a individualidade de maneira mais visceral – ela é todas.

Já no romance, o narrador se compõe tanto em 1ª pessoa (majoritariamente) quanto em 3ª pessoa, com mudanças de foco e voz. Ainda que Daniel seja o narrador principal, ele assume muitas vezes uma 3ª pessoa distanciada para narrar sua infância – “Havia um avô e um menino, contei à Melina, esse menino cresceu imerso no silêncio do avô. Não sei se era alegre ou triste, era uma criança que não sabia de sua história, não sabia de nada” (Lage, 2019, p. 25), por exemplo –, ou quando narra Melina – “Melina sofre, a dor sem analgésico a faz sentir” (Lage, 2019, p. 194) –, que também ocupa em escala menor uma narrativa em 1ª pessoa – “Me despedi. O beijo de tchau na testa do meu pai era triste. No dia em que contei da gravidez foi assim também” (Lage, 2019, p. 149).

Com frequência, ambos se valem do uso da memória e do esquecimento para acessar o passado da infância e adolescência, presentificando tais acontecimentos pela via

¹¹ Maiakóvski (2017, p. 187).

da lembrança e dando-lhes nova temporalidade (Sarlo, 2007). Nas histórias curtas, a variação da voz narrativa é menos intensa, já que os capítulos mantêm o narrador do começo ao fim, mas são variados entre si. Interessante pensar o quanto essa não variação da voz nas histórias curtas se torna importante para estruturar e dar materialidade para aquela história aparentemente aos pedaços.

Olhando-se para o todo das duas obras, as variações entre vozes criam uma certa instabilidade na narrativa, conferindo-lhe um efeito de sentido ilusório de confusão. Se o leitor do romance em alguns momentos não sabe o que aconteceu ou com quem aconteceu, e se o espectador do filme em grande parte não consegue individualizar o que é narrado, pela grande variedade de personagens e testemunhos, as mesmas perguntas também podem ser feitas de forma ampla em relação à história de nosso país. Outro interessante efeito de sentido é a criação de um corpo coletivo, como se a violência sofrida por cada uma dessas mulheres tivesse efeito em todas elas, guardadas as proporções de cada história. Soma-se a isso o fato de que sendo construídas a partir dos silêncios, ao fazer uso de variadas vozes, criam ruídos a partir da multiplicidade, evidenciando assim, contra intuitivamente, as lacunas.

A fragmentação, que é uma espécie de apêndice das variações das vozes, é dada no filme a partir dos quadros e dos dois eixos, sem linearidade. São pequenas narrativas que vão emergindo e contando várias histórias, com a coesão dada pela ficção, com uma fragmentação que se faz pelas vozes e pelos quadros dispostos. Já no romance, a fragmentação se dá a partir também dos dois eixos, sendo que no eixo do passado, com histórias sem início e fim, histórias descontínuas. “Estou sozinha e levanto o braço” (Lage, 2019, p. 13), dirá a primeira narradora. Quem é ela e o que lhe acontecerá nunca saberemos. “O segredo é não falar um nome” (Lage, 2019, p. 17), dirá a segunda narradora. É a mesma narradora ou é outra? Não teremos qualquer confirmação no texto. Essas dúvidas seguem ao longo de todo romance: quem fala, o que lhe aconteceu. O que sabemos é um certo lampejo – o que sucedeu com as mulheres é uma lacuna: nos perguntamos e não sabemos, não saberemos. Ao mesmo tempo, no eixo presente, ainda que haja uma linearidade de maneira geral, há descontinuidades e saltos temporais, de modo que não existe a apreensão de uma totalidade. “Naquele dia, trocamos as primeiras palavras, mas era como se já existissem outras” (Lage, 2019, p. 23), dirá Daniel sobre o

encontro com Melina. Quanto tempo se passa entre o início do relacionamento, as descobertas de informações e da falta de informações sobre o passado, não sabemos. As brechas, os não ditos, são introjetados na temporalidade. Logo, da mesma maneira, o desfecho dessa história ficará em aberto: vivendo uma gravidez de risco, conseguirá Melina ter seu filho? Esse filho que carrega em si, simbolicamente, duas histórias antagônicas.

As múltiplas vozes e a variação acabam por entrar em choque com esse esquecimento forçado – Paul Ricoeur (2007) já nos avisou das semelhanças entre os termos anistia/amnésia:

enquanto esquecimento institucional [a Anistia], toca nas próprias raízes do político e, através deste, na relação mais profunda e mais dissimulada com um passado declarado proibido. A proximidade mais que fonética, e até mesmo semântica, entre anistia e amnésia aponta para a existência de um pacto secreto com a denegação de memória, que [...] a afasta do perdão após ter proposto sua simulação (2007, p. 460).

Assim, criando narrativas onde antes só existiam vazios, montando um quebra-cabeça a partir dessa fragmentação que permite que tenhamos acesso a algumas respostas, ou, ainda, que possamos imaginar algumas respostas e, talvez, principalmente, fazer muitas perguntas, as vozes e a variação preenchem alguns vazios, ou melhor, criam algumas versões a contrapelo. Dessa forma, o quebra-cabeça é composto também por peças faltantes, sendo essas lacunas elas mesmas testemunhos incompletos de nossa história, que nos constituem enquanto nação e constituem as narrativas enquanto forma.

Essas narrativas recortadas compõem um todo também repleto de lacunas, mas cujo significado aponta para o coletivo em detrimento do individual, corroborando a ideia de Kehl (2010) de que os relatos sobre tortura e desaparecimento não dizem respeito apenas a ex-presos, seus amigos e familiares, mas são expressão de um trauma social – Cury (2020) acrescenta que, assim como os depoimentos e relatos, as realizações artísticas que se debruçam sobre tal temática têm também essa dimensão pública. No próprio romance, encontra-se uma série de reflexões feitas por Daniel, narrador, que desvelam a crença de que há um coletivo que merece mais atenção do que os detalhes de cada história e personagem. Em determinado momento do livro, se por um lado esse narrador deseja falar de um adesivo colado pela sua mãe na janela do quarto que herdou, na casa do avô, por outro, assevera:

É tão pouco falar do adesivo na janela e da moça que o olhava [...] uma pessoa que existiu, mas é tão pouco quando há algo maior aí que se cala, pessoas que foram arrancadas de suas casas, de suas famílias, e sumiram depois de longas sessões de torturadas, jogadas no fundo do mar, incineradas em fornos a lenha, industriais, ou enterradas em cemitérios clandestinos. [...] (Lage, 2019, p. 43).

A narração sobre uma história familiar em específico é atropelada pela lembrança de que essa é apenas uma entre tantas outras semelhantes. Nesse sentido, Daniel ainda destaca que “não é que a agonia desse filho que perdeu a mãe, que só a encontrou no momento da despedida, não importe, não só importa como se junta a outros filhos e filhas, uma grande massa de crianças e adultos” (Lage, 2019, p. 43). Isto é, o que vemos é uma reunião de memórias individuais configuradas também como memória coletiva de uma nação.

A maternidade e o materno no filme são apostas feitas nos relatos a partir de uma possibilidade de vida – “a barriga dele só produz cocô”, diz Maria do Carmo Brito, “a gente produz vida” (11m50s). Neste ponto, não parece haver qualquer idealização sobre a maternidade, como por vezes é comum, mas uma força dada pela vida como resposta à morte, porque é preciso inventar uma experiência que responda ao que foi vivido, uma experiência que seja drástica e disruptiva o suficiente. E nisso chama a atenção também a força da vida, com crianças nascidas em encarceramento, o que significa dizer que falamos de gestações que muitas vezes foram vividas em situação de tortura. Ao mesmo tempo, a aposta representativa do gestar/materno é também uma escolha de roteiro e direção, em um sentido amplamente político: “eles tentam acabar comigo e nasce mais um” (1h03min05s), dirá Criméia.

Já no romance, se temos no eixo central uma mãe em ausência, nas narrativas paralelas acompanhamos várias mães e a intensidade da vivência dessas mulheres neste contexto – o corpo (seios, vagina, útero), o cuidado (a maternidade, o materno). É na intensidade dessas vivências que reside a força daquelas narrativas, na vida que nasce e resiste *apesar de*. A própria ideia de futuro é simbolizada pela gravidez, como se a gestante tivesse em seu corpo a gravação de uma promessa de um amanhã. Em determinado momento, quando uma das personagens grávidas toca a barriga, pensa justamente no que virá: “O futuro, passava a mão na barriga quando pensava nessa

possibilidade, dias pela frente, meses, anos. Parecia impossível. Mas a pulsação em seu ventre persistia. O crescimento da barriga marcava o tempo” (Lage, 2019, p. 91).

O texto de Lage também responde com vida à morte, mas aqui em contexto mais duro porque estamos no passado – não há propriamente uma aposta de futuro para aquelas mulheres na maternidade, ou melhor, se há, ela se dá em um processo incompleto, tendo em vista que essas histórias são fragmentos, lampejos de uma história que não saberemos, no romance, como irá terminar. Inclusive, é justo pensar que as personagens não sobreviveram, porque acompanhamos suas vidas em momentos dramáticos e tão somente neles. Todavia, o futuro pulsa, resiste e nasce; a vida continua. A própria alternância entre histórias suscita, no leitor, essa esperança: buscamos nos agarrar ao fio condutor de cada narrativa desse todo, mas uma continuação significaria um desfecho, o aparecimento do desaparecido, o esclarecimento do desconhecido – justamente o oposto do caminho do livro – e também da vida real, na maioria dos casos.

Simbolicamente, é interessante pensar no papel que a imagem, ou a linguagem fotográfica/audiovisual, ocupa em cada uma das obras. Em primeiro lugar, a fotografia é associada ao real, ao que existe: fotografa-se o que está presente, transformando esse agora da foto em um registro. É comum pensarmos que as imagens são inquestionáveis, e por isso tendemos a acreditar muito mais nelas do que na escrita, por exemplo, que é mais facilmente manipulável, moldável. Essa “credibilidade” do registro é recuperada de diferentes maneiras nas distintas linguagens aqui analisadas.

No filme, são intercalados aos depoimentos das ex-prisioneiras e às reportagens de jornais da época fotografias que registram “cenas ‘trivais’ do passado”, como forma de “recuperar uma dimensão do dia a dia ausente dos relatos oficiais e que permite construir uma imagem com a qual a audiência pode se relacionar”, problematizando, também, a imagem mitificada que costumeiramente se tem dos/das militantes contra o regime (Bezerra, 2014, p. 41). No romance, as fotografias também representam a história “real”, o que de fato aconteceu, entretanto, esse passado, em particular o da mãe, é propositalmente ocultado de Daniel por seu avô (Braz, 2022). Quando vê algumas dessas imagens que até então lhe eram proibidas, Daniel narra: “[...] o bebê já crescido, uma criança de vestidinho, sorridente em alguma festa de aniversário, uma adolescente com

espinhas. [...] Depois de tantas fotos do meu avô, minha avó e de minha mãe bebê, [...] eu esperava uma sequência.” (Lage, 2019, p. 40).

A quebra de uma sequência de imagens representa a interrupção de uma vida, o que impele Daniel a buscar completar essas lacunas. No filme, igualmente, a não continuidade das cenas cotidianas – a vida acontecendo propriamente para cada uma dessas mulheres – representa a destituição de cada uma delas de seus próprios corpos, de suas próprias narrativas (Kehl, 2010). Para o leitor e o espectador, fica a tarefa de elaborar, presentificar o que ficou de fora da imagem, suplementando-as, “desconstruindo-as com a melancolia da ausência/presença duplamente fantasmagórica do corpo” (Cury, 2020, p. 60).

Assim, em tempos diversos, Lúcia Murat, no calor da redemocratização, e Cláudia Lage, na esteira de novas ameaças à democracia, escrevem e realizam obras que lidam com lacunas, com o que não sabemos e com o que nunca saberemos. E isso está posto em ambas as narrativas de forma estrutural, a partir da intercalação de histórias incompletas das personagens e dos vazios e dos cortes provocados por esse recurso.

Chama a atenção que a própria Lúcia Murat é uma sobrevivente, o que nos permite dizer que a composição do filme é uma de suas formas de elaboração – dela e das outras sobreviventes, é claro. Ao mesmo tempo, no romance de Cláudia Lage, Daniel aponta a escrita como última alternativa, “só escrevemos quando nada mais pode ser feito, só tomamos consciência tarde demais. Estamos sempre atrasados. Escrevo, apago, apago de novo, mas a página não em branco, nunca” (2019, p.74), diz ele, em um sinal de que escreve como forma de elaborar. Afinal, “Daniel quase nada encontra sobre a mãe, somente restos, os quais se apresentam pela própria constituição fragmentada da narrativa. Esse distanciamento em relação às suas origens faz com que só seja possível imaginar” (Tofoli; Martinelli Filho, 2022, p. 117). Escrita e imaginação que estão explícitas ao longo do próprio texto que lemos, pois a “verossimilhança é uma armadilha” (2019, p. 72), dirá nosso narrador em certo momento, ela é um compromisso da ficção e não da realidade. O quão verossímeis são suas histórias, poderia ele mesmo se perguntar, o quão verossímil é a violência desmedida da tortura/assassinato/desaparecimento.

Esse movimento nos permite aventar que é Daniel quem escreve os quadros que lemos em atravessamento à sua própria história, fabulando assim possibilidades de existir

para essas mulheres, inventando uma vida para aquelas que tiveram suas vidas e suas mortes ceifadas, e também como forma de, ao escrever, tentar “alcançar o antes” (Lage, 2019, p. 117). Assim, sua escrita funcionaria como um testemunho fabular – não o testemunho daquele que viu, *testis*, ou viveu, *susperstes* (Seligmann-Silva, 2008), ou daquele que escuta (Gagnebin, 2006), mas daquele que inventa, a partir do que sabe e também do que não sabe, mas cria, aqui não no sentido da mentira, mas no sentido da possibilidade de uma existência. Na fala/escrita daquele que sobrevive, na escuta daquele que fica e, por fim, na potência daquele que fabula memórias, reside uma força propulsora resolutiva, de aposta no nosso futuro.

Considerações finais – “hacer visible lo invisible”¹²

Apesar de algumas investidas contrárias ao movimento de esquecimento, como o advento da Comissão Nacional da Verdade, em 2014, e de algumas comissões estaduais com mesmo foco, como em São Paulo e no Rio de Janeiro, o que se presencia na sociedade brasileira ainda é um forte pacto de silêncio em relação à ditadura, que vem desde a redemocratização. Parece nunca ser a hora ideal para se investir em políticas de memória, e isso vem de uma compreensão da ditadura como um tempo de exceção que não só permitia, mas exigia práticas como a tortura (Ribeiro Jr., 2004 *apud* Teles, 2010), bem como de um falso argumento de que a ditadura é assunto superado, ignorando sua permanência nos dias de hoje e suas implicações nas práticas institucionais contemporâneas (Teles; Safatle, 2010).

Por outro viés, como ensina Benjamin (1987), o estado de exceção é na verdade regra geral. A crença de que há uma justificativa plausível para a tortura amortiza a violência policial e parece autorizar a sua exaltação até mesmo em importantes instituições democráticas¹³. Conforme Kehl (2010), a tortura não é um ato “desumano”,

¹² “Tornar visível o invisível” (Jelin, 2002, p. 111, tradução nossa).

¹³ BARBA, Mariana Della; WENTZEL, Marina. Discurso de Bolsonaro deixa ativistas ‘estarecidos’ e leva OAB a pedir sua cassação. **BBC News Brasil**, [S.l.], 19 abr. 2016. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/04/160415_bolsonaro_ongs_oab_mdb. Acesso em: 15 maio 2024.

torturadores não são “monstros”: ela é humana, porque tem pessoas como agentes e vítimas, e conta também com a convivência da sociedade à volta.

Sejamos sensatos: se a possibilidade de gozar com a dor do outro está aberta para todo ser humano, por outro lado a tortura só existe porque a sociedade, explícita ou implicitamente, a admite. Por isso mesmo, porque se inscreve no laço social, não se pode considerar a tortura desumana. Ela é humana: não conhecemos nenhuma espécie animal capaz de instrumentalizar o corpo de um indivíduo da mesma espécie, e além do mais gozar com isso, a pretexto de certo amor à “verdade” (Kehl, 2010, p. 130).

Como exemplo desse silêncio – e silenciamento –, em alusão aos 60 anos do golpe militar, algumas manchetes recentes explanaram: “*Ministério cancela ato sobre 60 anos do golpe militar após decisão de Lula*¹⁴, ou ainda, “*Depois de cancelar atos sobre a ditadura, Lula desiste também de Museu da Memória e dos Direitos Humanos*”¹⁵. Assim, se não é possível admitir, que dirá enfrentar esse passado violento, a sociedade brasileira continua a adiar um acerto de contas com o passado.

A literatura brasileira contemporânea, por sua vez, volta-se para a temática da ditadura como uma forma de “enfrentar o evento traumático, para perlaborá-lo” (Cury, 2020, p. 46). É isso que fazem, cada uma à sua maneira, as obras analisadas neste artigo. Ademais, há que se marcar que o enfrentamento se dá também a partir da centralidade do gênero:

Una manera de pensar la dimensión de género en la memoria parte del enfoque ya tradicional, tanto en el feminismo como en la reflexión sobre el lugar del testimonio (Gugelberger, 1996a), de «hacer visible lo invisible» o de «dar voz a quienes no tienen voz». Las voces de las mujeres cuentan historias diferentes a las de los hombres, y de esta manera se introduce una pluralidad de puntos de vista. Esta perspectiva también implica el reconocimiento y legitimación de «otras» experiencias además de las dominantes (en primer lugar masculinas y desde lugares de poder). Entran en circulación narrativas diversas: las centradas en la militancia política, en el sufrimiento de la represión, o las basadas en sentimientos y en subjetividades. Son los «otros» lados de la historia y de la memoria, lo no dicho que se empieza a contar (Jelin, 2002, p. 111)¹⁶.

¹⁴ FEITOZA, César; SEABRA, Catia. Ministério cancela ato sobre 60 anos do golpe militar após decisão de Lula. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 12 mar. 2024. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2024/03/ministerio-cancela-ato-sobre-60-anos-do-golpe-militar-apos-decisao-de-lula.shtml>. Acesso em: 09 abr. 2024.

¹⁵ BALZA, Guilherme. Depois de cancelar atos sobre ditadura, Lula desiste também de Museu da Memória e dos Direitos Humanos. **G1 Globo**, [S.l.], 19 mar. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/blog/julia-duailibi/post/2024/03/19/depois-de-cancelar-atos-sobre-ditadura-lula-desiste-tambem-de-museu-da-memoria-e-dos-direitos-humanos.ghtml>. Acesso em: 09 abr. 2024.

¹⁶ “Uma maneira de pensar a dimensão de gênero na memória parte do enfoque já tradicional, tanto no feminismo como na reflexão sobre o lugar do testemunho (Gugelberger, 1996a), de ‘fazer visível o

Ao trazer para a centralidade a experiência de mulheres, sejam ficcionalizadas ou não, essas obras escovam a História a contrapelo, para recuperar Benjamin (1987), dizendo o que ainda não fora dito, permitindo que outras memórias se amalgamem à memória social. Assim, as duas narrativas, a partir das variações e dos fragmentos, introjetam em sua forma as lacunas deixadas como legado pela ditadura, essa a hipótese, e apontam para a singularidade da experiência de mulheres – o corpo, a maternidade, o maternar. A aposta nesse último gesto, inclusive, é representada nas obras como símbolo de aposta no futuro: são maternidades apresentadas à margem da idealização e da romantização, sob tortura, cárcere, violência e angústia.

Em cada uma das obras, os corpos de desaparecidos “ganham corpo” (Cury, 2020, p. 46); os corpos inabordáveis se solidificam (Trefzger, 2022), revelando o que até então estava oculto, ou criando narrativas para e a partir do que não se sabe, do que talvez nunca saberemos. Dessa forma, a partir dos corpos das mulheres e da estrutura narrativa fraturada, *Que bom te ver viva* e *Corpo interminável* respondem esteticamente a um legado político-histórico coletivo que ainda resiste, apontando para a singularidade da experiência das mulheres e apostando no trabalho intelectual enquanto ferramenta de elaboração.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**. v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BEZERRA, Kátia da Costa. *Que bom te ver viva: vozes femininas reivindicando uma outra história*. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 43, p.35-48, jan-jun, 2014. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/elbc/a/n5pmgSMmXjYh3xph6SB76Pf/?format=pdf&lang=pt>.

Acesso em: 08 abr. 2024.

BRAZ, C. F. Memória e testemunho: do que e por que riem as presas torturadas pela ditadura militar no romance *O corpo interminável*, de Claudia Lage. **Cadernos do IL**,

invisível’ ou de ‘dar voz a quem não tem voz’. As vozes das mulheres contam histórias diferentes das dos homens, e desta maneira se introduz uma pluralidade de pontos de vista. Esta perspectiva implica o reconhecimento e legitimação de ‘outras’ experiências além das dominantes (sobretudo masculinas e vindas de lugares de poder). Entram em circulação narrativas diversas: as centradas na militância política, no sofrimento da repressão, ou as baseadas em sentimentos e subjetividades. São os ‘outros’ lados da história e da memória, o não dito que começa a ser contado” (Jelin, 2002, p. 111, tradução nossa).

[S. l.], n. 64, p. 37–58, 2023. DOI: 10.22456/2236-6385.127859. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdoil/article/view/127859>. Acesso em: 01 abr. 2024.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CURY, Maria Zilda. *Non habeas corpus*: direito ao corpo na ficção de Bernardo Kucinski. In: GOMES, Gínia Maria (org.). **Narrativas brasileiras contemporâneas**: memórias da repressão. Porto Alegre: Polifonia, 2020. p. 39-62.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

JELIN, Elizabeth. El género em las memorias. In: JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Colección Memorias da Represión. Siglo XXI Editores: Madrid, 2002. p. 99-115.

KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 123-132.

LAGE, Claudia. **O corpo interminável**. Rio de Janeiro: Record, 2019.

LAURETIS, Teresa de. The Essence of the Triangle or, Taking the Risk of Essentialism Seriously: Feminist Theory in Italy, the U. S., and Britain. **Differences**, v. 1, n. 1, 1989.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Poemas**. Trad: Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PIOVESAN, Flávia. Direito internacional dos direitos humanos e lei de anistia: o caso brasileiro. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 91-108.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, história e poder. **Rev. Sociol. Polít.**, Curitiba, v. 18, n.35, p. 15-23, jun. 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rsocp/a/GW9TMRsYgQNzxNjZNcSBf5r/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 09 mai. 2024.

QUE BOM TE VER VIVA. Direção e roteiro: Lúcia Murat. 1h40min. 1989.

RIBEIRO JR., Amaury. “A ordem é matar”. **IstoÉ**, São Paulo, 24 mar. 2004. Disponível em: <https://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/upload/014-materia-istoe-24-03-2002-a-ordem-e-matar.pdf>. Acesso em: 22 nov. 2024.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SACÇO, Roberta C. de Oliveira. **PASSADO (RE)NEGADO: Vozes que emergem de corpos silenciados.** (Tese de Doutorado em Letras). Universidade Federal de Juiz de Fora, 2021. Disponível em: <http://repositorio.ufjf.br:8080/jspui/bitstream/ufjf/13719/1/robertacristinadeoliveirasacc.o.pdf>. Acesso em: 01 abr. 2024.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. **Cadernos Pagu**, [S.l.], n. 16, p. 115-136, 2001. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-83332001000100007>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/gMVfxYcbKMSHnHNLrqwYhkl/>. Acesso em: 08 abr. 2024.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero patriarcado violência.** São Paulo: Expressão Popular, 2015.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva.** São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Revista Psic. Clin.**, Rio de Janeiro, v. 20, n.01, p. 65-82, 2008.

TELES, Janaína de Almeida. Os familiares de mortos e desaparecidos políticos e a luta por “verdade e justiça” no Brasil. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira.** São Paulo: Boitempo, 2010. p. 253-298.

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira.** São Paulo: Boitempo, 2010.

TOFOLI, B. F.; MARTINELLI FILHO, N. Imagem e representação em *O corpo interminável*, de Claudia Lage. **Cadernos do IL**, [S. l.], n. 64, p. 104–119, 2023. DOI: 10.22456/2236-6385.127877. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdoil/article/view/127877>. Acesso em: 01 abr. 2024.

TREFZGER, F. S. P. Violência de gênero, ditadura militar brasileira e testemunho em *O corpo interminável*, de Cláudia Lage. **Cadernos do IL**, [S. l.], n. 64, p. 137–153, 2023. DOI: 10.22456/2236-6385.128399. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdoil/article/view/128399>. Acesso em: 01 abr. 2024.

VEIGA, Ana Maria. A história oral visita o cinema: *Que bom te ver viva e Los rubios*. **Revista Observatório**, [S.l.], v. 2, n. 1, jan.-abr. 2016. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/observatorio/article/view/1815/8685>. Acesso em: 08 abr. 2024.

VERUNSCHK, Micheliny. **Caminhando com os mortos.** 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.