

Gilmar de Azevedo

ESCRITORAS DA DITADURA




EDITORA
SCHREIBEN

Gilmar de Azevedo

ESCRITORAS DA DITADURA


EDITORA
SCHREIBEN

2025

© Gilmar de Azevedo – 2025

Editoração e capa: Schreiben

Imagem da capa: Ilustração da capa gerada por inteligência artificial (IA) — modelo DALL·E (OpenAI) — a partir de prompt desenvolvido pela Editora Schreiben

Revisão: o autor

Livro publicado em: 17/11/2025

Termo de publicação: TP1192025

Conselho Editorial (Editora Schreiben):

Dr. Adelar Heinsfeld (UPF)

Dr. Airton Spies (EPAGRI)

Dra. Ana Carolina Martins da Silva (UERGS)

Dr. Cleber Duarte Coelho (UFSC)

Dr. Daniel Marcelo Loponte (CONICET – Argentina)

Dr. Deivid Alex dos Santos (UEL)

Dr. Douglas Orestes Franzen (UCEFF)

Dr. Eduardo Ramón Palermo López (MPR – Uruguai)

Dr. Fábio Antônio Gabriel (SEED/PR)

Dra. Geuciane Felipe Guerim Fernandes (UENP)

Dra. Ivânia Campigotto Aquino (UPF)

Dr. João Carlos Tedesco (UPF)

Dr. Joel Cardoso da Silva (UFPA)

Dr. José Antonio Ribeiro de Moura (FEEVALE)

Dr. Klebson Souza Santos (UEFS)

Dr. Leandro Hahn (UNIARP)

Dr. Leandro Mayer (SED-SC)

Dra. Marcela Mary José da Silva (UFRB)

Dra. Marciane Kessler (URI)

Dr. Marcos Pereira dos Santos (FAQ)

Dra. Natércia de Andrade Lopes Neta (UNEAL)

Dr. Odair Neitzel (UFFS)

Dr. Wanilton Dudek (UNESPAR)

Esta obra é uma produção independente. A exatidão das informações, opiniões e conceitos emitidos, bem como da procedência e da apresentação das tabelas, quadros, mapas, fotografias e referências é de exclusiva responsabilidade do(s) autor(es).

Editora Schreiben

Linha Cordilheira - SC-163

89896-000 Itapiranga/SC

Tel: (49) 3678 7254

editoraschreiben@gmail.com

www.editoraschreiben.com

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A988 Azevedo, Gilmar de.

Escritoras da ditadura / Gilmar de Azevedo. – Itapiranga: Schreiben, 2025.

184 p. ; il. ; e-book ; 16 x 23 cm.

Inclui bibliografia

E-book no formato PDF.

ISBN: 978-65-01-80517-7 [versão impressa]

EISBN: 978-65-5440-573-7 [versão digital]

DOI: 10.29327/5723497

1. Ditadura militar – Brasil. 2. Mulheres – História. 3. Tortura – Brasil.

4. Memória social. 5. Direitos humanos. I. Título.

CDD 981.064

Bibliotecária responsável Juliane Steffen CRB14/1736

*Às que escreve(ra)m sobre a
Ditadura Civil-Empresarial-Militar no Brasil,
para o Quadro de memória social e histórica.*

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	7
<i>Ivânia Campigotto Aquino</i>	
1 ESCRITAS LITERÁRIAS FEMININAS NA DENÚNCIA HISTÓRICA DA DITADURA CIVIL-EMPRESARIAL-MILITAR BRASILEIRA.....	11
2 PARA A (RE)CONSTRUÇÃO LITERÁRIO-TESTEMUNHAL DA DITADURA CIVIL-EMPRESARIAL-MILITAR NO BRASIL.....	21
2.1 Escritas femininas para a memória social e histórica.....	22
2.2 Fronteiras entre literatura e/com história em delimitações possíveis.....	48
2.3 O romance: do histórico ao metaficcional.....	58
2.4 No pós-moderno, a metaficção historiográfica.....	62
3 A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM ROMANCES DE AUTORIA FEMININA AMBIENTADOS NA DITADURA CIVIL-EMPRESARIAL-MILITAR NO BRASIL.....	71
3.1 Nos <i>corpora</i> , a (re)leitura da história.....	73
3.1.2 A circunscrição do discurso, da literatura/história pela metaficção historiográfica.....	94
3.1.2.1 <i>As meninas</i> ([1973]1983), de Lygia Fagundes Telles.....	95
3.1.2.2 <i>Tropical Sol da Liberdade</i> ([1988]2012), de Ana Maria Machado.....	110
3.1.2.3 <i>Azul Corvo</i> ([2010]), de Adriana Lisboa.....	118
3.1.2.4 <i>Volto semana que vem</i> ([2015]2022), de Maria Regina Pilla.....	126
3.1.2.5 <i>Cabo de Guerra</i> (2016), de Ivone Benedetti.....	135
4 NA FICÇÃO E NA HISTÓRIA, REMEMORAR PARA NÃO ESQUECER: CONSIDERAÇÕES QUE NÃO PODEM SER FINAIS.....	147
5 O AUTOR DESTE LIVRO: COMPROMISSO ÉTICO E CIDADÃO.....	153
REFERÊNCIAS.....	159
NOTAS DE FIM DE TEXTO.....	165

APRESENTAÇÃO

Nosso país foi capaz de colocar em prática uma ditadura! Dessa verdade histórica, desse trauma institucional, dessa herança de violações de direitos humanos ocupa-se uma parte muito significativa da ficção brasileira. A interpretar essa literatura, desvendando vozes femininas, temos este estudo do Gilmar de Azevedo, doutor em Letras empenhado em construir conhecimentos acerca do período ditatorial e seus desdobramentos a partir de romances.

Escritoras da ditadura não é um livro isolado na abordagem que o autor faz do tema. Neste momento, o Gilmar publica, também, *Só as feridas lavadas cicatrizam*: vozes femininas em salas de tortura, em que há o contexto histórico e o dever de memória que contribuem, também, para este livro. Os dois livros são os principais resultados de uma pesquisa extensa e profunda, cujo texto na íntegra constituiu-se na tese de doutorado *A metaficção historiográfica em romances brasileiros de autoria feminina ambientados na ditadura civil-empresarial-militar (1964-1985)*: vozes femininas com dever de memória em salas de tortura, defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo.

Gilmar fez sua tese com o pensamento no presente, habitando a direção da história. Um agir autêntico, que surge do seu posicionamento claro e declarado contra a ditadura e toda forma de poder que submete o indivíduo. Aprofundar seus conhecimentos sobre o tema e escrever foi uma maneira dele de se completar. Publicar este livro foi uma maneira de ele intervir no debate público sobre o passado e o presente.

Este livro traz a subjetividade que funda as narrativas femininas. Nesse sentido, atravessa a estética, encontra as estratégias da convicção e da verossimilhança e se depara com a poesia que ampara os discursos. Dessa maneira, temos o caminho da reescritura de literatura para falar sobre a história e sobre o que persistiu e, perigosamente, poderá persistir - porque os impérios da razão estão comprometidos. Estamos na crise da razão! As relações de extrema violência entre os indivíduos e os mecanismos de poder, esfacelando as certezas, são visíveis. Logo, eis a importância das vozes das cinco mulheres estudadas.

As escritoras Lygia Fagundes Telles, Ana Maria Machado, Adriana Lisboa, Maria Regina Pilla e Ivone Benedetti compõem o grupo de mulheres da literatura que, por meio das letras, praticam a resistência aos desmandos

políticos e sociais. Como processo inerente à escrita, a resistência constrói um lugar de preservação da memória da experiência traumática, lugar este que está estruturado em *Mulheres contra a ditadura*: escrever é (também) uma forma de resistência, de Eurídice Figueiredo, obra singular com a qual o Gilmar faz aproximações. Livros de pesquisas dessa natureza são, para além do estudo, uma oportunidade de transcender, indo além do conhecimento narrado e da possibilidade de experiência.

O estudo mostra como as escritoras construíram memórias para suas personagens. De fato, as personagens têm a capacidade de reter dados da experiência traumática ou conhecimentos adquiridos no percurso narrativo histórico, como o fazemos fora do mundo da ficção. Isso é essencial na construção da identidade de cada uma. O aspecto do texto do Gilmar que deve ser destacado é a capacidade que ele tem de relacionar a experiência das personagens com os eventos históricos da mesma natureza, evocando o passado que se delineia na tênue fronteira da literatura e da história através do presente, que é este seu livro. Nesse aspecto, faz-nos lembrar da lição de Aristóteles, “É da memória que os homens derivam a experiência, pois as recordações repetidas da mesma coisa produzem o efeito duma única experiência” (Metafísica, I, 1).

Os romances poderiam ter nascido dos relatos, análises, pesquisas de documentos. E da realidade exterior poderia ter se constituído o debate em cada obra. Todavia, há algo essencial que se impõe à matéria da ficção: a vida das escritoras nos atos da ditadura. É muito mais da realidade interna, do íntimo, da experiência que surgem os elementos que vivificam o pensamento das personagens, o espaço e o tempo das narrativas. É a tomada de consciência sobre os fatos que ocorreram a elas e a pessoas próximas que está formulada na estetização do real, caracterizando os romances. Há, portanto, um voltar-se para si mesmo pela escrita. Sendo ato de linguagem, é, muito, ato de coragem. E as vozes são-lhe, na verdade, o ângulo.

A realidade foi traumática. Endurecemos? Não, não podemos endurecer. Fazemos nossa parte na passagem do tempo, como o Gilmar o fez.

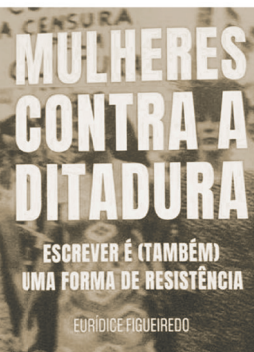
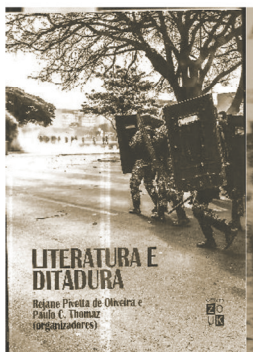
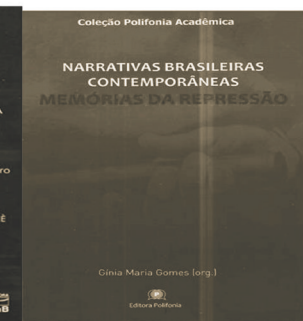
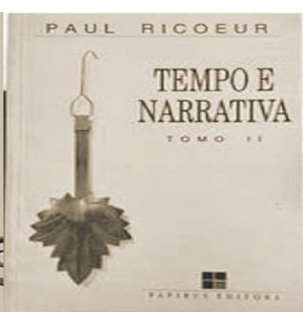
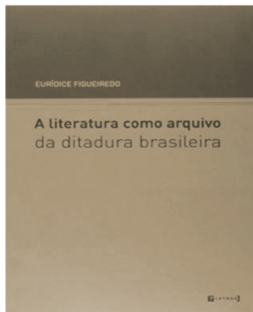
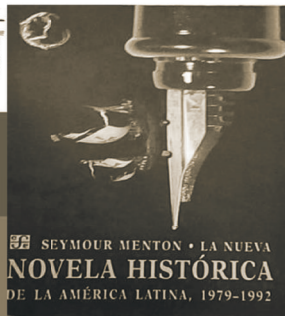
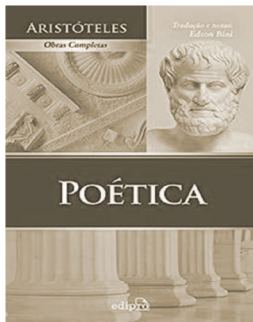
As construções narrativas, elaboradas pela imaginação de cinco mulheres, são analisadas neste livro. O trabalho publicado, agora, torna conhecido o sentido da experiência de estudo do Gilmar e passará a ser compartilhado por outras pessoas. Imagino a interação que ocorrerá pela leitura. Eis a intersubjetividade se construindo.

Tal qual a pergunta que cabe à literatura desde a sua origem na cultura ocidental, algo no autor era ímpeto e força para praticar o dever de memória e responder à pergunta: como pode a vida tornar-se essencial? (Georg Lukács). Ele assina os resultados de uma pesquisa importante, dirigida a romances escritos por mulheres, com algumas dúvidas sobre o que dizer e como dizer, mas com a

plena certeza de o porquê dizer.

Ivânia Campigotto Aquino

Professora titular III da Universidade e do
Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade de
Passo Fundo (UPF).



1

ESCRITAS LITERÁRIAS FEMININAS NA DENÚNCIA HISTÓRICA DA DITADURA CIVIL-EMPRESARIAL-MILITAR BRASILEIRA

A metaficção historiográfica e em romances brasileiros de autoria feminina ambientados na “Ditadura “Civil ¹-Empresarial ²-Militar”¹ (1964³-1985⁴), em recorte no período conhecido como “Anos de Chumbo” (1968-1974, final do governo de Artur da Costa e Silva -1967 a 1969; e governo do presidente Emílio Garrastazu Médici - 1969 a 1974)², é o mote para esta obra.

Esta “Escritoras da ditadura” tem como contribuição refletir sobre a história a partir da literatura em relação aos personagens envolvidos/representados/ouvidos no processo de reconstrução da história recente no Brasil, a “DC-E-M” que, por vezes, é defendida como saída político-ideológica para as complexidades do Brasil enquanto nação. Logo, hibridizar literatura, história, cultura, se constitui em desafio sócio-histórico, também, para as artes.

Nesta obra, leva-se em consideração que personagens literários (*homo fictus*), ao representar seres humanos, encontram-se envolvidos em redes de valores morais, religiosos, culturais e político-sociais apresentados como guias de conduta por seus criadores, as autoras, não tendo autonomia para fazer suas escolhas; ao contrário destes, os seres reais (*homo sapiens*) têm esta autonomia. No entanto, pela riqueza utilizada, o ser fictício pode passar forte impressão que

1 Pelos argumentos das Notas de Fim de Texto 1 e 2 acrescidos aos usados em toda a obra e na informada na Nota de Rodapé 3, que segue) em que aparecem civis e empresas junto com os militares em corresponsabilidade nesse evento que marcou a história recente do Brasil, mesmo que não tenha sido assim em documentos e leis, é usada nesta obra a expressão “Ditadura Civil-Empresarial-Militar”; e a sigla “DC-E-M”, em algumas substituições da expressão.

2 A ditadura civil-empresarial-militar, os “anos de chumbo”, salas de tortura, os projetos de investigação, o dever de memória em vozes femininas no Relatório Final da Comissão da Verdade (e obras de apoio), estão no livro “Só as feridas lavadas cicatrizam: vozes femininas em salas de tortura”, de autoria do mesmo autor deste livro, publicado pela editora Schreien, em 2025.

é um ser vivo, e próximo da realidade; na historiografia, pode representá-la na linguagem, no discurso de alguém que a constrói.

Discute-se nesta obra a representação de valores de tempos marcados no passado, por personagens, e sequestradas, criados com linguagem ficcional, e denotativa, respectivamente, que constroem interfaces com o tempo da realidade e da leitura. Daí, a verossimilhança, que pode resultar de um cálculo sobre a possibilidade do real contida no texto e sua afirmação depende menos da obra que do juízo exercido pelo leitor, seu possível destinatário.

O verossímil (e ao seguir Aristóteles – *Arte poética*, 2011- edição especial) pode estar ligado ao campo das possibilidades simbólicas relativas ao ser humano e à história, haja vista a existência dos laços entre discursos histórico e literário que, por isso, tornam-se possíveis, uma vez que pode haver distinção entre o passado real e a historiografia (a narrativa feita dele - no discurso do historiador), que aproximam o historiador do “fato real” e o escritor da ficção literária; também por serem os fatos do passado os que chegam até o leitor já não serem os brutos, concretos, e sim representações dos ocorridos no passado, portanto, irre recuperáveis na sua imanência, sendo, então, um meio imaginário dos dados do passado.

Por isso, como é percebido nesta obra, pode haver na narração literária e na historiografia os pressupostos de que são processos e estratégias de organização da realidade, na procura de coerência imaginada e baseada na descoberta de laços e nexos, de relações e conexões entre os dados fornecidos pelo passado. Nisso, há uma plausibilidade de uma significação possível imaginada pelo escritor/historiador de tal maneira que o leitor possa reconstruir os fatos representados.

Para seguir neste movimento, concebe-se aqui a ideia de que os discursos literário e histórico resultam de uma mediação social. Ao narrar, constroem-se pontos de vista que podem revelar vestígios da história. Por isso, historiadores procuram na literatura a preservação de imagens vividas e podem ser vistas como testemunhas dos acontecimentos (filtradas do passado por meio da sanção da ciência histórica) compostas a partir do discurso do “pretenso” real.

Corrobora-se aqui que eles precisam se libertar do senso histórico (imprevisível), mesmo desestruturando as normas da disciplina “história” - com sua autonomia sobre as outras por ser um tipo superior de investigação intelectual -, ao trabalhar a arte na história, ultrapassando, assim, as generalizações ao dispor das probabilidades de variações de um determinado tema, uma vez que o historiador deve ter o poder de cunhar para o já conhecido uma coisa ouvida antes e proclamar o universal de maneira tão simples e profunda que o simples se perca no profundo e o profundo no simples (White, 1994).

Na obra, da história ou da literatura, e como um produto elaborado na narratividade, então e como se concebe nesta obra, o discurso crítico-científico é construído pelo(a) narrador(a). Ele(a) coleta o material, molda-o de acordo com seus instrumentos ideológicos e organiza os fatos que consegue descobrir de uma maneira ou de outra. Trata-se, então, de uma ficção. Historiografia é, logo, ficção. (Freitas, 1999), no desafio de se estabelecer ordem para através desta contestar aquela, como se mostra aqui, considerando a metaficção historiográfica, em sua potência, quando questiona a história que se coloca em prioridade em relação às verdades. Logo, defende-se que a ficção, no discurso metafictional historiográfico, na arte, alia-se à história, porque são matérias mediadas pelo veio social.

História e literatura podem, sendo artefatos verbais, constituir-se narrativas de fatos observáveis, tanto nessa como naquela, porque são produtos de um enunciador. Nelas estão realidades representadas pela imaginação (escritor) e por propostas correspondentes aos detalhes extratextuais (historiador).

A ficção e a considerada não-ficção, no discurso escrito que revela uma forma mimética, revelam realidade acontecida ou imaginada. Para ademais, literatura e história encontram-se dentro dos limites do discurso, que utilizam diferentes gêneros discursivos e recursos narrativos similares, com intenções distintas.

Na materialidade disposta nesta obra, nos *corpora*, aplica-se, como um subgênero do romance, a metaficção historiográfica como discurso literário e historiográfico, uma vez que aparece em obras que se apropriam de episódios/ acontecimentos e personagens históricos, constituindo-os como matéria de ficção. Para se chegar à metaficção historiográfica, parte constitutiva desta obra, faz-se necessário distinguir, nos estudos literários, romance, romance histórico, novo romance histórico e metaficção.

A metaficção historiográfica (do subcapítulo 2.4), uma das bases deste estudo, se volta para o passado histórico, seja ele distante no tempo ou recente, para questionar a historiografia oficial e uma das possibilidades é através dos excêntricos - que estão às margens -, possibilitando posicionar as personalidades históricas no centro do debate não para legitimar a história “dita verdadeira”, mas para revisita-la criticamente por meio da paródia e da ironia, e isso ao colocar em xeque a suposta objetividade do relato histórico, assim como ressalta que os seus referentes não podem ser tomados como acontecimentos “reais” ou empíricos, e sim como fatos discursivos, textualizados.

Também é por esta possibilidade estético-teórica que se pode resgatar histórias que podem ter sido silenciadas ou modificadas por meio dos que estavam nas margens e passam para o centro, porque deles podem surgir vozes que não foram ouvidas no curso e no discurso da história, instituindo fronteiras

entre a história e a ficção, no desafio de estabelecer ordem para através desta contestar aquela.

Como intenção planejada, portanto, o desafio aqui é o desenvolvimento do estudo da metaficção historiográfica em romances de autoria feminina ambientados na “DC-E-M” no Brasil. E esta escolha se deve, também, ao envolvimento do autor, como pessoa, cidadão, professor, no presente em direção à compreensão do passado, visando à sensibilização de quem possa interagir com estas reflexões para que não se repitam no futuro certas “barbáries”, do “Período de Exceção” no Brasil, entre elas, a tortura.

O que suscitou esta obra (e a outra já informada na Nota de Rodapé 2)³, entre outros motivos, são os recentes fatos relacionados ao sistema democrático-eletivo no Brasil: depois de 2 mandatos de Luis Inácio Lula da Silva (2003 a 2006; 2007 a 2010), foi eleita, em 2010, também pelo PT (Partido dos Trabalhadores), Dilma Vana Rousseff, para o 1º mandato de 2011 a 2014, e, em 2014 reeleita, para um segundo mandato, que deveria ser de 2015 a 2018 para a presidência do Brasil. Em 2016, no entanto, desenvolveu-se contra ela um processo de *impeachment*, um “golpe parlamentar”.

Depois dos trâmites normais, houve uma sessão na Câmara dos Deputados Federais no dia 17 de abril, com a votação final, e com a previsão de 10 segundos para cada voto dos parlamentares, que poderia ser “sim” (pela admissibilidade do processo de *impeachment*), ou “não” (contra a admissibilidade do processo de *impeachment*), ou, ainda, abstenção. Um pouco depois das 23h desse dia, após quase 10 horas de sessão, foi emitido o voto nº 342 a favor do *impeachment*, o que dava quórum para que o processo fosse enviando ao Senado Federal.

Ao todo, foram 367 votos a favor do *impeachment* e 137 contra. Nesta sessão, porém, o que chamou a atenção dos milhões de brasileiros que assistiam à sessão pela tevê aberta foi o voto do deputado federal do PSC (Partido Social Cristão), do Rio de Janeiro, Jair Messias Bolsonaro (1955-).

Quando restavam 196 votos, o placar estava 235 a favor do *impeachment*⁵ e 82 contra, em seu voto, o parlamentar disse: “/Neste dia de glória para o povo brasileiro, tem um nome que entrará para a história nesta data, pela forma como conduziu os trabalhos nesta casa, parabéns presidente Eduardo Cunha⁶ [foi vaiado por uns, aplaudido por outros], perderam em 64 [alusão ao início da “DC-E-M” no Brasil, abril de 1964], perderam agora em 2016 [no processo que ainda estava em andamento, mas já com o resultado consolidado], pela família e pela inocência das crianças em sala de aula que o PT nunca teve,

3 Aviso aos leitores: as “Notas de Rodapé” estão diretamente ligadas ao texto imediatamente referenciado; as “Notas de Fim de Texto” são complementares ao que foi indicado com informações que agregam conhecimentos, curiosidades, atualidades, comparações, indagações.

contra o comunismo, pela nossa liberdade, contra o Folha de S.Paulo [que inclusive ajudou no Golpe de 1964], pela memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra⁷ [nome completo repetido atrás dele pelo filho, o deputado federal Eduardo Bolsonaro, na época do Partido Social Liberal, eleito por São Paulo⁸], o pavor de Dilma Rousseff [sequestrada e torturada no DOI-Codi em São Paulo em 1970 pelo próprio Ustra], pelo Exército de Caxias, pelas Forças Armadas, por um Brasil acima de tudo e por Deus acima de todos⁹, o meu voto¹⁰ é sim/.”¹¹

Chamou a atenção o elogio ao coordenador do DOI-Codi em São Paulo, Ustra (que respondeu a vários processos por prisões, torturas, desaparecimentos e mortes, sendo até condenado¹², e à “DC-E-M”.

Isso, em parte, explica o horror quando do elogio a um torturador¹³ e uma apologia à “DC-E-M” em “cadeia nacional” por alguém que, depois, se tornaria presidente do Brasil, junto com seus fanáticos seguidores, e reivindicarem a volta do “Regime de Arbítrio” considerado maléfico para a história brasileira¹⁴.

Em 2018, concorrendo pelo PSL (Partido Social Liberal), Jair Messias Bolsonaro venceu o seu concorrente no segundo turno, Fernando Haddad (1963-), do PT, por 55,13% a 44,87%, ou seja, 49.276.990 (quarenta e nove milhões, duzentos e setenta e seis mil e noventa e nove) eleitores brasileiros votaram nas propostas dele. Entre elas, como estandarte de seus seguidores, estava (está) a “volta da Ditadura, com Bolsonaro no poder”.

Conclui-se que boa parte das pessoas não mensuram o que representou a “DC-E-M” no Brasil (1964-1985) e que é preciso ainda refletir sobre este evento e mostrar suas particularidades como, por exemplo, as torturas. Por isso, é apresentada aos leitores esta obra.

Nas últimas 4 décadas, e depois de realizado e divulgado o “Projeto Brasil: Nunca Mais” (1985), de instaurada a *Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos* (1995) e a *Comissão da Anistia* (2002), foi criada, no 1º governo Dilma Rousseff, em 18 de novembro de 2011 (instalada em maio de 2012) e respaldada pela Lei 12.528/2011, a *Comissão Nacional da Verdade* (CNV), com o propósito de resgatar a memória de violações aos direitos humanos promovidas por Agentes do Estado contra opositores políticos entre os anos de 1946 e 1988.

Em 10 de dezembro de 2014, esta Comissão publicou o *Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade*, “composto por um tecido de diferentes vozes sociais e propõe passar a limpo mais de quarenta anos de nossa história. [...] e reconstruir a história a partir das subjetividades reveladas por meio do testemunho.” (Ferreira, 2020, p. 127). Constituído por 3 volumes, o 3º, por

exemplo, versa sobre 434 vítimas fatais do período da “DC-E-M”, apresentando elementos circunstanciais sobre cada caso de morte e desaparecimento. São 191 os mortos, 210 os desaparecidos e 33 os desaparecidos cujos corpos tiveram seu paradeiro posteriormente localizados.

Abordar o contexto que torna esta profissão agora e cidadão desde há muito, com um lugar de fala no cenário público neste momento democrático, bem como qualificar a formação na discussão destes temas junto aos alunos, é o que, também, inspirou a composição desta obra.

Por isso, no âmbito dos preceitos teórico-metodológicos, esta obra tem como estudo a metaficção historiográfica em romances brasileiros ambientados na “DC-E-M” em que são (re)constituídas salas de tortura, uma vez que é possível reconstruir boa parte da história de uma época através do processo penal arquivado no Poder Judiciário de cada país. A verdadeira personalidade do Estado fica ali gravada, sob forma de sentenças judiciais, determinando torturas, esquartejamentos em praça pública, normas de vigilância carcerária, castigos ao corpo, punição ao espírito (Foucault, 2008). Igualmente para seguir pesquisas no campo desta investigação.

Os *corpora* que permitem o estudo das fronteiras entre história e/com literatura; da metaficção historiográfica em romances brasileiros de autoria feminina ambientados na “DC-E-M” (1964-1985) são: 5 romances, aqui identificados com a marca da 1ª publicação “[...]”: *As meninas* [1973], de Lygia Fagundes Telles; *Tropical sol da liberdade* [1988], de Ana Maria Machado; *Azul Corvo* [2010], de Adriana Lisboa; *Volto semana que vem* [2015], de Maria Regina Pilla; *Cabo de guerra* [2016], de Ivone Benedetti.

Como aporte teórico, ancora-se—Aristóteles (2011- edição especial), Bernardo (2010), Blanchot (1987); Dalcagnè (1996); Eco (1994); Fernandes (2023); Figueiredo (2017, 2024); Gass (1974); Hutcheon (1989, 1991); Lubbock (1976); Lukács (2011); Menton (1993); Muir (1975); Oliveira (2020); Rancière (2010); Ricouer (1997); Teles, (1999); Vecchi & Di Eugênio (2020), Perrot (1989), White (1994) e outros.

O texto que estrutura esta obra é composto por 5 partes: na 1ª parte, “Escritas literárias femininas na denúncia histórica da ditadura civil-empresarial-militar brasileira”, a apresentação geral das partes constitutivas do movimento que gerou a obra, sua estrutura e partes constituintes;

Na 2ª, “Para a (re)construção literário-testemunhal da ditadura civil-empresarial-militar no Brasil” há as “Escritas femininas para a memória social e histórica”; as “Fronteiras entre literatura e/com história em delimitações possíveis”; “O romance: do histórico ao metaficcional” e “ No pós-moderno, a metaficção historiográfica”, que compõe o Quadro de sínobra teórica

aplicado no capítulo 3 desta obra, e é apresentado sintetizado no Quadro 7; acresce-se aqui argumentos em favor de falas/vozes e escritas femininas que contribuem para a construção de Quadro de Memória Social e Histórica, a partir de romances de escrita feminina ambientados na Ditadura no Brasil, com levantamento possível de produções até o momento da construção desta obra, julho de 2025.

Na 3ª parte, “A metaficção historiográfica em romances de autoria feminina ambientados na ditadura civil-empresarial-militar no Brasil” são apresentadas as obras literárias que fazem parte dos *corpora* “Nos *corpora*, a (re) leitura da história” com “As imagens valem tanto quanto mil palavras”- do paratexto ao texto/contexto” e “A circunscrição do discurso, da literatura/história pela metaficção historiográfica”. Neste capítulo, as autoras, os contextos das obras, as fábulas (histórias) e as tramas (estrutura, jeito de contar) estão representadas pelas vozes periféricas que rompem, a partir da literatura, com os silenciamentos.

Na 4ª, “Na ficção e na história, rememorar para não esquecer: considerações que não podem ser finais”, a articulação com os argumentos desenvolvidos na obra em seus desdobramentos teórico-práticos alcançados e projeções para futuras reflexões.

Na 5ª parte, o autor deste livro: compromisso ético e cidadão.

Após, as Referências e as Notas de Fim de Texto.

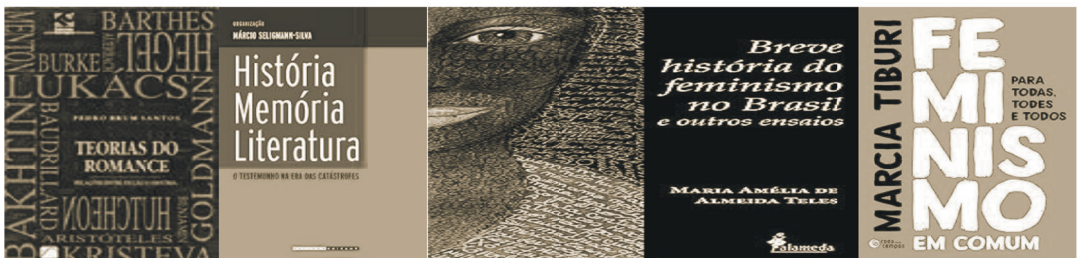
Esta obra insere-se no chamado trabalho de “reconstrução dos acontecimentos com fins sociais”. De acordo com Henry Rousso (1990, *apud* Figueiredo, 2024), 4 são os vetores para analisar este tipo de trabalho: os *oficiais* (com comemorações, monumentos, celebrações); os *associativos* (associações e grupos de pessoas interessadas), os *científicos* (produção de livros de História e manuais escolares); os *culturais* (cinema, literatura, televisão).

Aqui, além de organizar conhecimento para, como se concretiza agora com esta e a outra obra publicada – informada na Nota de Rodapé 3 - publicação de livros sobre a “D C-E-M” no Brasil. Portanto, o científico junta-se ao campo dos valores culturais, na literatura e na história, em experiência estética compartilhada com a metaficção historiográfica.

Faz-se importante, portanto, investigar a presença histórica e ficcional da tortura, em seu contexto histórico e cultural, lugar de memória, na ficção, com discurso e genealogia e lugar de pertencimento, haja vista permear-se no Brasil a necessidade de lembrar, constatar, investigar, mostrar, para que o “Estado de Exceção” - com suas torturas física, psicológica e ideológica” - não seja esquecido; e no sentido de contribuir no desejo de que não mais aconteça.

Esta obra, enfim, convida quem se interessa em compreender, nos processos metodológicos apresentados, na metaficção historiográfica, os romances selecionados, para a história, memória e reflexões do passado, no presente, para que não se repita no futuro.

Avante!



“

Não se pode imaginar a
restituição de ‘toda a verdade’
do acontecimento, porque o
acontecimento pertence ao
domínio do vivido e a escrita
literária pertence ao domínio
da linguagem”

(Figueiredo, 2017, p.123).

2

PARA A (RE)CONSTRUÇÃO LITERÁRIO-TESTEMUNHAL DA DITADURA CIVIL-EMPRESARIAL-MILITAR NO BRASIL

“Se a dor é pessoal, a luta pode ser coletiva.”

(Fernandes, 2023, p.268)

A epígrafe de Pádua Fernandes considera, aqui, que os *corpora* são constituídos de romances de autoria feminina ambientados na “DC-E-M”, com falas/escritas femininas de/para quadro de memória social e histórica com vozes para o testemunho para a construção identitária e o lugar de pertencimento pela literatura na história.

Para delimitar o romance como gênero narrativo e nas características dos subgêneros que dele se destacam na delimitação teórica, neste capítulo também são refletidas as fronteiras entre literatura e/com história em delimitações possíveis, no Romance, no Romance Histórico, no Novo Romance Histórico, na Metaficção e na Metaficção Historiográfica, e esta, a partir dos personagens periféricos (ex-cêntricos), aplicada no capítulo 3, nos *corpora*, conforme Quadro 3, que o antecede.

As nuvens de palavras são instrumentos capazes de manifestar significados conceituais e sensoriais que se elaboram com o propósito de conferir sentido visual ao que se apresenta no texto. Aqui, na Figura 1, ela aparece considerando a apresentação indicativa de reflexões no texto que segue. Nesta obra há 2 figuras com o mesmo estilo.

Para situar o que está neste capítulo, a nuvem de palavras (Figura 1).

Figura 1 - Para a (re)construção literário-testemunhal da “ditadura civil-empresarial-militar” no Brasil.



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

2.1 Escritas femininas para a memória social e histórica

“Preste atenção
Dói o peito chorar
Dói os seus olhos chorarem
Dói nós viver
Dói ver os outros chorarem
Dói a natureza chorar
Dói gostar dos outros”

(Poema de Janaína Teles de Almeida, com então 8 anos,
para entregar ao pai preso, César Augusto Teles ¹⁵
– *Jornal Brasil Mulher*)

Neste capítulo, desenvolvem-se argumentos em favor de falas e escritas femininas que contribuem para a construção de Quadro de Memória Social e Histórica, a partir de romances de escrita feminina ambientados na “DC-E-M” no Brasil.

O Brasil está constantemente em um mal-estar da democracia, em que tendências autoritárias ressurgem como forças recalçadas da nossa história política, e aí surge a “literatura da urgência”, por estar associada à necessidade de forçar um sentido capaz de resistir às ameaças da destruição, assim sentenciou Luciana Hidalgo (2008), quando escreveu sobre o escritor carioca Lima Barreto.

Aqui, essa literatura, junto com a de testemunho, tem a voz (de autoria, de personagens, narradoras, protagonistas) feminina.

Para isso, é necessário refletir sobre o “feminino” como sendo não o que no decorrer dos séculos dizem ser a mulher criada para, entre outras coisas,

docilizar as pessoas marcadas como mulheres, como um termo usado para salvaguardar a negatividade que se deseja atribuir às mulheres no sistema patriarcal, tão elogiado pelos poetas e filósofos; ou seja, “o feminino, nada mais é do que a demarcação de um regime estético-moral para as mulheres marcadas pela negatividade.” (Tiburi, 2018, p. 23) e sim como “mulher”, que foi “ressignificada no feminismo.” (Tiburi, 2018, p. 19), e além da identificação em um sexo biológico ou em uma rígida categoria de gênero. A obra literária produzida por mulheres não necessita remeter a clara filiação sexuada. Então, literatura de mulher é “um signo de luta.” (Tiburi, 2018, p. 21). Contra “o silenciamento e a invisibilidade, elas têm ganhado maior autonomia para se impor em espaços antes restritos aos homens.” (Figueiredo, 2024, p.341).

Na história do Brasil, a fala dos homens foi (e há quem deseja que seja) prioridade em todos os níveis e temáticas. Na contramão disso, as vozes femininas no Brasil apareceram e começaram a incomodar o poder político conservador, mesmo com tentativas de os homens deslegitimá-las na escrita e em suas presenças como sujeitos, a partir de seus espaços privados, para o político e ao público. É plausível afirmar que o surgimento do movimento feminista brasileiro também está ligado à história da participação das mulheres na luta de oposição ao Regime Autoritário no Brasil, e suas inscrições estão em romances em que se ocupam de relatos e depoimentos ficcionalizados (historiograficados) que transmitem a memória feminina.

As mulheres, paulatinamente, começaram a deixar a esfera do lar para trabalhar fora e participar mais da vida política. Em 1922, ingressaram no PCB, no movimento operário e intelectual; quando Getúlio Vargas flertava com o fascismo e o nazismo, pressionaram para que o Brasil ficasse com os Aliados. Foi fundada, em 1935, a União Feminina do Brasil (UFB), por Maria Werneck de Castro (1909-1994), Amanda Álvaro Alberto (1892-1974) e Eugênia Álvaro Moreyra (1998-1948).

Ao considerar a “primeira onda” do feminismo no/para o Brasil, a atuação da paulista Bertha Maria Júlia Lutz (1984-1976) e Carlota Pereira de Queirós (1892-1982) que foram eleitas as primeiras deputadas por São Paulo, em 1933; Eneida de Moraes (1904-1971), marxista, escritora, que se envolveu diretamente nas revoluções de 1932 e 1935, o que resultou para ela em 11 prisões durante o Estado Novo, além de sofrer torturas, tendo ido para a clandestinidade e exílio. Na prisão, conheceu a judia alemã e esposa de Luis Carlos Prestes, Olga Gutmann Benário Prestes (1908-1942) e Elizabeth Saborovsky Ewert - a Sabo ou Elisa Berger (1907-1940): foram deportadas por Getúlio e assassinadas na prisão. Sabo era esposa do dirigente comunista alemão Arthur Ernest Ewert (1890-1959): ele presenciou o estupro da mulher, foi torturado até enlouquecer; Nise Magalhães

da Silveira (1905-1999), psiquiatra famosa mundialmente, que foi proibida de clinicar no Brasil até 1944; ela e Haydé Nicolussi (1905-1970), poeta alagoana. Elas lutaram pelo voto feminino e denunciaram o machismo em instituições brasileiras, inclusive no “Partidão”; Zuleika Alambert (1922-2012), deputada (por Santos e São Paulo, pelo PCB), escritora, jornalista, militante marxista, que atuou na Liga de Defesa Nacional (LDN) e na Força Expedicionária Brasileira (FEB), viveu clandestinamente 1947 a 1954; Patrícia Rehder Galvão (1910-1962), a Pagu, que aderiu ao comunismo, tornou-se operária para compreender suas lutas e participar de comícios, foi presa e torturada, teve que praticamente abandonar seu filho para se dedicar ao Partidão, foi desenhista e ilustradora modernista, ilustrou a *Revista de Antropofagia* (1928 e 1929).

Nos anos 1960, época de JK, as mulheres foram proibidas de atuar na Federação de Mulheres do Brasil (FMB), e cooptadas pelo Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (Ipes), a fim de defenderem valores tradicionais na luta contra o comunismo internacional. Daí surgiram passeatas com perfil conservador como a “Marcha com Deus pela Família e Liberdade”, em 1964. No mesmo ano, houve 49 marchas de mulheres com perfil conservador. (Teles, 2015).

Pode-se estabelecer como a “segunda onda” a luta das mulheres nos “Anos de Chumbo” (1968-1974- Governos de Costa e Silva e Médici), no feminismo de esquerda, em organizações clandestinas de influência marxista, embora, com a junção entre Igreja Católica e movimentos sociais contra a ditadura, o movimento acabou por impossibilitar a inserção de pautas como o aborto, o divórcio ou a crítica do papel tradicional das mulheres na família. As organizações de esquerda se multiplicaram com tendências variadas. O PCB não aderiu a luta armada. Dele surgiram a ALN, o PCdoB, o PCBR; outras surgiram: VPR, VAR-Palmares, Colina, Polop; outras, como AP, que surgiu dos movimentos JEC, JUC, JOC, pertencentes à Igreja Católica, não aderiram, porque não viam preparação política nas massas, preferindo adequar-se às lutas estudantis e bases camponesas e operárias.

É após a promulgação do AI-5 que o aparelho repressivo se tornou mais violento. Nesta seara, Tatiana Merlino, por exemplo, publica em seu livro “Direito à memória e à verdade: luta substantivo feminino” (2010) depoimentos em que torturadas pela repressão política expõem as condições específicas das mulheres desprezadas no cárcere como: gravidez, maternidade, aleitamento, menstruação. Uma delas segreda que a voz do torturador dizia para ela: “[...] por que você não está em casa, ao invés de estar aqui? Por que você perde tempo com coisas que não lhe dizem respeito?” (Merlino; Ojeda, 2010, p. 96).

Em seus escritos, as mulheres – escritoras, narradoras, personagens – inscrevem suas memórias no tempo e no espaço da Ditadura Civil-Militar, e

mostram a relação sexuada existente neste processo, uma vez que nas memórias femininas, na luta contra o “Regime de Exceção”, e nas práticas socioculturais em relação a elas, “existe [nelas] uma tripla operação [...]: acumulação primitiva, rememoração, ordenamento da narrativa [que estão imbricadas] na relações masculinas/femininas reais e, como elas, é produto de uma história.” (Perrot, 1989, p.18). Em suas obras, as autoras externam na ficção suas experiências traumáticas como consequências de suas participações nas lutas contra os ditadores e estas vivências provocam, quando materializadas em escrita com metaficção-históriográfica, uma leitura alternativa da história, ao mesmo tempo em que se torna difícil a vocalização feminina da memória contida e provocação constante do conflito contra o esquecimento. Nestas memórias femininas, em suas especificidades de pontos de vista e vivências, pode estar a restituição e a reconstituição desse passado e, ao mesmo tempo, o desmonte e o desafio da tradição androcêntrica da/na escrita da história como ela é concebida. Neste movimento de contar/exprimir-se/confidenciar-se/autorrevelar-se, o papel de restituição e do reconhecimento que as escritoras almejam vai de encontro à política existente e ao encontro da política que ainda não se conseguira alcançar, a de luta contra a tortura.

A partir de 1975, formaram-se os Movimentos Femininos pela Anistia (MFPAs) nos estados com, por exemplo, Therezinha de Godoy Zerbini (1928-2015): casada com o general Euryale de Jesus Zerbini (1908-1982), general legalista contrário ao “Golpe de 1964” (por isso, preso por 45 dias no Forte de Copacabana pelos generais Olympio Mourão Filho e Carlos Luis Guedes e cassado), foi importante na constituição dos Comitês Brasileiros pela Anistia (CBAs), que reivindicavam o desmonte do estado autoritário, a punição para os torturadores e a volta da democracia.

Depois, mulheres participaram do *Projeto Tortura Nunca Mais* e do *Brasil: Nunca Mais* (1985), da Comissão pela Lei da Anistia (1979, da Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (1995) e da Comissão Nacional da Verdade (2012-2014). Merlino; Ojeda (2010) listam 45 mulheres torturadas e assassinadas; destas, 35 entre 1970 a 1974, nos “Anos de Chumbo”; o Relatório Final da Comissão da Verdade lista 434 mortos entre 1946 e 1988. Dentre esses, 48 mulheres, 11,5% das vítimas. Em 1975, as irmãs Crimeia Alice Schmidt de Almeida e Maria Amélia de Almeida Teles fundaram a União das Mulheres de São Paulo (UMSP); de 1976 a 1978, Maria Lygia Martin de Moraes e Rachel Moreno estiveram à frente do jornal feminista “Nós, Mulheres”; de 1975 a 1980, Joana Lopes foi responsável pelo jornal “Brasil Mulher”. São exemplos de militantes que escreveram e publicaram sobre suas percepções que tiveram do passado vivido.

Em relação à questão do gênero feminino na escrita em que o mote são as experiências e/ou o conhecimento sobre este tempo obscuro e que deixou muitas cicatrizes, está a subjetividade testemunhal, que corresponde ao ponto de vista singular do relato, cria um excesso de recordações, experiências, ângulos de visão e extrema exiguidade de memória viva que pode se tornar compartilhável e, pelas obras, pública. Então, pela metáfora do restauro textual, o objetivo é resgatar marcas do passado (palimpsestos), escondidas em outras escritas, ou silêncios, que se pretenda desempenhar função essencial de recomposição de simulacros explícitos da história. Ao responder ao problema da escrita que se confronta também com o problema da diferença sexual e à resistência ao esquecimento, as marcas manifestas na escrita, aparecem como urgentes ao buscar forma de contar a história pessoal e coletiva, “sobre vidas silenciadas, [...] feridas que não cicatrizam, [...] perdas que não podem ser esquecidas.” (Dalcastagnè, 2023, p. 8).

A violência de gênero está presente em todos os momentos da vida das militantes na prisão: “na tortura sexual, nas humilhações, nos xingamentos, no trato com a menstruação, a gravidez e a maternidade. As zombarias se concentravam no corpo, evidenciando misoginia, racismo, visão estereotipada do papel das mulheres na sociedade.” (Figueiredo, 2024, p.47), como se lê nesta obra no capítulo 7, nas vozes femininas dos *corpora* com *dever de memória* nas salas de tortura. Nele, têm destaque sequestradas¹⁶ como Rose Nogueira, Criméia Alice Schmidt de Almeida, Maria Amélia de Almeida Teles, Dulce Chaves Pandolfi, Inês Etienne Romeu, Lúcia Murat, Dulce Maia, Maria do Socorro Diógenes, representando tantas outras que sofreram iguais torturas “sexuadas”.

É notório que o registro da experiência das mulheres militantes (ou próximas de militantes) pode ser procurado nos livros construídos a partir de depoimentos ou de reconstituição histórica, uma vez que “o levantamento da literatura de testemunho revela um fato interessante: são raríssimos os livros escritos por mulheres, não obstante a significativa participação feminina na luta armada e nas torturas, mortes e desaparecimentos de corpos. (Moraes, 2006, p. 8). As que sobreviveram à tortura e à prisão, sabe-se pelos testemunhos, são jornalistas, professoras universitárias e intelectuais acostumadas em suas profissões a escrever. No entanto, mais de 60 anos após o fatídico 1968 (publicação do AI-5), ainda são poucos os livros em que as mulheres são o sujeito do discurso. Mas as poucas que circulam, contemplam muitas reflexões sobre esta etapa sensível da história do Brasil. Por isso, é na escrita que o fio da memória aparece, o da individual e a de um país e/com sua história.

Nessas obras, as memórias traumáticas colocam a questão da luta contra o silêncio e contra a tentação do esquecimento. Nelas, é relevante refletir sobre o gênero feminino como sujeito da escrita e como elemento disjuntivo que se

concretiza na realização da leitura alternativa da história. A forma literária empreendida, romances, absorve um movimento da história que é reduzido a material essencial da construção estética. Nessas memórias não há – em sentido estrito - engajamento de realismo ilusório, mas uma lúcida desmontagem crítica que encontra na forma literária seu território principal de ação reflexiva.

Nesse caso - das memórias traumáticas femininas - os vazios e os esquecimentos conquistam a dimensão de gênero, em que a dificuldade e a possibilidade de lembrar e contar devem ser relacionadas com a condição e consideração históricas das mulheres, haja vista que também nas lutas clandestinas contra a Ditadura as mulheres sofreram formas de machismo e discriminação (Teles, 1999).

Aqui, considera-se que a afirmação de suas memórias de protagonistas, que foram em suas experiências e que são nas personagens das obras, exigiu não apenas o ajustamento do *quadro social da memória*, mas também uma radical revolução feminista, pela afirmação do próprio papel e da própria fala no espaço social e político nacional, já que, de fato, o surgimento do feminismo brasileiro está inseparavelmente ligado à experiência da ditadura (Pinto, 2003).

Obras com escritas femininas, na/para uma literatura de/para o *quadro de memória social e histórica* na luta contra o esquecimento, tornam-se matéria viva e ao mesmo tempo íntima em narrações que desempenham função complexa, de reflexão crítica e não imediata sobre elas. Nelas, a relação entre crítica e produção alternativa da escrita – portanto, outra escrita – é um motivo conjugativo na reconstituição do que foi a época da Ditadura no Brasil, em que a narração é flagrada do ângulo que remete para a condição do sujeito da fala e decide se expor na cena pública, através do romance, porque “o que o romance mostra é como a ficção histórica é necessária para conduzir o trabalho da memória, mas, ao mesmo tempo, como esta ficção sempre deve ser metaficcionalizada, encontrando seu apego na escrita sobre a escrita e projetando-se no horizonte do que costumamos em filosofia chamar de ética do discurso (o texto dentro do texto [obra dentro da obra]).” (Vecchi; Di Eugênio, 2020, p.5).

Privilegiar esta atividade estética não é um atalho na procura de um real que permanece impossível, pelo contrário, supõe um trabalho mais paciente e complexo, atravessando um território com um percurso que nada tem de imediato, mas que se aprofunda tortuosamente por outros caminhos, porque ficção precisa ter uma verossimilhança que raramente a verdade tem (Machado, 2012).

A ficção de autoria (e de protagonismo) feminina se articula, então, em torno da reflexão sobre a memória vivida e das vivências e sobre a busca da forma da escrita, comunicação e transmissão desta memória. Há histórias de protagonistas e de outras mulheres citadas nesses romances, por terem visibilizado as condições de exílio a partir da especificidade de serem mulheres,

e parecem, de acordo com Albertina de Oliveira Costa *et al* (1980), uma conexão literária (ficcional, portanto), com o livro de depoimentos (com testemunhos) em *Memórias das mulheres do exílio* (1980), em que é traçado o ambicioso projeto de descrever uma condição histórica coletiva, onde “esta é a minha história, a sua história, a história dela. Este livro é uma obra coletiva” (Costa *et al.*, 1980, p. 13), por explicitarem a dificuldade própria das mulheres em contar e transmitir suas experiências durante os “Anos de Chumbo”.

Nesses depoimentos, nem sempre as mulheres se sentiram incluídas quando partiu o convite inicial para que os exilados escrevessem as suas memórias. “[...] Era a tentativa de recuperar a nossa experiência no que ela tem também de específico, torná-la descritível para transmiti-la.” (Costa *et al.*, 1980, p. 14).

As especificidades da memória feminina são representadas por essa busca da forma de comunicação escrita e transmissão da memória, em que a interseção entre lembranças dolorosas (privadas) e *dever de memória* (pública) testemunha a importância da reflexão sobre a *transmissão social* da memória feminina. Esta capacidade de restituição da voz feminina no contexto da elaboração do Regime Ditatorial é a coluna vertebral dos romances dos *corpora* desta obra, por explicitar a necessidade de uma *memória feminina*, na busca, sobretudo, da forma da escrita da história das mulheres, mostrando a difícil relação entre história e memória, até porque esta, como informa a “historiadora das mulheres”, Michelle Perrot (1928-) e sendo uma forma de relação com o tempo e o espaço, é profundamente sexuada.

Por isso, tornam-se necessárias práticas de memórias femininas, porque existe uma particularidade: “na medida em que as práticas socioculturais presentes na tripla operação que constitui a memória – acumulação primitiva, rememoração, ordenamento da narrativa - está imbricada nas relações masculinas/femininas reais e, como elas, é produto de uma história. (Perrot, 1989, p. 18).

Então, o propósito de preencher um vazio sobre o passado, vocalizar a presença feminina e fazer da própria biografia uma fonte de inspiração para construir memórias e histórias de resistência faz parte destas escritoras/personagens/narradoras que, através da ficção, tornam coletivo o que é traumaticamente pessoal, haja vista que “as exigências de narração de tantas histórias (não contadas) pessoais-coletivas da ditadura, a partir dos pontos de vista das mulheres (narradoras), ainda mais invisibilizados, encontram na arte literária a forma para expressar-se.” (Di Eugênio, 2020, p. 246). Para esta pesquisadora italiana, nesses textos não aparece o depoimento de uma voz, mas a evocação de muitas vozes silenciadas, o eco de tantas experiências de mulheres durante os “Anos de Chumbo” e que “se no plano privado é possível uma reconciliação terapêutica com uma lembrança traumática, *no plano público não há possibilidade de cura ou recuperação porque a consciência histórica de experiências*

traumáticas produz uma consciência política que nunca será livre de julgamento, de condenação, e da justiça.” (Di Eugênio, 2020, p.246 – grifos nossos).

Nas obras de autoria feminina, como em outras, há o *arquivo* da Ditadura, porque funcionam como uma estrutura aberta que acumula camadas discursivas. Para Eurídice Figueiredo (2017), o longo vazio de escritas femininas sobre a experiência da Ditadura mostra uma mudança e uma re-emersão, que se pode colocar nos últimos 20 anos no Brasil.

Em seus estudos, Figueiredo periodiza estas escritas em: primeiro período, de 1964 a 1979; no segundo de 1980 a 2000 e informa que quase não aparecem romances escritos por mulheres. Em nosso tempo, as obras literárias que se destacam ante a crítica são predominantemente escritas por homens – o que implica, também, uma construção de memória, e a consequente difusão de memórias, sob um outro filtro. No entanto, obras de vozes femininas ganham visibilidade como, por exemplo, Lygia Fagundes Telles, Heloneida Stuart, Nélida Piñon, Lya Luft, Adélia Prado, Patrícia Bins, Sônia Coutinho, Ana Miranda, Zulmira Tavares, Márcia Denser, Marina Colassanti, Helena Parente Cunha, Judith Grossman, Patrícia Melo, Maria Regina Pilla, Ivone Benedetti, Adriana Falcão, entre muitas outras, o que leva a crítica a se direcionar mais para necessidade de olhar específico sobre as obras escritas por mulheres que viveram e sentiram os resultados de ser intelectual e mulher em uma sociedade declaradamente machista e militarizada, até porque “entregar a narrativa a uma mulher é olhar a história sob outra perspectiva.” (Dalcastagnè, 1996, p. 116).

A história mostra a significativa participação feminina na luta armada, que sofreram torturas, foram mortas e muitas tiveram seus corpos desaparecidos. As mulheres que sobreviveram à tortura e à prisão são jornalistas, professoras universitárias, intelectuais, e escreveram sobre isso, por estarem – também - acostumadas a escrever. No entanto, mais de 60 anos após o início da “DC-E-M”, poucos são os livros em que as mulheres são o sujeito do discurso. (Moraes, 2006). E escreveram. E esta (re)emergência literária na sociedade contemporânea que dá voz aos silenciamentos do passado, está nos relatórios, marca mudanças nos “quadros sociais da memória”, produz reescrita da história (das mulheres), preenche lacunas, suscita força do imaginário literário na recuperação das vozes e das experiências silenciadas das mulheres e estão na “literatura-arquivo”, que servem para fazer, também, um diagnóstico do presente, com desejo de que tudo o que foi testemunhado, na escrita, não se repita em nossa história. Afinal, “A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente.” (Gagnebin, 2006, p. 39).

Pesquisando sobre o impacto do autoritarismo na produção literária no Brasil, Eurídice Figueiredo - pesquisadora e professora da Universidade Federal Fluminense (UFF) - em *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* (2017), no capítulo “A literatura sobre a ditadura: estratégias de escrita”, elabora, sem pretensão de totalidade, conforme alerta, um mapeamento de romances e relatos (auto)biográficos acerca da experiência traumática do período ditatorial brasileiro, desde 1964 até 2016, ano de elaboração do livro, publicado no ano seguinte. Ela divide a produção em três períodos.

O primeiro vai de 1964 a 1979 e se caracterizaria por textos de ênfase “ora prospectiva e utópica, ora distópica diante do fracasso dos projetos revolucionários” (Figueiredo, 2017, p. 47). Dentre as obras produzidas no período, Figueiredo destaca algumas de não ficção, como os textos-denúncia dos deputados federais Márcio Moreira Alves, *Torturas e torturados* (1966), e Marcos Freire, *Oposição no Brasil, hoje* (1974). Na categoria ficção é elencada uma vasta produção de romances, contos e poemas que abordaram a luta, prisão, tortura e morte de militantes. Alguns deles são: *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles; *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão; *Quarup* (1967), *Bar Don Juan* (1971), *Reflexos do baile* (1976), de Antônio Callado; *Pessach: a travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony; *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós; *Sombras de reis barbudos* (1972), de José J. Veiga; *Avalovara* (1973), de Osman Lins; *A festa* (1976), de Ivan Ângelo (1976). Nota-se que neste período há apenas uma citação de autoria feminina, a obra *As meninas*.

No segundo período, as obras publicadas entre 1979 e 2000. Para ela, a década de 1980 caracterizou-se pela proliferação dos relatos autobiográficos e testemunhais em virtude, principalmente, da volta ao país dos exilados e da saída dos militantes da clandestinidade, decorrente da promulgação da Lei da Anistia de 1979: *O que é isso companheiro* (1979), de Fernando Gabeira; *Os carbonários* (1980), de Alfredo Kirkis, *Batismo de sangue* (1983), de Frei Beto; também têm os romances publicados no período que tematizam os desmandos da ditadura: *Uma varanda sobre o silêncio* (1981), de Josué Montello; *O estandarte da agonia* (1981), de Heloneida Studart; *Tropical sol da liberdade* (1988), de Ana Maria Machado; *Amores exilados*, lançado em 1997 com o título *Pedaço de santo* e relançado em 2011 com o título atual (*Amores exilados*), de Godofredo de Oliveira Neto; *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago; *Onde andarás Dulce Veiga* (1990), de Caio Fernando Abreu; *Benjamim* (1995), de Chico Buarque. Os relatos autobiográficos e os romances de teor testemunhal produzidos neste período operaram uma espécie de catarse coletiva após um período de cerceamento da liberdade e de censura da imprensa” (Figueiredo, 2017, p. 86). Neste período, há 2 citações de autoria feminina: de Heloneida Studart e de Ana Maria Machado.

O terceiro período, que abrange os anos de 2000 a 2016 (ano que termina a pesquisa de Figueiredo para o livro publicado em 2017), representa momento “retrospectivo, que aborda o passado de pessoas reais ou fictícias, utilizando a forma do romance para transmutar o vivido através de um trato mais literário”, por meio de estratégias variadas que “vão de descrições realistas até fantásticas, passando pelo uso da hipérbole, da ironia, do sarcasmo e da sátira” (Figueiredo, 2017, p. 48). Os autores, em sua maioria, eram jovens durante o período da ditadura e, por conhecê-la de perto, “podem reelaborar o vivido no modo ficcional, inspirando-se em casos verídicos, porém já transmutados”, revelando, dessa maneira, ter se operado a “decantação necessária para que a experiência traumática pudesse se transformar em objeto estético” (Figueiredo, 2017. p. 87): *Não falei* (2004), de Beatriz Bracher; *O punho e a renda* (2010); *Damas da noite* (2014), de Edgard Telles Ribeiro; *Azul corvo* (2010), de Adriana Lisboa; *K.: relato de uma busca* (2011), de Bernardo Kucinski; *Mar Azul* (2012), de Paloma Vidal; *Antes do passado – o silêncio que vem do Araguaia* (2012), de Liniane Haag Brum; *Vidas provisórias* (2013), de Edney Silvestre; *Tempos extremos* (2014), de Miriam Leitão; *Qualquer maneira de amar* (2014), de Marcos Veras; *A resistência* (2015), de Julian Fuks; *Ainda estou aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva; *Palavras cruzadas* (2015), de Guiomar de Grammont; *Volto semana que vem* (2015), de Maria Pilla; *Outros cantos* (2016), de Maria Valéria Rezende; *Cabo de guerra* (2016), de Ivone Benedetti. Neste período, os exemplos aumentaram, são citados 9 romances de autoria feminina.

No romance *Ainda estou aqui*, Marcelo Rubens Paiva destaca o ponto de vista de sua mãe, Eunice Paiva (1919-2018), que transforma o luto em luta para a sobrevivência sua e da família que construiu com o marido desaparecido pelos agentes da ditadura, o ex-deputado Rubens Paiva¹⁷. Nesta obra, considerando o ponto de vista de quem vivenciou a prisão, o desaparecimento, as tomadas de decisões em meio à barbárie, há na narrativa o “dizer de novo”, que significa o “viver de novo”, no jogo que ultrapassa a história pessoal e dimensão terapêutica do dizer, mas adentra na elaboração coletiva do luto, na representação de todas que sofreram com seus “mortos” silenciados.

E é aí que a literatura se reinventa, na liberdade na transposição e na transformação dos vividos traumáticos. Eunice, nesta obra, pela “pena” do autor, coloca-se como herdeira do trauma, e – com o dever ético – expressa seu testemunho em nome das mulheres-mães, e deixa manifesta a origem de tudo: as ações repressoras dos agentes da “DC-E-M” no Brasil.

Em recente livro, com pesquisa que vai até 2024, *Mulheres contra a ditadura, escrever é (também) é uma forma de resistência*, Eurídice Figueiredo reflete sobre o porquê de ex-militantes demorarem para falar, escrever e publicar. Argumenta que se fecharam para curar suas feridas, depois de um tempo de elaboração do trauma. Elas escreveram menos que os homens, “porque ainda resta uma

tradição do oral e do íntimo nas práticas femininas [e...] mesmo colocadas em circulação, suas experiências, com algumas exceções, continuaram invisibilizadas.” (Figueiredo, 2024, p.11-12).

Como já assinalou em pesquisa anterior, Figueiredo assinala que a resistência das mulheres diz respeito à militância do passado, às novas agendas que criaram para si depois do fim da “DC-E-M” e ao ato de escrever, uma vez que a escrita produz o arquivo, que substitui a memória, que se esvaem quando da morte das testemunhas. Neste livro de 2024, analisa livros, entre relatos autobiográficos e ficção. A maioria das obras foram publicadas depois dos Anos 2000, porque houve as investigações da CNV e publicação do seu Relatório Final, ou seja, a partir de 2014. Depois desta data, a maior parte, entre 2014 e 2023.

Em se considerando argumentos expostos nesta obra e informações de pesquisadoras como Figueiredo e Dalcastagnè, seguem Quadros 1, 2, 3, 4, 5 e 6 (separados por décadas e por ordem cronológica de publicação das obras), com romances ficcionais, relatos (auto)biográficos (*), romances (auto)biográficos (**), cartas (***), contos, poema, de autoria feminina ambientados de alguma maneira nas ditaduras e relações com elas no Cone Sul: Brasil (1964-1985), Paraguai (1954-1989), Uruguai (1973-1985), Argentina (1976-1983) e Chile (1973-1990).

Quadro 1 – Obras publicadas de autoria feminina ambientadas nas ditaduras do Cone Sul nos Anos 1970.

Ano de publicação	Obras	Autoras	Relação com Ditaduras
1973	<i>As meninas</i>	Lygia Fagundes Telles (1918-2022)	Lorena, Ana Clara e Lia são internas de um internato de freiras em São Paulo nos “Anos de Chumbo” no Brasil. Lia e Miguel participam de organização clandestina de luta armada. Miguel é trocado pelo embaixador alemão sequestrado e vão para a Argélia. Este romance faz parte dos <i>corpora</i> desta obra.
1975	<i>O pardal é um pássaro azul</i>	Heloneida Studart (1932-2007)	1º livro da Trilogia da Tortura. Narra a trajetória de Marina, de origem rica, mas que, por influência do primo, e grande amor, João, conhece o amor e a luta por justiça e liberdade. Na luta com os princípios autoritários da Vó Menininha, Marina assume-se como militante do PCB dos Anos 1960 no Brasil. Na morte do amado, e na incompreensão das atrocidades, vê o pardal azul, metáfora da busca de liberdades.
1980	Conto: “O jardim das oliveiras”	Nélida Pinõn, (1934-2022)	Publicado em <i>O calor das coisas</i> (1980). O narrador, atormentado, se dirige ao Zé, ausente na narrativa, um interlocutor mudo. Foi preso no DOI-Codi do I Exército, Rio de Janeiro, Brasil, torturado e foi obrigado a delatar companheiro, Antônio, que foi assassinado, por não entregar os companheiros.
	Querida liberdade	Flávia Schilling (1953-)	Cartas de Flávia, filha de Paulo Schilling, assessor de Leonel Brizola. Foram exilados no Uruguai. Ela foi presa lá de 1972 a 1980. A ditadura neste país foi de 1973 a 1985. Pertencia ao grupo Tupamaro. Foi expulsa do Uruguai em 1980. As cartas foram traduzidas para o português por sua irmã, Cláudia Schilling Sancho. Flávia foi torturada.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Quadro 2 – Obras publicadas de autoria feminina ambientadas nas ditaduras do Cone Sul nos Anos 1980.

Ano de publicação	Obras	Autoras	Relação com Ditaduras
1981	<i>O estandarte da Agonia</i>	Heloneida Studart (1932-2007)	2º volume da Trilogia da Tortura. Conta a história da mãe (Zuzu Angel) que procura seu filho, Luis (Stuart Angel – militante do MR-8, preso, torturado, em 1971, na Base Aérea do Galeão, Brasil, e desaparecido). Ela recebe a ajuda do médico, doutor Argemiro. No quartel da Tijuca (DOI-Codi no RJ), o médico, coronel Prata, nada informa. Recebe uma carta, tal qual Zuzu, que a recebe de Alex Polari, preso com Stuart e que o viu morrer.
1982	<i>Travessia</i>	Carmen Fisher (1946-)	A narradora Lisa reflete sobre sua trajetória (autobiográfica?), seu chefe Anders, seu Antônio, o exilado Bernardo, a morte de Allende no Palácio da Moneda (Santiago), sua militância em Porto Alegre e no Rio de Janeiro, o DOI-Codi da Barão de Mesquita, seu exílio na Suécia, sua volta para o Brasil, com a Anistia em 1979.
	<i>A revolta das vísceras</i>	Mariluce Moura (1950-)	Romance que trata do luto diante da ausência de corpo para ser velado. Clara conta sobre seu pai, João, militante nos anos 1970, no Brasil. Há representações na ficção de Gildo Macedo Lacerda ⁴ , marido de Mariluce (Clara), de José Carlos Mata Machado (João) e Paulo Stuart Wright. Clara é torturada.
1983	<i>Mário-Vera: Brasil, 1962/1964</i>	Tania Jamardo Faillace (1939-)	Romance autobiográfico e se passa ao longo de 1964 no Brasil. Vera trabalha em repartição e reflete sobre notícias do Golpe.
1986	<i>Eu, Zuzu Angel, procuro meu filho (*)</i>	Virgínia Valli (org).	Relato de experiência biográfica. Publicado 10 anos depois da morte de Zuzu, tem depoimentos dela, fotos, cartas, textos de outras pessoas, fotocópias de documentos. Informações sobre o seu assassinato, confirmado depois pelo ex-delegado do DOPS, Cláudio Guerra, que informou em seu livro <i>Memórias de uma guerra suja</i> (2012) a participação direta do coronel Freddie Perdigão Pereira, que foi fotografado no local do “acidente”. Zuzu investigava o assassinato e o desaparecimento de seu filho, Stuart Angel Jones, em 1971. O livro foi organizado pela irmã de Zuzu, Virgínia Valli. A esposa de Stuart, Sonia de Moraes Angel (filha do tenente-coronel do Exército João Luis de Moraes – autor do livro <i>O calvário de Sônia: uma história de terror nos porões da ditadura</i> (1994)), foi torturada e assassinada na fazenda 31 de Março, em São Paulo, em 1973, e enterrada no cemitério de Perus com a identidade falsa que estava usando.
	<i>O torturador em Romaria</i>	Heloneida Studart (1932-2007)	3º volume da Trilogia da Tortura. O narrador é o torturador Carnélio, que auxilia o major Fernando. As ações são na “Casa da Morte”, em Petrópolis, Rio de Janeiro, Brasil. Neles, a liberdade de fazer, porque têm certeza da impunidade. Aparecem representados em personagens neste romance, também, o médico Henry Shibata (Tanaca), Frei Tito (Amâncio)
	<i>Luísa (quase uma história de amor)</i>	Maria Adelaide Amaral (1942-)	Conhece-se Luísa pelo marido Mário e seus amigos Raul, Rogério, Sérgio, Marga; e por quem Luísa ama, Paulo, um revolucionário, como os amigos, que participaram de organizações políticas de luta contra a repressão no Brasil.
1988	<i>Tropical sol da liberdade</i>	Ana Maria Machado (1941-)	Reflexão da protagonista-narradora, Helena Maria, sobre os “Anos de Chumbo” no Brasil, o envolvimento do irmão (representação de Franklin Martins – que participou do sequestro do embaixador Charles Elbrick, em 1969), seu exílio na França. Este romance faz parte do <i>corpora</i> desta obra.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

- 4 O Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania (MDHC), por meio da Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (CEMDP), entregou, em 28 de agosto de 2025, 21 certidões de óbito retificadas de pessoas mortas e desaparecidas políticas durante o período da ditadura militar (1964-1985). Uma delas é de Gildo Macedo Lacerda, marido desaparecido de Mariluce Moura.

Quadro 3 – Obras publicadas de autoria feminina ambientadas nas ditaduras do Cone Sul nos Anos 1990.

Ano de publicação	Obras	Autoras	Relação com Ditaduras
1992	<i>Meu companheiro: 40 anos ao lado de Luiz Carlos Prestes (*)</i>	Maria Prestes (1932-2022)	Relato de experiência biográfica, com depoimentos, fotos, fotocópias de documentos, história do PCB, textos de amigos de Prestes, como Dias Gomes. São 40 anos de convivência de Maria com Prestes (seu nome verdadeiro é Altamira Rodrigues Sobral), 2ª esposa de Prestes. Também da história do Brasil, de outros países como Rússia (URSS) e fatos importantes que antecedem o Golpe, durante e a ditadura com seus personagens.
1997	<i>Vida e arte: memórias de Lélia Abramo</i>	Lélia Abramo (1911-2004)	Como atriz, reflete sobre censuras nos Anos 1960-1970 no Brasil.
2000	<i>Como ele veio e ficou</i>	Marlene Soccas (1934-)	Ana, a narradora-protagonista, é uma enfermeira que estuda Medicina, não participa diretamente de organização política, atua como rede de apoio. Ela tem um relacionamento com Pedro que discute com ela os acontecimentos de sua época, os Anos 1960 no Brasil. Também é personagem Clara, abusada pelo tio na adolescência e que sofre as consequências da desigualdade. Pedro é preso, torturado e assassinado. Também no romance há a morte de Eduardo Leite, o Bacuri, e Carlos Lamarca. Este romance se cruza com o posterior Meu Querido Paulo (2014).
	<i>Nesta terra, nesse instante (**)</i>	Marília Guimarães (1944-)	Autobiografia. Marília era dona de casa, casada com assessor de ministro da educação, Fausto Machado Freire, mãe de 2 filhos, Marcelo e Eduardo. Na luta armada no Brasil, era Mirian, integrante da VPR. Eram 8 de outubro de 1969, e estava no sequestro do avião Caravelle, da Cruzeiro do Sul, rumo à Cuba, que levou 47 horas.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Quadro 4 – Obras publicadas de autoria feminina ambientadas nas ditaduras do Cone Sul nos Anos 2000.

Ano de publicação	Obras	Autoras	Relação com Ditaduras
2002	<i>A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas</i>	Maria José Silveira (1947-)	Em uma das histórias de mulheres, Lígia, que tem a filha Maria Flor com Francisco Mata (o Chico) é presa na Polícia do Exército, na Rua Barão de Mesquita, no Rio de Janeiro, Brasil, torturada, assassinada e desaparecida. Mas isso não foi reconhecido oficialmente. É uma das 434 pessoas mortas e desaparecidas na “DC-E-M” no Brasil.
	<i>No corpo e na alma (*)</i>	Derlei Catarina de Luca (1946-2017)	Relato autobiográfico. De dezembro de 1968 (AI-5) até sua saída do Brasil, em 1973, para o Chile, para o Panamá, para Cuba, onde ficou até a sua volta, com a Lei da Anistia em 1979. Sua atuação na AP e amizades com Stuart Wright e Marlene Soccas.

2003	<i>O beijo da morte</i>	Anna Lee (1966-) "com" Carlos Heitor Cony (1926-2018)	Romance-reportagem com as investigações das mortes dos ex-presidentes João Goulart e Juscelino Kubitschek, ocorridas em 1986, e do ex-governador da Guanabara, Carlos Lacerda, em 1977, no Brasil.
	<i>Geração 60: geração esperança</i> (**)	Maria Lúcia Resende Garcia (1947-)	Autobiografia. Em 1970, ela e o marido se engajaram na luta contra a repressão no ABC paulista, deixaram o filho 1 ano na casa dos avós. Também o que aconteceu com eles na cidade de Oliveira, em Minas Gerais, o Movimento Estudantil nos anos 1967, 1968, suas condenações a prisão e libertação.
	<i>Uma testestade como a sua memória: a história de Lia</i> (**)	Martha Vianna (1941-)	Biografia de Maria do Carmo Brito, codinome Lia, com participação da biografada, com fotos, fotocópias de documentos dos processos que a envolvem. O casamento com Juarez Brito, a participação na VPR e VAR, com Lamarca e sua esposa Ana Capriglione, o assassinato de Juarez, a ida para a Argélia com o grupo dos 40, trocados pelo embaixador, o encontro com Ângelo Pezzuti com o qual, no Chile, teve um filho, o Juarez, o encontro com o delator Cabo Anselmo, o envolvimento na Revolução dos Cravos (1975), em Portugal, a ida para Angola, a volta para o Brasil, o nascimento da filha com Mário Japa, a Lótus.
2004	<i>Não falei</i>	Beatriz Bracher (1961-)	Gustavo, 64 anos, conta sobre prisão e tortura em 1970 no Brasil. E sobre culpa (ou não) da morte do amigo e cunhado Armando (que participou de um sequestro), da esposa Eliana, e da mãe do cunhado e esposa, d.Esther, que se matou. E sua vida com a filha Lígia. Também como delator (não falei), a exemplo de Fernando, de <i>Azul corvo</i> , de Adriana Lisboa, romance este que faz parte do <i>corpora</i> desta obra.
	<i>O fantasma de Luís Buñuel</i>	Maria José Silveira (1947-)	5 personagens: Edu, Tadeu, Dina, Tonho e Esmeralda. 5 capítulos, 1 em cada década a partir de 1968: 1968, 1978, 1988, 1998, 2003. O último, que seria em 2008, é antecipado para 2003. Criação da UnB (por Darcy Ribeiro), AI-5, desaparecimento de Honestino Guimarães; morte de Edu, prisão de Dina. Como no filme de Buñuel, há memórias dos fantasmas, que revivem suas histórias, algumas delas nos "Anos de Chumbo" no Brasil.
2005	<i>Trauma do ovo ou culpada e/ou inocente</i>	Wilma Ary	Através da protagonista Ariana, há cenas dos Anos 1960 e início dos 1970., no Brasil.
	<i>Estilhaços (em tempos de luta contra ditadura)</i> (*)	Loreta Valadares (1943-2004)	Relato autobiográfico. Loreta e Carlos Valadares foram presos em 1969. Eram militantes da Ação Popular. Neste livro, relata como as mulheres eram torturadas física e psicologicamente para que dessem informações sobre outros militantes, e com detalhes sobre a particularização (estilhaços) do feminino nas atrocidades cometidas pelos algozes no Brasil. No exterior, interagiu com Brizola, Arraes, Gabeira, Augusto Boal; fez curso na Albânia, tornou-se feminista, fez poesia. Uma vida inteira de luta pela democracia e contra a repressão.
	<i>As netas da Ema</i>	Eugênia Zerbini (1954-)	Eugênia é filha do general Euryale de Jesus Zerbini, cassado por se opor ao Golpe de 1964 no Brasil. Ela informa à CNV que foi estuprada na Oban, em São Paulo, em 1974, quando foi levar roupas para a mãe presa, Therezinha Godoy Zerbini, fundadora do Movimento Feminino pela Anistia. No romance, a personagem-narradora rememora esta situação. O pai era advogado de presos políticos e a mãe ligada à JUC, foram presos em 12 de fevereiro de 1970. Considerava-se uma neta de <i>Ema</i> (Bovary), de Flaubert. Os pais desapareceram.

2007	<i>Duas vozes (**)</i>	Yara Gouvêa (1947-); Danielle Birck (1946-)	Romance autobiográfico. É sobre as manifestações do “maio de 1968 na França”, e de suas consequências. Há relatos delas, Yara e Danielle, sob pseudônimos (Sussu ou Sonia; Cécile, respectivamente), e de outras personagens, sobre o que aconteceu e como isso se transforma no presente, mas ainda com a crença na mudança do mundo e na luta pela liberdade e pela memória dos que desapareceram. “Meias verdades, meias mentiras”. O congresso da UNE em 1968, a atuação na FBA (Frente Brasileira de Atuação), em Argel com Miguel Arraes de 1965 a 1971, a morte da amiga Adriana (Pauline Reichstul) em janeiro de 1973, com a delação do Cabo Anselmo, o casamento com o marroquino Omar, o nascimento dos filhos Ziad e Mirian; Cécile visita Ruanda, tem uma filha aos 40 anos.
	<i>Mergulho no Passado: a ditadura que vivi (**)</i>	Yara Falcon (1948-)	Romance autobiográfico. Dividido em 3 partes: a militância, a prisão, a vida pós-militância e pós-prisão. Sua militância na Polop, a clandestinidade, a ocupação da Rua Maria Antônia em 1968, a interação com a ALN, com Carlos Marighela e Joaquim Câmara Ferreira, no presídio de mulheres, o casamento na prisão com Pablo, em 1970; depois de tudo isso, a estada em Maceió, a Lei da Anistia, a criação do PT, o doutorado em Barcelona.
	<i>Solidão calcinada</i>	Bárbara Lia (1955-)	Bárbara é criada pela avó Esperança. Sua mãe, Serena, morreu na prisão no Brasil.
2008	<i>Aos meus amigos</i>	Maria Adelaide Amaral (1942-)	No enterro do suicida Léo, há algumas reminiscências de alguns amigos durante a Ditadura.
2009	<i>A chave da casa</i>	Tatiana Salem Levy (1979-)	A narradora conta sobre as torturas sofridas pela mãe na ditadura brasileira. Exilada em Portugal, a narradora nasce no exílio, e, na autoficção coloca-se como herdeira do trauma e com o dever ético de dar seu testemunho em homenagens às mulheres-mães sequestradas e torturadas.
	<i>1968 – O tempo das escolhas (*)</i>	Catarina Meloni (1943-)	Relato autobiográfico. De maneira não-linear, sua infância na cultura italiana, seus estudos na USP, sua prisão pela participação no movimento estudantil, em 1968, a militância na AP, a clandestinidade, o exílio no Chile e na Bolívia, a volta ao Brasil,
2010	<i>Azul corvo</i>	Adriana Lisboa (1970-)	A narradora Vanja (Evangelina) encontra-se nos EUA com o padrasto, Fernando, um ex-mateiro da Guerrilha do Araguaia, conhecido como Chico Ferradura. Ele é um desertor, inclusive de sua amada assassinada, Manuela, e vive com esta culpa. Este romance faz parte do <i>corpora</i> desta obra.
	<i>Nem tudo é silêncio</i>	Sonia Regina Bischain (1957-)	O marido de Ritinha, Henrique, é preso e desaparece. Ela o procura na periferia de São Paulo.
	<i>Ordem, sem lugar, sem rir, sem falar</i>	Leusa Araújo (1960-)	A violência do pai é reflexo da repressão política presente na sociedade da época no Brasil.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Quadro 5 – Obras publicadas de autoria feminina ambientadas nas ditaduras do Cone Sul nos Anos 2010.

Continua

Ano de publicação	Obras	Autoras	Relação com Ditaduras
2011	<i>Dois rios</i>	Tatiana Salem Levy (1979-)	As personagens-narradoras, Joana e Antônia, contam sobre o pai, Jorge, que acompanhava a mãe delas a visitas ao irmão desta, Eduardo, preso na Colônia Penal da Ilha Grande, em 1973, Brasil. Jorge se apaixona pela filha (Aparecida) de um policial. Dois lados, dois rios.
2012	<i>Mar Azul</i>	Paloma Vidal (1975-)	A narradora é uma argentina idosa residente no Rio de Janeiro. Mostra um diálogo entre 2 meninas: uma sem nome e Vicky, que é uma desaparecida. Um personagem é o estuprador R. Há diários escritos com caneta azul sobre as ditaduras na Argentina e no Brasil.
	<i>Antes do passado – o silêncio que vem do Araguaia</i>	Liniane Haag Brum (1971-)	Liniane é sobrinha de Cilon Cunha Brum, morto e desaparecido no Araguaia. O pai dele não pronunciava seu nome. No romance, a narradora conta, através de cartas ficcionais, à avó sobre Cilon. No Araguaia, ela, o pai e duas mulheres (Maria da Paz e Maria dos Anjos – nomes fictícios) que conheceram Cilon, celebram sua existência. Seu corpo não foi encontrado. Ficou uma sepultura com uma lápide, informando que ela aguarda o corpo de Cilon.
2013	<i>Um gosto amargo de bala (**)</i>	Vera Gertel (1937-2023)	Romance autobiográfico. Vera nasceu “Anéli”, escolha de sua mãe em homenagem à ALN. Fez parte do Teatro de Arena e teve importante luta política. Torna-se protagonista na obra para refletir sobre sua vida de militância e atuação como atriz no Brasil. Conta a história do PCB, sua amizade com Mariguella, o seu pai, Noé Gertel, e sua mãe, Raquel, no Estado Novo, o julgamento de Luis Carlos Prestes, a prisão da mãe do DOPS, a sua atuação na <i>Folha da Manhã</i> e no <i>Hoje</i> , seu trabalho com Oduvaldo Viana Filho (com quem se casou aos 20 anos), Augusto Boal, Gianfrecesco Guarnieri, sua prisão em 1971.
	<i>Réquiem por Tatiana – missa em si menor: memórias de um tempo de guerra e de uma descida aos infernos</i>	Sylvia de Montarroyos (1947-)	Sylvia, no romance Tatiana, reflete, junto com um contador de histórias que se relaciona com ela em forma de homilia, sobre temas universais, e sobre a prisão sofrida de 1964 a 1965, no Brasil, também em manicômios. Aproveitando memórias de ex-militantes, como Dulce Maia, Maria do Carmo Brito, Ana Bursztyn, mostra meios de tortura, como o uso de pentotal. Reflete sobre os efeitos da tortura na mente e no comportamento humanos, tendo como um dos casos o suicídio de Frei Tito.
	<i>Imaculada</i>	Denise Assis (1954-)	É a história da irmã Maurina Borges da Silveira (1926-2011), a Imaculada. Em outubro de 1969, foi presa no Lar Santana, em Ribeirão Preto, Brasil, acusada de ser cúmplice do grupo de guerrilheiros Faln. Foi torturada por meses, também por Fleury Filho. Em 1970, foi trocada pelo cônsul japonês Nobuo Okuschi, sequestrado pela VPR. Viveu no México. No romance, é engravida em um estupro de Maria, adotada por casal que foi desaparecido. Maria conhece a verdade de um professor brasileiro, João Victor (que perdeu a mulher, Elisa, em tortura, o filho Felipe foi criado pela avó), que conhece Aída, que presenciou o estupro.

2014	<i>Tempos extremos</i>	Miriam Leitão ¹⁸ (1953-)	A protagonista Larissa é filha de mãe (Alice) torturada e pai desaparecido. A mãe não supera a dor da perda nem a presença do irmão militar, Hélio (conhecido como Ledo Engano), que aparece em foto com o pai de Larissa na prisão e um interrogador; em outra foto, o cadáver do preso. Quem informou foi assassinado, tal qual o coronel Paulo Malhães, em 25 de abril de 2014, depois de prestar depoimento à CNV. Eram tempos extremos no Brasil e outros países do Cone Sul.
	<i>Meu querido Paulo (**)</i>	Marlene Soccas (1934-)	Romance (ensaio) autobiográfico. É sobre a amizade da autora (no romance Ana) com Paulo Stuart Wright (1933-1973 – um dos que participou do <i>Brasil: Nunca Mais</i>), no romance Pedro. Na prisão, tortura e assassinado de Pedro (caixão entregue aos pais lacrado), homenagens a Eduardo Leite, o Bacuri, e a Carlos Lamarca, ambos assassinados e fatos históricos dos Anos 1970, no Brasil. Este romance dialoga com <i>Como ele veio e ficou</i> (2000). Narra a tortura que sofreu em 45 dias no DOI-Codi em São Paulo e 2 anos no Presídio Tiradentes.
	<i>Inventário das coisas ausentes</i>	Carola Saavedra (1973-)	Nina deixa para o narrador 17 diários; também para o seu pai, que não vê há 20 anos. O pano de fundo é a ditadura chilena, que foi de 1973 a 1990.
2015	<i>Palavras cruzadas</i>	Guiomar de Grammont (1963-)	A protagonista percorre a região do Araguaia para contar sobre a violência do Exército na população local. O irmão Leonardo desapareceu lá. Deixou um diário para a mãe, escrito por ele e sua esposa, Mariana, também desaparecida e que teve uma filha, Luísa. O diário foi enviado por um militar. A filha deste, Laura, tem uma irmã, Cíntia. Seria esta a filha de Leonardo e Mariana?
	<i>Volto semana que vem (**)</i>	Maria Regina Pilla (1946-)	Romance autobiográfico. Maria Pilla narra seu percurso de revolucionária e exilado em fragmentos temporais (datados) que correspondem a momentos diferentes de sua vida. Rememora histórias suas e as de outros como sequestradas e exiladas: lugares, datas, sensações que vão desde sua infância na capital do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, à adolescência nos Estados Unidos, prisão na Argentina, exílio em Paris. Este romance faz parte dos <i>corpora</i> desta obra.
	<i>Mulheres que mordem</i>	Beatriz Leal (1985-)	Há várias vozes narrativas: Elena e Ramiro na Argentina. Ele é tenente-coronel presente na repressão. No Brasil, sua voz aparece fazendo terapia; Roberto e Clara. Ela é presa e ele deixa a Argentina. Quem conta é Rosa, mãe de Clara. Ela escreve cartas a Roberto e diz que reconheceu o corpo morto da filha (que foi torturada por Ramiro) e conhece a Associação das Mães e Avós da Plaza de Mayo. Lá descobre que a filha teve gêmeos, um menino e uma menina, Laura que, advogada na fase adulta em Brasília, mas tem que lidar com o luto dos mortos.
	<i>Cacos de sonhos (***)</i>	Lúcia Velloso Maurício (1951-)	São 50 cartas de Lúcia, de uma ex-prisioneira enquanto esteve na Vila Militar dos 19 aos 23 anos, ao seu companheiro, Alex Polari de Alverga, entre 1971 a 1974, seus pais, irmãs e amigas. Copiava-as e enviava. Ela militou a VPR, com Alex. Presos em 1971, casaram-se na prisão em 1972. Ela ficou presa até 1974. Ficou presa também em clínica psiquiátrica, onde levou choques e perdeu a memória por 2 anos. Os pais culpam Alex por levá-la à luta contra a repressão e entregaram Alex. Ambos são escritores.

Continua

2016	<i>Outros cantos</i>	Maria Valéria Rezende (1942-)	Maria cruza o sertão no Nordeste brasileiro de ônibus. Relembra sua 1ª incursão naquela região 40 anos antes (Anos 70), em Olho d'Água, para alfabetizar, via Paulo Freire, no Mobral, e suas lutas por um país melhor.
	<i>Nuvem negra</i>	Eliana Cardoso (1944-)	Manfred Mann abandona sua vida bem sucedida e vai para Serra Pelada, no Brasil, com a identidade de João da Silva. Reencontra sua tia, que foi presa e exilada.
	<i>Cabo de guerra</i>	Ivone Benedetti (1947-)	O narrador inominado, velho e doente, conta sua vida desde Nazaré (Bahia, Brasil) até São Paulo, na Maria Antônia, por exemplo. Ele é um “cachorro” (que serve aos dois lados: repressores e reprimidos). Este romance faz parte do <i>corpora</i> desta obra.
	<i>Felizes poucos</i>	Maria José Silveira (1947-)	Conto publicado na antologia <i>Mais 30 mulheres</i> que estão fazendo a nova literatura brasileira (2005), organizada por Luiz Ruffato. A narradora conta sobre sua atuação no período ditatorial: tortura e ferida aberta, um corpo rasgado e costurado. Também é o que acontece com outros ex-militantes no Brasil e em outros países do Cone Sul.
	<i>Rio-Paris-Rio</i>	Luciana Hidalgo (1965-)	A protagonista Maria conhece Arthur, filho de jornalista comunista. Participam dos atos estudantis na França em 1968 e voltam para o Brasil em 1979. Conta sobre exilados que foram presos e torturados.
	<i>Trilogia infernal: Aqui, no coração do inferno</i>	Micheline Verusnschk (1972-)	1ª obra da “Trilogia Infernal”. Laura é filha de torturador, volta-se contra ele e depõe na CNV. Adolescente, mora com o pai, delegado de polícia, em Santana do Mato Verde, Brasil. Ela encontra na escrivãzinha do pai carteiras de identidade de jovens e a da mãe, morta anos antes. A irmã mais velha, Susana, que mora no exterior, lembra que o pai atirou na delas. O tio de uma amiga tinha sido torturado. Nos pertences do pai, um laudo de Verônica, estuprada e assassinada.
	<i>Habitando o tempo: clandestinidade, sequestro e exílio (**)</i>	Marília Guimarães (1944-)	Autobiografia. Narra sua experiência de 10 anos como exilada em Cuba, novas amizades, a situação dos filhos, o fim do casamento com Fausto. Imagens do sequestro do Caravelle, da Cruzeiro do Sul, em 1º de janeiro de 1970.
2017	<i>O indizível sentido do amor</i>	Rosângela Vieira Rocha (1953-)	A narradora rememora os últimos dias de vida de seu marido, José (José Antônio Simões Filho – preso na Ilha Grande, militante do PRT, Brasil), com a ajuda de Alípio Cristino de Freitas, parceiro de prisão do marido. Trata da dificuldade em enfrentar o trauma da tortura.
	<i>Habitando o tempo: clandestinidade, sequestro e exílio</i>	Marília Guimarães (1944-)	Marília, em forma de narrativa, conte suas memórias como ex-guerrilheira engajada na luta contra a “DC-E-M” nos “Anos de Chumbo” no Brasil, sua fuga do Brasil e seus anos de exílio em Cuba.
	<i>Viandante, labirintos, entressonhos</i>	Sonia Regina Bischain (1957-)	Os personagens, que vivem na periferia brasileira, refletem sobre vidas silenciadas, feridas que não cicatrizam, perdas que não podem ser esquecidas, consequências de prisões e torturas na ditadura brasileira.
	<i>O peso do coração de um homem</i>	Micheline Verusnschk (1972-)	2ª obra da “Trilogia Infernal”. Aqui há a história de Cristóvão, que narra seus crimes, um “assassino-canibal”. O pai é assassinado, a mãe violentada (torna-se guerreira-vingadora), ele sequestrado. Laura conta outras histórias. Ela depõe na CNV (Brasil). Diz que seu pai usava o cognome de “capitão Garrote”, foi encontrado enforcado.

2018	<i>O segredo da boneca russa</i>	Celma Prata (1956-)	Romance policial em que a protagonista-narradora Joëlle Dousseau tenta desvendar, a pedido da mãe, Clara, um crime de 1965, na casa da família, em Fortaleza. Ela descobre os segredos da Família Souza e Filho, como – por exemplo – que seu pai (conhecido como Dr.Urubu, como o Amílcar Lobo no DOI-Codi do Rio de Janeiro, Brasil, e na “Casa da Morte” era o Dr.Carneiro) era torturador e que, talvez, tenha participado da tortura de seu ex-namorado, Norberto.
	<i>Sob os pés, meu corpo inteiro</i>	Marcia Tiburi (1970-)	Alice de Souza é a personagem-narradora que visita um túmulo com seu nome. Lá encontra Betina, filha de sua irmã Adriana, ou sua filha. A verdade é que foi Adriana quem morreu torturada e foi traída por informante do próprio grupo, Manoel, filho de um general. Alice foi torturada e estuprada na prisão, e engravidou. Betina é filha de Adriana e Manoel e foi criada em Bom Jesus, Rio Grande do Sul, Brasil.
	<i>O amor, esse obstáculo</i>	Micheline Verusnschk (1972-)	3ª obra da “Trilogia Infernal”. Laura conhece a argentina Mariana. Ambas decidem que é dever (de memória) revelar os crimes de seus pais. Mariana pode ser representação de Mariana Etchecolatz, do “Grupo Desobedientes” (2017), criado por filhos de genocidas; também lá o “Grupo das Mães e Avós da Praça de Mayo”. Laura volta a Santana do Mato Verde e escreve sobre o que presenciou e o que lhe contaram em testemunho.
	<i>Nunca houve um castelo</i>	Martha Batalha (1973-)	Em 1967, Otávio (Tavinho) se casa com Estela Aguiar. Conhecem Beto (Roberto Batista), que é preso por ajudar ingenuamente militantes de esquerda no Brasil. Sua mãe luta e o tira da prisão.
2019	<i>O corpo interminável</i>	Claudia Lage (1970-)	Através de múltiplas vozes narrativas, tem-se a história do protagonista, Daniel, cuja mãe (Júlia) é desaparecida política brasileira. É criado pelo avô. Conhece Melina, os dois leem o mesmo livro e compartilham histórias. Ela descobre que o pai fez curso de fotografia no Exército. Sua casa é próxima à “Casa da Morte”, em Petrópolis (mostrada nesta obra) e vê fotos com pessoas mortas e nuas, e desconfia que o autor das fotos era seu pai.
	<i>Muito além do Palácio Vermelho</i>	Cecília Lorca (1965-)	A personagem Luíza, a partir de 1969 no Brasil, conhece o guerrilheiro Gaspar.
	<i>O quarto branco</i>	Gabriela Aguerre (1974-)	A protagonista-narradora, Glória, escreve a morte da irmã, Gaia, mas descobre no diário da mãe que a morte era ela. De São Paulo, volta para o Uruguai, em plena ditadura, para reavaliar sua vida e reencontrar suas raízes. Vai para La Paloma, sente-se em quarto branco, e tenta, através das vozes do passado, vencer traumas da luta e do exílio.
	<i>Operação Condor</i>	Anna Lee (1966-) “com” Carlos Heitor Cony (1926-2018)	Romance-reportagem que amplia as investigações iniciadas em <i>O beijo da morte</i> (2003), - depois da CNV - das mortes dos ex-presidentes João Goulart e Juscelino Kubitschek, ocorridas em 1986 e do ex-governador da Guanabara, Carlos Lacerda, em 1977 no Brasil.

2020	<i>Engole esse choro</i>	Laura Peixoto (1958-)	A intriga central se passa em 1874 e é contada pelo olhar de Leonora, de 12 anos. No rio, aparece um morto de mãos amarradas. É alusão ao “Caso das Mãos Amarradas”, assassinato do ex-sargento do Exército brasileiro Manoel Raymundo Soares, em Porto Alegre, em 1966, mostrado nesta obra.
	<i>Maria Altamira</i>	Maria José Silveira (1947-)	Através da protagonista Maria Altamira, mostra a construção da Usina de Belo Monte, na Bacia do Rio Xingu, Brasil. O projeto é de 1980 e começou a operar em 2016. Representa enorme desastre ecológico para as populações indígenas e ribeirinhas.
	<i>Tocaia do Norte</i>	Sandra Godinho (1960-)	É uma trilogia. Este é o 1º volume. Conta a história da expedição do padre Calleri ao território Waimiri-Atroari, em 1968, no Brasil. Nos 3 romances da trilogia, a presença de empresas nacionais e estrangeiras, associadas e protegidas pelas estruturas governamentais (Justiça, Polícia e Exército), e suas explorações e chacinas.
	<i>Aldeia dos mortos</i>	Adriana Vieira Lomar (1968-)	Professor Sardinha e Padre Nestor envolvem-se em atividades políticas no Brasil.
	<i>Musas provisórias</i>	Marcia Langfeldt (1968-)	A protagonista-narradora relata sua infância quando tinha uma colega filha de general em colégio de freiras. Descobre o envolvimento do general com outro francês que preconizava torturas e eliminações de opositores e colaborava com as ditaduras latino-americanas.
	<i>Calendas de março</i>	Ivete Nenflidio (1973-)	Narrado em 3ª pessoa, há as histórias de Helena e Luísa, presentes em um diário encontrado durante o isolamento social provocado pela Covid-19, sobre o passado vivido nos “Anos de Chumbo” no Brasil, mas que – em paralelo – mostram a situação atual do país.
	<i>A importância dos telhados</i>	Vanessa Molnar (1976-)	1º romance da trilogia. A protagonista é Ellena. Ela é aposentada e recebe a informação da morte de sua amiga Ana. Envolveram-se, junto com Chico, amante de Ana, na morte de um torturador. O amante se suicida. As duas foram torturadas em 1974 no Brasil.
	<i>No fundo dos oceanos, os animais invisíveis</i>	Anita Deak (1982-)	O personagem-narrador, Pedro Nava lembra-se da fazenda onde nasceu e viveu no Brasil, participa da Guerrilha do Araguaia, no rio Berocan (da língua Karajá), no projeto político do PCdoB. Conhece a filha de um sindicalista, Sara. Escreve um diário e mostra-a. Lá, existe o personagem negro de 2 metros, o Zé (Osvaldão), é cercado, escapa, escreve, conta.
	<i>Meu corpo ainda quente</i>	Sheyla Smaniotto (1990-)	A história se passa na cidade de Vermelha, nos anos 1980 no Brasil. Ali tem cemitérios clandestinos, em que Corpos de envolvidos políticos são “desovados”. A personagem-narradora sai de lá após a morte da mãe e se envolve com Fran, cujo pai é um desaparecido. É como viver o luto de um Corpo que desapareceu. Ela volta a Vermelha.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Quadro 6 – Obras publicadas de autoria feminina ambientadas nas ditaduras do Cone Sul nos Anos 2020.

Continua

Ano de publicação	Obras	Autoras	Relação com Ditaduras
2021	<i>A Torre das guerreiras e outras memórias</i> (*)	Ana Maria Ramos Estevão (1947-)	Relato autobiográfico. Ana Maria conta os 9 meses, em 1970, que passou no Presídio Tiradentes, em São Paulo, Brasil, conhecido como “A Torre das Donzelas”, era militante da ALN e estudante de Serviço Social. Reflete sobre pessoas boas e más: Dilma e Paulo Freire; Fleury Filho e Ustra, respectivamente.
	<i>Outono</i>	Lucila Garcez (1950-2021)	A narradora, Ângela, perdeu o marido (Danilo) muito jovem, preso, torturado e desaparecido. Isto foi nos “Anos de Chumbo” no Brasil. Ela estava grávida. No presente, tem relação com o dono de livraria, Francisco, mas ainda vive seu luto. Sua filha, Vitória, de 22 anos, recebe a certidão de óbito do pai.
	<i>Chão de exílio</i>	Wanda Monteiro (1958-)	Memórias de Wanda com seu pai, Benedicto Wilfred Monteiro (na ficção Miguel), preso, torturado e humilhado publicamente. Na prisão, no Brasil, deixaram-no sem comunicação e lhe jogavam à noite um revólver, para que se matasse. Por fim, escreve uma carta ao pai.
	<i>Elas marchavam sob o sol</i>	Cristina Judar (1971-)	É uma obra poética. As protagonistas são as adolescentes Ana e Joan (dia e noite). Com elas, histórias são cruzadas dos 17 aos 18 anos; e outras personagens, como a vereadora assassinada em 2018 do Rio de Janeiro, Brasil, Marielle Franco (1979-2018). São cartas escritas por mulheres presas, como – por exemplo – Estela Ramos (SP), Júlia F. Dantas (RJ), Rosana Carvalho (Brasília), Olga Veiga (Recife), Wanda de Souza (Cubatão, SP), todas enfrentam as consequências das torturas.
	<i>Depois de tudo tem uma vírgula</i>	Elizabeth Cardoso (1972-)	Narrado em 1ª pessoa por Rita, já idosa, conta que foi presa, torturada e estuprada na prisão, no Brasil. Presa sem saber por que, desconfia de que Mauro, seu namorado sabe de algo. Ela engravida de um torturador. Quando nasce, o pai diz que a criança nasceu morta. É verdade, ou foi adotada? Quem a delatou para ser presa? Tudo é contado a Cecília, que entrevista Rita.
	<i>A rota dos ratos</i>	Vanessa Molnar (1976-)	3º romance de uma trilogia. O protagonista é Ricardo, filho de um estupro sofrido por Ellena. Ela deixa um relato sobre as torturas sofridas no Brasil.
	<i>Amor, luta e luto no tempo da ditadura</i> (*)	Maria do Socorro Diógenes (1943-)	Relato autobiográfico. Tem fotos com seu namorado da época de militância, Ramires Maranhão do Valle. Além da luta contra a repressão, há relatos sobre a luta pela anistia e pelas diretas. Militou no PCBR de 1969 a 1973. O livro foi escrito 40 anos depois da morte de Ramires, 2013. Foi torturada no Rio de Janeiro por vários agentes, inclusive o Cabo Anselmo. As presas eram enviadas para a Colônia Penal Feminina, o Convento do Bom Pastor, administrada por freiras. Depois, fundou a Associação das Mulheres de Santo André. Em 2011, foi à inauguração de um Memorial no cemitério de Ricardo de Albuquerque, no Rio de Janeiro, onde 14 desaparecidos foram enterrados, um deles era o Ramires.

2022	<i>Humanos exemplares</i>	Juliana Leite (1983-)	Neste romance alegórico, a narradora, uma mulher centenária, relembra histórias de seu marido e sua filha: humanos exemplares. Ela, Natália, professora de redação, relembra o marido, já morto, Vicente, professor de Geografia, que teve que se esconder da polícia em Petrópolis, Brasil, onde mães, como Zuzu Angel, procuravam seus filhos. Ali estava a “Casa da Morte”, refletida nesta obra.
	<i>Araras vermelhas</i>	Cida Pedrosa (1963-)	Longo poema narrativo. É composto por 5 cantos, 1 prólogo e 1 epílogo. Os cantos vão de 1970 a 1974 no Brasil. Uma das histórias é de Osvaldão e Dina que, no imaginário popular se transformam em animais (licantropia). Ela é uma borboleta, por exemplo. Dialogando com “I-Juca Pirama” (Gonçalves Dias), versa sobre a coragem dos guerrilheiros como “Canção das Forças Guerrilheiras do Araguaia”. Também reflete sobre o “Massacre de Eldorado do Carajás” (1996) em que 21 foram mortos a mando do major Curió, líder do garimpo de Serra Pelada. São também araras vermelhas: Tiradentes, Zumbi, Antônio Conselheiro, Lampião. No entanto, Osvaldão ficou com sua cabeça na “operação limpeza” no Araguaia.
	<i>Nada será como antes</i>	Andréia Schefer (1980-)	Vitória é criada pelos avós, Emílio e Nair. Não sabia sobre a morte dos pais e culpa o comunismo. Torna-se anticomunista. Na faculdade de Jornalismo na UFRGS, Brasil, conhece Rodrigo cujo irmão, amigo dos pais dela, desapareceu. A avó lhe conta que foi avô quem delatou os pais. Ele não se arrependeu, porque o culpado era o genro, um comunista. Era de direita e contra o Lula (barbudo), confiou na direita e foi à falência. No presente, em 2016, o “impeachment” de Dilma e o voto de Jair Bolsonaro com elogio ao torturador Ustra.
	<i>Já não somos os mesmos</i>	Maya Falks (1982-)	A narradora e protagonista é Priscila (Prica) e seu companheiro Paulo Ricardo (Paco) participam de movimentos sociais no Brasil, principalmente, o Movimento de Libertação pela Arte. São colegas Adriana e Alisson. O pai de Prica descobre e a surra. Foram presos, ela, grávida, abortou com a tortura. Será que foi o pai dela que a delatou?
	<i>O corpo e o caleidoscópio</i>	Thays Albuquerque (1986-)	A narradora faz um paralelo entre as ditaduras do Brasil e da Argentina. Lá, mais de 500 agentes da repressão julgados e punidos; aqui, ninguém foi punido devido à interpretação dada à Lei de Anistia. Na sua infância, em 1964, a prisão e tortura pública de Gregório Bezerra. Ficou preso até 1969, quando foi solto na troca do embaixador dos EUA, Charles Elbrick. Ela escreve um diário de bordo. Nele, por exemplo, a visita à Villa Grimaldi (Chile), mais antigo centro de memória das ditaduras; em Buenos Aires, o Museo Sítio de Memória ESMA.

2023	Conto: "Tigrão"	Vilma Arêas (1936-)	Publicado em <i>Todos Juntos</i> (1976-2023). A narradora conta a história de Fabrício (na verdade o marido da autora, o jornalista Fausto Cupertino), preso e conhecido de "Tigrão", do Esquadrão da Morte, do Brasil, para o qual não era prudente ser amigo de comunista. Discute aqui o Decreto 477, de 1969, que proibia alunos, professores e funcionários de universidades públicas em atividades "subversivas". Fabrício foi preso no Batalhão de Polícia de Choque, no Rio de Janeiro, onde estava preso o educador Anísio Teixeira.
	<i>Sobre o que não falamos</i>	Ana Cristina Braga Martes (1958-)	A narradora é uma menina de 11 anos, de uma cidade não nomeada no Brasil. Ela vive com os avós, é ano de 1976 e não sabe como morreram sua mãe e pai. Ali mora um capitão que pode ser o responsável pelo desaparecimento dos dois.
	<i>As formas violentas do amor</i>	Vanessa Molnar (1976-)	2º romance de uma trilogia. A protagonista é Ana, amiga de Ellena. Ana se casa com Carlos, que espionava o movimento estudantil.
	<i>Chumbo</i>	Virgínia Ferreira (1976-)	A narradora Ana (Virgínia) conta e reflete sobre seu pai, preso e torturado em 1969, aos 20 anos. Também sobre seu tio, Paulo, simpatizante da ALN, levado ao DOI-Codi de São Paulo, Brasil. Um dos temas é a delação a que foram obrigados e seu receio é que seu pai o tenha feito em relação ao tio: "o trauma cai como chumbo."
	<i>A segura dos ossos</i>	Sandra Godinho (1960-)	2º volume da trilogia. Aborda o massacre de Haximu, em 1993, no Brasil, entre os garimpeiros e os Yanomami. Nos 3 romances da trilogia, a presença de empresas nacionais e estrangeiras, associadas e protegidas pelas estruturas governamentais (Justiça, Polícia e Exército), e suas explorações e chacinas.
2024	<i>No muro da nossa casa</i>	Ana Kiffer (1969-)	Ana se inspirou na história da própria família. Ela é filha do ex-deputado João Kiffer Netto e estava no ventre da mãe quando ela foi presa. No romance, no passado, a história se passa em 1968 no Brasil. Repressores estão à procura do marido (deputado), de Cléa, mãe de 2 filhos e grávida da 3ª, Ana. No presente da narrativa, mãe e filha conversam sobre prisão, tortura, desaparecimentos e recomenços. Um dia, o muro da casa onde viviam amanheceu pichado: "aqui mora um bandido comunista".
	<i>Contos da cela três: memórias de uma presa política na ditadura (*)</i>	Maria Amélia de Almeida Teles (1944-)	16 contos com eventos autobiográficos. Em diálogo com a personagem Lagartixa Linguaruda de Nascimento, a narradora reflete sobre o autoritarismo, a relação entre crianças e pais aprisionados, a impotência diante dos algozes, os preconceitos em relação às sequestradas. Embora a linguagem seja clara e com certa leveza, há deboches com figuras que encarnam a repressão. Os contos relatam situações acontecidas na "cela três" e em outras celas e sobre a liberdade como um direito de todo(a)s. "Escrevi estes contos, numa tentativa de trazer a minha experiência no sistema prisional, em particular a minha vivência de mãe de duas crianças pequenas [Janaina e Édson], encarcerada e incomunicável." (Teles, 2024, p. 24).
2025 (no prelo*)	<i>Paralelo 11</i>	Sandra Godinho (1960-)	3º volume da trilogia. Tematiza o massacre dos Cinta-Larga, em 1963, no Brasil, conhecido como "o massacre do Paralelo 11, "em que jagunços, a serviço de empresas de minérios tentam eliminar os indígenas da região entre os rios Aripuanã e Roosevelt, no Mato Grosso." (Figueiredo, 2024, p. 318). Nos 3 romances da trilogia, a presença de empresas nacionais e estrangeiras, associadas e protegidas pelas estruturas governamentais (Justiça, Polícia e Exército), e suas explorações e chacinas.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025). * informado por Figueiredo (2024, p. 19). Em nota de rodapé, na p. 318, informa que recebeu o romance em "pdf" da autora.

Aqui, há - e apenas - uma relação de autoras, obras e as relações delas com o tema central desta obra, a Ditadura Civil-Militar no Brasil e outras no Cone Sul, diferente do que faz Eurídice Figueiredo em seu livro *Mulheres contra a ditadura, escrever é (também) uma forma de resistência* (2024), no capítulo “A ditadura pelo viés da ficção”, onde analisa com detalhes importantes obras de autoria feminina ambientadas nas ditaduras do Cone Sul com articulação entre elas e com o contexto em que foram publicadas, a partir de seus interiores¹⁹. Boa parte do que retratam os romances listados, tematizados e analisados versam sobre a violência sofrida pelas personagens durante o “Regime de Exceção” no Brasil.

Em outro capítulo do livro de Figueiredo (2024), distingue: “Relatos autobiográficos e cartas”. O relato autobiográfico(*) seleciona eventos e relaciona-os com coerência e sentido do que foi vivido, com nome próprio, na “escrita de si”, porque o autor assume o seu “eu” publicamente, ou com codinomes. Isso também está nas autobiografias (com algum grau de ficcionalização), ou nos romances autobiográficos (**), com histórias de vida; também nas cartas (***), como relatos ou autobiografias.

Nesta obra, foram selecionados como *corpora* para análise 5 romances: *As meninas* (1973), *Tropical sol da liberdade* (1988), *Azul corvo* (2010), *Volto semana que vem* (2015) e *Cabo de guerra* (2016).

Como o gênero literário dos *corpora* são 5 romances, torna-se prudente refletir sobre as fronteiras entre literatura e/com história, em relação as delimitações possíveis entre elas, principalmente, em se considerando que é a metaficção historiográfica como manifestação pós-moderna que serve como teoria a ser considerada em uma das análises dos romances selecionados, uma vez que “a literatura é a voz que dá conta de um lado de dentro – ou do que poderia ser um lado de dentro. Que conta – e deixa que se conheça – o que alguém viveu ou podia ter vivido, e como o viveu podia ter vivido.” (Silveira *apud* Figueiredo, 2024, p. 145); da mesma maneira, a ficção histórica pode ser metafictionalizada ao comentar seu próprio fazer, como o romance pode se reconstruir e se apropriar do passado.

“

A literatura é a voz que dá conta de um lado de dentro – ou do que poderia ser um lado de dentro. Que conta – e deixa que se conheça – o que alguém viveu ou podia ter vivido, e como o viveu podia ter vivido.”

(Silveira *apud* Figueiredo, 2024, p. 145).



2.2 Fronteiras entre literatura e/com história em delimitações possíveis

Refletir sobre literatura, quando se a concebe como algo que se passa nas páginas de um livro como arte verbal, se não sobre ideias é, então, referir-se, também, sobre seres em seus níveis “humanizados”, e vai desde as dimensões de admiração, de horror, de prazer ou de surpresa que eles transmitem. Os grandes personagens são o mais óbvio sinal da grande literatura, porque despertam infinito interesse; seus fascínios não desvanecem; são extraordinários quando são notáveis, evidenciam as suas relevâncias em relatos de diversa inserção sociocultural e em variados suportes expressivos. Na narrativa literária, por exemplo, “(da epopeia ao romance e do conto ao romance ‘cor-de-rosa’), no cinema, na história em quadrinhos, no folhetim radiofônico ou na teledramaturgia, o personagem revela-se, não raro, o eixo em torno da qual gira a ação em função da qual se organiza a economia da narrativa”. (Reis, 1988, p. 215).

É normal o leitor confundir pessoas com personagens. Mas, na arte literária ficcional, os personagens são normalmente seres humanos fictícios e assim recebem nomes próprios. Nesses casos, “criar um personagem é dar sentido a um x desconhecido; é, para todos os efeitos definir. E uma vez que nada na vida corresponde a esses xx, sua realidade limita-se ao seu nome. Ela existe onde o nome exista.” (Gass, 1974, p. 56). Alguns leitores, inclusive, chegam a procurar personagens em lugares descritos nas obras como pessoas que ali vivem ou viveram, objetos ou utensílios que a eles pertencem ou pertenceram.

Há, para fins de compreensão dessa relação na obra de ficção literária, um *protocolo ficcional* que se estabelece entre o criador, as criaturas representadas na obra e os próprios leitores. Isso porque a ficção literária deve ser concebida como uma representação paralela ao mundo real, que produz efeitos em relação a esse mundo e que ilumina, através de imagens, a vida que nele se desenvolve. Na ficção, “as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o leitor já não sabe muito bem onde está.”. (Eco, 1994, p. 131).

A ficção, pois, é um jogo lúdico que se estabelece entre o autor e o leitor, um faz-de-conta, um mundo de aparências, onde o personagem não pode ser confundido simplesmente com um ser empírico. No entanto, o leitor pode projetar o modelo ficcional na realidade, e talvez passe a acreditar na existência real de personagens e acontecimentos. Ele pode, neste sentido, ler uma história de ficção com o objetivo de dar sentido à sua própria existência. Com isso, ao ler um romance, por exemplo, pode reviver suas próprias emoções e interagir com o personagem da obra lida como se fosse seu amigo ou conhecido carnal, tamanha a falta de distanciamento.

A longa trajetória do personagem acompanha a história das artes representativas, ou miméticas. Pensada inicialmente como decorrência natural do mito, foi logo julgada como um dos componentes dos gêneros literários. Aristóteles (383 a.C.-321 a.C.), entre os gregos, já chamava a atenção para o papel fundamental destinado à ação no que diz respeito à modelagem dos heróis. Assim, eles seriam melhores ou piores, trágicos ou cômicos, protagonistas ou antagonistas em decorrência da fábula (história) a que deviam estar submetidos, como espécies de agentes transmissores de valores e sentidos. O filósofo sugere que, embora haja uma aproximação entre a arte e a realidade que a circunda, o personagem, no entanto, não é mera cópia dessa realidade. Sua aproximação se dá menos a partir de modelos conhecidos e mais em função de ideais éticos que representa. Assim, o *herói trágico* deve representar os homens melhores do que são, ou seja, deve ser composto por traços que permitam reconhecer nele um bom caráter, as melhores intenções. Já o *cômico* é dotado de baixo caráter, ou seja, nele devem ser percebidos exageros de comportamento, sobretudo os deformadores, como - por exemplo - a gula ou a incompreensão do mundo em seu entorno.

Para Aristóteles (2011-Edição Especial), o trabalho de seleção do poeta não é uma simples imitação do real como referência direta à elaboração de uma semelhança ou imagem da natureza, e sim com aquilo que é imitado no poema inserido na própria maneira de ser do texto e com os meios utilizados pelo poeta na elaboração de sua obra. O personagem, então, representa uma construção que obedece a leis particulares que regem a sua arte, constituindo-se, assim, em um ente composto pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a sua criação.

As discussões propostas pelo filósofo grego dão início a uma longa trajetória teórico-conceitual sobre o personagem de ficção e suas circunstâncias. Além dos tópicos da relação com a realidade e com uma escala de valores de que se alimenta seu caráter, apontados pelo sábio grego, é possível divisar outros tantos pontos sobre o assunto. A relação com o ser humano e a crescente peculiaridade que tem ocupado em algumas manifestações, como o teatro e o romance, indicam que essa discussão, tal como a própria literatura, está longe de se esgotar.

Conceitos pertinentes a categorias que desconsideram o personagem fora do contexto social, e sim somente no literário, corroboram com a visão simplesmente idealista da literatura e não contribuem para a ideia de que é o ser social da pessoa racionalista/realista que determina a sua consciência, e que está inserido em sociedades históricas que se organizam em classes, na visão

de representação realista. Ao considerar que as narrativas são sistemas cujas dominantes (essência do sistema enquanto vontade de poder) têm sido algum tipo de herói, há de se pensar que as obras literárias são sistemas que, a partir dele, reproduzem o sistema social onde é ele que ilumina a identidade deste sistema. Aristóteles, nessa perspectiva, contribui na reflexão sobre os gêneros literários, maiores ou menores, na representação das classes sociais e seus heróis no sentido de que o papel de que lhes cabe em diferentes momentos históricos pode indicar desafios demonstrados pelas contradições de forças sociais.

E sobre a relação história-literatura enquanto discurso historiográfico e ficcional, se para ele, o historiador só poderia versar sobre aquilo que aconteceu, ou seja, a partir dos pormenores do passado, o poeta, por sua vez, só o faria sobre aquilo que poderia acontecer, com possibilidades, então, de lidar com temas universais.

A escrita da história não sofria limitações convencionais de probabilidade ou possibilidade. No entanto, sabe-se que muitos historiadores se utilizavam (e se utilizam) das técnicas da ficção para criar versões de seus mundos históricos e reais. Ora, em se tratando de narrativa pós-moderna (metaficção historiográfica), pode-se indicar que verdade e falsidade não se enquadram adequadamente como termos para discutir a ficção e sim refletir sobre “verdades” suas, e as alheias, e não simplesmente falsidades.

A *epopeia* e a *tragédia* clássicas, por exemplo, tratam de aristocracias, enquanto na *comédia* estão as pessoas do povo. Os heróis acompanham esta determinante, porque na *epopeia* e na *tragédia* aparecem aqueles cuja grandeza está no comportamento elevado, assim como os há, igualmente, de tipo “baixo” e isso pode contribuir para a composição de gêneros mais complexos como o romance em prosa do século XIX, por exemplo. Então, a mera classificação analítica, como “plano” ou “redondo”, não pode dar conta das múltiplas manifestações dos vários heróis, sendo necessário perseguir, a partir dos conceitos de Aristóteles, as suas interferências nos gêneros considerados “altos” ou “baixos” e na construção do herói, aqui podendo ser equiparado nos estudos contemporâneos como “protagonistas”.

O personagem pode ser a união de contrários no sentido de que sua grandeza pode estar em sua baixeza porque em sua queda há a elevação, uma vez que, quanto maior sua desgraça, maior pode ser também sua grandeza, pois há nisso aprendizado em sua condição humana, como se observa no *herói trágico*, por exemplo. Na solução do conflito trágico, pode haver também nele uma reconciliação interior, o que o faz forte em sua composição para si e para seus pares. Ele tem em si a dimensão de deus e de homem e representa os seres superiores. Trata-se dos heróis e aristocratas que podem mudar o curso da natureza e da história, porque estão no topo do poder e parecem pertencer por

direito natural ao plano elevado, mas por certas ações consideradas erradas em seu momento histórico, caem e descobrem na queda suas grandezas. Assim, quanto mais são degradados, tanto mais eles se elevam em suas trajetórias. Ilustração disso nesta obra está na escrita de biografias de militantes políticas como forma de construção da memória de jovens que foram assassinadas pelos agentes de repressão na “DC-E-M” no Brasil. Algumas tiveram seus corpos desaparecidos, outras foram entregues às famílias em caixões lacrados, sem permissão de abrir. Assim, nas biografias de militantes mortos pela repressão estão personagens que se aproximam das “heroínas trágicas”, que preferem morrer a abandonar a luta. Seus heroísmos se realizam quando sacrificam suas vidas em defesa de ideias ou objetivos superiores que abarcam todos os seres humanos, mas que vão além de qualquer um deles em particular. Seus atos se tornam heroicos ao serem resgatados por uma memória coletiva que os reivindica. Para Figueiredo (2024), se ninguém na coletividade conhece os feitos destas heroínas e não reivindicam suas memórias, seus heroísmos foram desperdiçados. “Isso explica a necessidade de contar essas histórias de vida e colocá-las em circulação.” (Figueiredo, 2024, p. 71). No entanto, como comenta Rago (2013), as mulheres, em seus escritos, não se veem como heroínas: seu olhar tende a ser autocrítico, o heroísmo não pertence à sua educação.

O *herói épico* é da classe alta e possui naturalmente um percurso considerado elevado. No entanto, pode engrandecer-se em sua dimensão trágica porque na medida em que cai, cresce em sua humanidade para o leitor, e mostra que o herói não é apenas grandioso, e sim que sua dor decorre de seus grandiosos gestos apreendidos em sua trajetória quando faz sua própria história com a ajuda dos deuses que, por sua vez, legitimam a classe dominante no poder e representam eles próprios esse poder, ou seja, os deuses são os próprios governantes.

O *herói cômico* é de extração social baixa e representa as maneiras usadas pela classe “menos favorecida” quando começa a fazer parte da literatura como um herói cuja grandeza é não ter grandeza e representa o reverso dos heróis épico e trágico. O cômico representa o momento em que os deuses estão ausentes e restam apenas os homens “baixos”, e em sua baixeza está o elevado sem que se considere o “baixo” elevado. No entanto, é na sátira que se pode voltar-se contra os poderosos do momento, numa espécie de vingança dos fracos. O governante é o vilão e o herói cômico, por mostrar o alto como baixo e centralizar a atenção no baixo, possui apenas o poder da palavra. Na comédia, alguém ri de alguém. Por isso, ao provocar o riso, ela também contribui para que problemas afluam neste riso com o objetivo de questionar, pela sátira, aqueles que detêm o poder.

Então, entre “altos” e “baixos”, épicos, trágicos e cômicos, gêneros considerados maiores ou menores, constroem-se “heróis híbridos” que ora

obedecem ao poder, ora submetem-se ao destino, mas colocam o gesto do desafio à autoridade constituída e ostentam a miséria da derrota e da punição. Assim é na tragédia com, por exemplo, *Prometeu Acorrentado* (publicada por volta de 462 a.C. a 459 a.C), de Ésquilo (525/524 a.C.-456/455 a.C), com Prometeu e Hércules; na *Bíblia Sagrada*, com José e Jesus; e será com tantos que representarem suas épocas, gêneros e caracterizações. Nesse jogo artístico pode-se constatar que todas as sociedades históricas são “sociedades de classes” e que a luta entre elas pode não ser apenas o motor da história, e sim o motor de qualquer história em qualquer gênero literário.

Sendo as discussões sobre o personagem diversas e expressivas, faz-se necessário optar por uma linha de conceitos de personagem que possa ser aplicável, aqui, ao romance de “representação realista”. Optou-se, então, pelas visões críticas de autores que pretenderam conceituar a categoria de personagem romanesca a partir do século XIX, porque é quando o romance em prosa, estudado na teoria da literatura na classificação e no desenvolvimento dos gêneros literários, pode ser visto como a substituição e a transformação naturais das modelagens clássicas em relação à sua natureza e a composição do “herói”.

O romance, gênero literário moderno, é a prosa ficcional e se caracteriza como “indicativo de relato de ações e sentimentos de personagens transpostos do mundo da vida para os planos da arte.” (Santos, 1996, p.11), com enredo, trama, fábula como fingimento, simulação e História (assim, com “H” maiúsculo) significa uma alusão a fatos notáveis ocorridas na vida dos povos, são relatos, crônicas. No romance, a possibilidade de cruzamento entre ficção e História apresenta-se nos moldes da arte, “na condição de um espaço capaz de simular a verdade da vida social de modo muito mais convincente e esclarecedor do que costuma ser alcançado nos relatos factuais.” (Santos, 1996, p. 12). Então, o romance, como gênero literário, apresenta-se como um fragmento da vida que pode ser percebido pela imaginação, oferecendo aos seus leitores personagens e cenas próximas às suas dimensões de sentido humano porque “é uma imagem da vida, e a vida nós a conhecemos; primeiro, compreendemo-la e depois, fazendo uso de nosso gosto, julgemos se é verdadeiro, vigoroso, convincente – como a própria vida” (Lubbock, 1976, p. 15).

A narrativa de ficção literária é vista como um universo organizado, coerente e lógico que se apresenta como uma maneira particular de organizar a realidade. Dentre os teóricos que se circunscrevem nesta linha de construção do romance estão Percy Lubbock (1879-1965), Edward Morgan Forster (1879-1970) e Edwin Muir (1887-1959). Para eles, são elementos essenciais na estrutura do romance a intriga, a história e o personagem. O romancista dá nomes aos personagens, atribui-lhes sexos (gêneros sexuais), gestos, imagina sobre outros

e sobre si próprio, descrevendo-os como se fizesse a si mesmo. O ficcionista revela a vida oculta como sonhos, tristezas, alegrias e meditações sobre fatos principais da vida, como nascimento, sono, amor e morte, com a capacidade de propor forma de interpretação do mundo para além do indivíduo que a produziu. Assim, diferencia-se do historiador que se mostra apenas na superfície. No entanto, “não se pode opor ficção e história em torno da representação da realidade empírica dos fatos passados da experiência humana em sua relação ao tempo, à espera, à guerra, à morte. [e os que escrevem sobre o passado da “DC-E-M” no Brasil] se apoiam, de um lado, nas lembranças pessoais e familiares, e de outro, em informações levantadas e já compiladas nos arquivos.” (Figueiredo, 2024, p. 35). É um trabalho de “escavação”, e isso também está na história.

O personagem pode ser entendido na obra pelo leitor, mas a pessoa real não pode ser conhecida em sua totalidade. Faz-se necessário, então, distinguir pessoa de personagem. Para isso, Forster (1969) diferencia o *homo fictus* (personagem) do *homo sapiens* (pessoa) por ser o personagem mais indefinível, sendo criada nas mentes, sem generalizações e com gestações diferentes. O que conduz ao *fictus* é a vida secreta do personagem que na obra é visível, porque narrador e criador podem ser um só no sentido de que a vida dele pode ser real quando o ficcionista sabe tudo a seu respeito e oferece condições para que o leitor também descubra as suas nuances existenciais. Ele é capaz de morrer, requer pouco alimento ou sono, está incansavelmente ocupado com relações humanas e, o mais importante, pode-se saber mais sobre ele do que sobre qualquer um dos “seres humanos” (pessoas), porque se apresenta ao leitor na obra, e não fora dela.

O romancista, quando conta a história dos personagens e dá-lhes vida, também pode caracterizá-los quanto aos seus *valores*. Eles podem ser construídos ao redor de uma só ideia ou qualidade e ser reconhecidos sempre que aparecem pelo olho emocional do leitor porque “permanecem inalteráveis em sua mente pelo fato de não terem sido transformadas pelas circunstâncias, movendo-se através delas.” (Forster, 1969, p. 55); ou podem ser definidos por sua complexidade e apresentam várias qualidades e tendências por serem dinâmicos, multifacetados, e capazes de surpreender de modo convincente quando constituem imagens totais e, ao mesmo tempo, particulares do ser humano. No primeiro caso são planos; no segundo, redondos, e podem agir entre si no romance. No entanto, como já foi mencionado, são categorias racionalizáveis e úteis sem apreender o que pode acontecer com os personagens em um contexto social mais abrangente com o social e a sociedade.

Nesta reflexão, leva-se em consideração, então, que personagens literários (*homo fictus*), ao representar seres humanos, encontram-se envolvidos em redes de valores morais, religiosos, culturais e político-sociais, apresentados como

guias de conduta por seus criadores, os autores, não tendo autonomia para fazer suas escolhas; ao contrário destes, os seres reais (*homo sapiens*) têm esta autonomia. No entanto, pela riqueza utilizada, o ser fictício pode passar forte impressão que é um ser vivo, e próximo da realidade; na historiografia, pode representá-la na linguagem, no discurso de alguém que a constrói, no discurso historiográfico, portanto. E é no trabalho de historiadores e escritoras (aqui na literatura de autoria feminina) que a literatura desenvolve, como se percebe nesta obra, a recriação do ambiente de terror vivido pelas personagens afetadas pela tortura, pela humilhação (na violência de gênero), uma vez que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado.” (Rancière, 2009, p. 58). E isso em parte devido, também, ao apagamento proposto pela Lei de Anistia. A literatura, nisso, realiza um “luto necessário [porque] faz um movimento inverso: resgata do silenciamento este período traumático da história do país.” (Gomes, 2021, p. 11), e procede ao enterro dos mortos insepultos, uma vez que “o túmulo é signo dos mortos: *túmulo, signo, palavra, escrita*, todos lutam contra o esquecimento.” (Gagnebin, 2006, 112- grifos da autora). A literatura oferta, pois, a visibilidade à história não oficial, até porque “a literatura não imita o mundo, ela cria mundos ao ser composta e elaborada, de maneira que posamos talvez entrever que o efeito é contrário, mais facilmente a literatura transforma o mundo através da sensibilidades humanas do que o mundo cria novas formas literárias ou narrativas ‘reais’.” (Fianco, 2025, p. 7).

Discute-se aqui a representação de valores de tempos marcados no passado, por personagens criados com linguagem ficcional que constroem interfaces com o tempo da leitura. Daí, a *verossimilhança*, que pode resultar de um cálculo sobre a possibilidade do real contida no texto e sua afirmação depende menos da obra que do juízo exercido pelo leitor, seu possível destinatário; o verossímil (e ao seguir Aristóteles em sua *Poética*), então, pode estar ligado ao campo das possibilidades simbólicas relativas ao ser humano e à história, haja vista a existência dos laços entre discursos histórico e literário que, por isso, tornam-se possíveis, uma vez que pode haver distinção entre o passado real e a historiografia (a narrativa feita dele - no discurso do historiador), que aproximam o historiador do “fato real” e o escritor da ficção literária (a); também por serem os fatos do passado os que chegam até o leitor já não serem os fatos brutos, concretos, e sim representações dos ocorridos no passado, portanto, irrecuperáveis na sua imanência, sendo, uma imaginária de dados do passado (b). Por isso, como é percebido nesta obra, pode haver na narração literária e na historiografia os pressupostos de que são processos e estratégias de organização da realidade, na procura de coerência imaginada e baseada na descoberta de laços e nexos, de relações e conexões entre os dados fornecidos pelo passado. Nisso, há uma plausibilidade de uma

significação possível imaginada pelo escritor/historiador de tal maneira que o leitor possa reconstruir os fatos representados. Ademais, “fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis.” (Rancière, 2009, p. 37), mas para isso pede-se habilidade e sensibilidade do texto ao leitor, e vice-versa.

Para seguir neste movimento, concebe-se aqui a ideia de que os discursos literário e histórico resultam de uma mediação social. Ao narrar, constroem-se pontos de vista, revelando vestígios da história. Por isso, historiadores procuram na literatura a preservação de imagens vividas e pode ser visto como uma testemunha dos acontecimentos (filtrados do passado por meio da sanção da ciência histórica) compostos a partir do discurso do “pretenso” real. Corroborase aqui que ele precisa se libertar do senso histórico (imprevisível), mesmo desestruturando as normas da disciplina “História” - com sua autonomia sobre as outras disciplinas por ser um tipo superior de investigação intelectual - , ao trabalhar a arte na história, ultrapassando, assim, as generalizações ao dispor das probabilidades de variações de um determinado tema, uma vez que o “historiador” deve ter o poder de cunhar para o já conhecido uma coisa ouvida antes e proclamar o universal de maneira tão simples e profunda que o simples se perca no profundo e o profundo no simples (White, 1994), e afirma que a questão não é “o que são os fatos?, [mas] como os fatos devem ser descritos a fim de sancionarem um modo de explicá-los em vez de outros?” (White, 1994, p. 150). Logo, para este pensador da história, os historiadores se ocupam de eventos (observáveis ou perceptíveis) que podem ser atribuídos a situações específicas de tempo e espaço e escritores imaginativos se ocupam tanto destes eventos quanto dos imaginados, inventados, hipotetizados.

Ainda nesta seara, o filósofo francês Paul Ricoeur defende, em *Tempo e Narrativa* (1997), a aproximação entre a história e a literatura que, em sua visão, conjuntamente fazem parte da condição temporal humana. Para ele, a literatura e a história encontram os mesmos problemas. Por isso, pensando nas teorias do *Ato de Leitura Ampliada*, os entrecruzamentos entre história e ficção indicam que a história e a literatura só conseguem se concretizar em suas intencionalidades, tomando empréstimos uma da outra, em intensa troca, uma vez que a perenidade de certas grandes obras históricas, em que a confiabilidade científica o processo documentário são o caráter apropriado de sua arte poética e retórica na sua maneira de ver o passado. As obras, então, podem ser um grande livro de história e um admirável romance. Nesse entrelaçamento da ficção à história, é necessário que não se enfraqueça o projeto de “representância” (Ricoeur, 1997, p.323) do romance, mas que contribua para a sua realização.

Então, a história, em certo sentido, é uma espécie de recriação e representação de eventos que, evidentemente, aconteceram. O filósofo francês

pontua que se pode ler um livro de história como se fosse um romance ao fazer um pacto entre a voz narrativa e o leitor implicado. Este, nesse pacto, eleva-se, deixando sua possível desconfiança esmorecer em relação à narrativa do historiador. Acredita-se, pois, que tudo o que está escrito na narrativa histórica é verdadeiro e corresponde exatamente ao que aconteceu. Ao se fazer este pacto, chega-se a conceder ao historiador o direito de conhecer as almas dos personagens históricos. E, devido à função dessa suspensão involuntária da descrença do leitor em relação às narrativas históricas, o historiador “do passado” até pôde não hesitar em atribuir às figuras históricas discursos inventados, os quais não são registrados pelos documentos e registros que os legitimam, mas os torna possíveis. No entanto, “os historiadores modernos já não se permitem essas incursões fantasistas, no sentido próprio da palavra” (Ricoeur, 1997, p. 323). Então, “o historiador não se proíbe [de] ‘pintar’ uma situação, ‘restituir’ uma cadeia de pensamentos e dar a esta a ‘vivacidade’ de um discurso interior.” (Ricoeur, 1997, p. 323).

A ficção se utiliza de fatos históricos para “pintar” os seus enredos e ambientar as suas narrativas. A literatura, na obra desse francês, tem um papel importante em registrar e individualizar situações diversas. Ao desenvolver um pouco mais nesta obra, afirma que, ao se fundir com a história, a ficção reduz esta última à sua origem comum na *epopeia*, no sentido de que a epopeia fez na dimensão do admirável, a lenda das vítimas o faz no horrível. Ela – mesmo tendo aspectos negativos -, preserva a memória do sofrimento, nas escalas dos povos e transforma a glória efêmera dos heróis em fama duradoura. Logo, na epopeia antes, e no romance agora, a ficção se põe a serviço do inesquecível e permite que a *historiografia* se iguale à memória, porque “uma historiografia pode ser sem memória, quando só a curiosidade a anima.” (Ricoeur, 1997, p. 327); a ficção, então, se coloca a serviço de atacar o esquecimento. Assim, literatura e história se retroalimentam. Em uma das ilustrações, Ricoeur cita *Os Lusíadas* (1572), de Luiz Vaz de Camões (1524-1580) e afirma serem mescladas história e literatura nesta obra. Nesta epopeia, há a retratação do heroísmo, enquanto romances que versam sobre guerras, ditaduras, mostram o horror e o (in)dizível. Então, seja para grandezas ou para catástrofes, a ficção é gênero literário (e, para e nesta obra, metahistoriográfico) que pode mitigar o não-esquecimento, haja vista que a literatura (assim aqui concebida e junto com a história) preserva memórias coletivas e representações de eventos históricos que devem ser lembrados, não podem ser esquecidos.

Nessa temática e com as indicações argumentativas propostas, romances, ao narrar crimes bárbaros como os da “DC-E-M” no Brasil, almejam suas lembranças como luta contra o esquecimento, para que não se repitam. É nesses

entrelaçamentos e trocas que se concilia a representação do passado histórico com o ficcional, pois, no entrecruzamento entre a história e a ficção quando em refiguração do tempo, há, seguindo Ricoeur (1997), uma sobreposição recíproca, em que o momento quase histórico da ficção troca de lugar com o momento quase fictício da história, no chamado tempo humano, em que se conjuga a “representância do passado pela história e as variações imaginativas da ficção sobre o pano de fundo das aporias da fenomenologia do tempo.” (Ricoeur, 1997, p. 332 – *grifo nosso*).

Nesta esteira há de se desconfiar, portanto e no romance pós-moderno, da narrativa histórica em sua referencialidade. Na *metaficção historiográfica* isto acontece; também na *história* entre os historiadores contemporâneos. Naquela, na relação entre narração e fato, palavra e coisa, existe a contestação da autonomia da arte por um lado e, de outro, a referencialidade da história. Na escrita da pós-modernidade, tanto a ficção como a história são *discursos*, isto indica que, ao constituírem sistemas de significação pelos quais se dá sentido ao passado, o sentido e a forma da ficção e da história não estão nos acontecimentos e sim nos sistemas que transformam os passados em fatos históricos presentes. (Hutcheon, 1991). Tanto objetividade, neutralidade, impessoalidade quanto a transparência da representação, por serem pressupostos implícitos do conhecimento histórico e contaminados no histórico pelos elementos discursivos e situacionais, são contestados pelo discurso histórico e pela ficção pós-moderna. Assim, e para o pós-modernismo, o passado em sua natureza problemática serve de objeto para o conhecimento do presente, no sentido de que, para Hutcheon (1991), a questão pertinente é como se pode conhecer o passado – que existiu – no tempo da escritura dos sujeitos da escrita, pelos historiadores e ficcionista. Logo, a metaficção historiográfica explora este passado e, contraditoriamente, o questiona em seu embasamento histórico. Isto quer dizer que talvez não seja somente a história que possa possuir a verdade; em sua historiografia, é possível que “tanto a história como a ficção [sejam] discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas [história e ficção] obtêm sua principal pretensão à verdade” (Hutcheon, 1991, p.127), até porque, mesmo quando a história serve de referente para a escrita ficcional pós-moderna, a autorreflexividade do texto lembra que, o referente “real” de sua linguagem já existiu, mas que somente pode ser acessível em forma textualizada, através de documentos, relatos de testemunhos oculares, arquivos (Hutcheon, 1991). Sobre isso, o historiador estadonudense Hayden White (1928-2018) problematiza (e corrobora) ao refletir que os fatos não falam por si mesmos, que eles precisam que o historiador fale por eles, em nome deles; o historiador, então, molda os fragmentos do passado sob a égide do discurso, em sua representação, e isso porque a linguagem não é neutra (White, 1994). Logo, e também, obras ficcionais versam sobre temas e sobre a

própria linguagem (metaficcionalidade, pois) e nisso há uma relação problemática entre linguagem, consciência e realidade.

Na obra, da história ou da literatura e como um produto elaborado na narratividade, então, e como se concebe nesta obra, o discurso crítico-científico é construído pelo narrador, e tem nas ações dos personagens sua concretização. Ele coleta o material, molda-o de acordo com seus instrumentos ideológicos e organiza os fatos que consegue descobrir de uma maneira ou de outra. Trata-se, então, de uma ficção. Historiografia é, logo, ficção. (Freitas, 1999).

Para esta reflexão, história e literatura podem ser artefatos verbais sendo narrativas de fatos observáveis, tanto nessa como naquela, porque são produtos de um enunciador. Nelas estão realidades representadas pela imaginação (escritor) e por propostas correspondentes aos detalhes extratextuais (historiador). A ficção e a não-ficção (no discurso escrito que revela uma forma mimética) revelam uma realidade acontecida ou imaginada. Para ademais, literatura e história encontram-se dentro dos limites do discurso, que utilizam diferentes gêneros discursivos e recursos narrativos similares, porém, com intenções distintas.

Na materialidade disposta nesta obra, nos *corpora*, aplica-se, como um subgênero do romance, a metaficção historiográfica como discurso literário e historiográfico, uma vez que aparece em obras que se apropriam de episódios/ acontecimentos e personagens históricos, constituindo-os como matéria de ficção. Para se chegar à *metaficção historiográfica*, parte constitutiva deste capítulo e de uma parte da reflexão desta obra, faz-se necessário distinguir, nos estudos literários Romance Histórico, Novo Romance Histórico e Metaficção.

2.3 O romance: do histórico ao metafictional

A diferenciação entre o romance do século XIX, Histórico, e do século XX e além - a ficção moderna e pós-moderna - com ligação entre o Novo Romance Histórico, a Metaficção, para a Metaficção Historiográfica, é mister para se entender posições/ funções do historiador e do ficcionista na contemporaneidade.

Em se tratando de *Romance Histórico*, o pesquisador húngaro Georg Lukács (1885-1971) apresenta uma tipologia de romance (2011) a partir de *protagonistas-tipo*, que é uma sínobra do geral e do particular. Segundo ele, são “homens que, em sua psicologia e em seu destino, permanecem sempre como representantes de correntes sociais e potências históricas” (Lukács, 2011, p. 50). Em sua representação ilustrativa está o escritor escocês Walter Scott (1771-1832), autor do romance *Ivanhoé* (1819), como exemplo, em que o protagonista é concebido em nível social mais e no individual menos e em sua concepção humana e moral em que conserva sua fidelidade histórica, diferente do herói excêntrico do Romantismo.

O herói-tipo do romance histórico está, na narrativa, envolto em situação no enredo para “evidenciar de maneira concreta a necessidade histórica.” (Lukács, 2011, p. 80). No Romance Histórico lukassiano, o herói é relegado a papéis secundários, como figuras reais desenvolvidas com o propósito de legitimar o mundo ficcional no qual está inserido, quer dizer, apenas ofertam verificabilidade do mundo em que está. A ele não cabe o caráter excêntrico, nem detalhes psicológicos de sua personalidade.

No Romance Histórico, então, o personagem é concebido de maneira diferente ao do Novo Romance Histórico em sua sequência.

O *Novo Romance Histórico* (ou *Nueva Novela Histórica*), assim definido por Seymour Menton (1927-2014) é a narrativa de cunho histórico produzida na América Latina na segunda metade do século XX. São os romances produzidos entre 1979 e 1992 (Menton, 1993). Segundo este pesquisador estadunidense, ao se aproximarem as comemorações do quinto centenário do descobrimento da América (que foi em 1492), houve a publicação de muitos romances históricos na América Latina, gerando, entre os ficcionistas, maior consciência dos “laços históricos compartilhados pelos países latino-americanos como um questionamento da história oficial.” (Menton, 1993, p. 49). Isso provocou problematização do discurso historiográfico ao refletir sobre as fronteiras entre história e ficção. Hayden White, por exemplo, em sua *Metahistory* (1973) questiona a pretensão científica dos historiadores e ressalta o caráter fictício da história, como um discurso em prosa que combina uma série de eventos presumivelmente ocorridos no passado. Para isso, o historiador necessita discutir o problema do conhecimento histórico, uma vez que:

enquanto um historiador pode entender que é sua tarefa reevocar, de maneira lírica ou poética, o ‘espírito’ de uma época passada, outro pode presumir que lhe cabe sondar o que há por trás dos acontecimentos a fim de revelar as ‘leis’ ou os ‘princípios’ de que o ‘espírito’ de uma determinada época é apenas uma manifestação ou forma fenomênica. Ou, para registrar uma outra diferença fundamental, alguns historiadores concebem sua obra primordialmente como uma contribuição para a iluminação de problemas e conflitos sociais existentes, enquanto outros se inclinam para suprimir tais preocupações presentistas e tentam determinar em que medida um dado período do passado difere do seu, no que parece ser um estado de espírito bem próximo daquele do ‘antiquário’. (White, 1994, p.20).

Para Menton (1993), o romance, enquanto gênero ficcional, tem como uma das particularidades o caráter histórico, uma vez que, de alguma maneira, capta o ambiente social em que vivem os personagens. Porém, avisa que é necessária a indicação para o Romance Histórico os que em cuja ação se localiza “total ou pelo menos predominantemente no passado [...] não experimentado diretamente pelo autor.” (Menton, 1993, p. 32). Isso permite pensar na ideia de que os que o autor

não vivenciou o que está em seu romance, ainda que parcialmente, embora com dimensão histórica. Para entender, pois, o Novo Romance Histórico, é necessário voltar ao Romance Histórico para distinguir este daquele.

O Romance Histórico objetivava contribuir com a criação de uma consciência nacional, “familiarizando os seus leitores como os personagens e os acontecimentos do passado; assim como respaldar a causa política dos liberais contra os conservadores.” (Menton, 1993, p. 36). No modernismo, ao exprimirem ênfase a períodos do passado, respaldaram o Novo Romance Histórico como um escape. Outra característica deste tipo de romance, é quando o tema é regionalista e, na ênfase à pós-independência de países americanos que se libertaram de seus colonizadores, na questão da identidade nacional. No entanto, aqui há preocupação com problemas contemporâneos, com discussões em nível psicológico e social. Nesta esteira, Menton identifica no cubano Alejo Carpentier (1904-1980) como o iniciador deste Novo Romance Histórico na América Latina. Seu romance *El arpa y la sombra* foi publicado em 1979 (início deste tipo de romance defendido por Menton). Nesta obra, o protagonista é o navegador espanhol Cristóvão Colombo (1452-1516, *homo sapiens* na realidade; no romance *homo fictus*) que, na segunda parte da narrativa, conta suas viagens no leito de morte e se autoconfessa, com cunho metaficcional, onde, também, desmitifica a narrativa histórica. Na terceira parte, o tom é carnavalesco (que é uma das características da metaficção historiográfica). Ora, pode estar aí uma espécie de transição para a metaficção historiográfica.

Ao caracterizar o Novo Romance Histórico, Menton (1993) diferente, pois, do Romance Histórico e próximo da Metaficção Historiográfica, elenca alguns de seus atributos: (1) a ideia filosófica borgiana (Jorge Luis Borges – 1899-1986) de que existe “a impossibilidade de conhecer a verdade histórica ou a realidade, o caráter cíclico da história e, paradoxalmente, o caráter imprevisível desta, ou seja, [em que] os eventos mais inesperados e mais assombrosos podem ocorrer.” (Menton, 1993, p.42); (2) de que a distorção consciente da história mediante omissões, exageros e anacronismos pode estar presente na narrativa; (3) enquanto no Romance Histórico tradicional há a retratação das personalidades históricas mais conhecidas, os historiadores de orientação sociológica de fins do século XX usam grupos aparentemente insignificantes para ampliar a compreensão do passado, ou seja, “enquanto os historiadores do século XIX concebiam a história como resultado das ações dos grandes imperadores, reis, ou outros líderes, os romancistas [do século XX] escolhiam como protagonistas os cidadãos comuns, os que não tinham história.” (Menton, 1993, p. 43); (4) a presença da metaficção ou comentários sobre o processo de criação ficcional no interior do próprio texto; (5) a intertextualidade que, a partir de Gabriel Garcia Marques (1927-2014), por exemplo - em que insere personagens de outros

autores (de Carpentier como um exemplo) - em seu romance *Cem anos de solidão* (1982) ganha força; (6) o emprego dos conceitos de Mikhail Bakhtin (1895-1975) de *dialogismo* (ao projetar duas ou mais interpretações de acontecimentos, personagens ou visão de mundo), *carnavalização* (com exageros humorísticos, ênfase nas funções do corpo – sexo, excreção-), *paródia* (alusão, citação ou aproveitamento de outros textos, no texto) e *heteroglossia* (com multiplicidade de discursos de maneira consciente em distintos níveis de linguagem).

No Novo Romance Histórico, então, há o questionamento da história oficial, quando coloca sob suspeita os referentes históricos e na proposição de confrontação crítica entre personalidades históricas e personagens ficcionais – e a exploração da linguagem, quando lança mão da intertextualidade, de recursos da paródia, da metalinguagem, da multiplicidade de discursos. O Novo Romance Histórico, logo, está para/na Metaficção.

Ao pensar, então, na *Metaficção*, chega-se à possibilidade de uma narrativa que se funda na metalinguagem, ou seja, na discussão e na elaboração de ficções. Para Gustavo Bernardo krause (1955-), professor da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), a metaficção “é um fenômeno estético autorrecorrente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contando a si mesma.” (Bernardo, 2010, p. 9). Ou seja, a “meta”ficção é uma “ficção além da ficção”, ela tem como assunto a própria ficção, se propõe a refletir sobre os meandros da linguagem ficcional. Willian Howard Gass (1924-2017), em sua obra *Metafiction* (1970), cunhou o termo metaficção para designar características presentes nos novos romances que surgiram no século XX na América. Estes, para Bernardo (2010, p. 39), “subvertem os elementos narrativos canônicos para estabelecer um jogo intelectual com a memória literária, ou seja, um diálogo entre ficções [...] uma ficção fundada na elaboração de ficções”.

Nesse processo, nos romances, são recriados, recuperados, reconstruídos universos ficcionais, ao propor reflexão sobre o fazer ficcional no interior da própria ficção. Estabelece-se aí um diálogo com o leitor, evidenciando a ideia de que estes se configuram como ficção e não como tentativa de retratar uma suposta realidade, mesmo quando autores se detêm na análise de obras que se apropriam de episódios e/ou acontecimentos e personagens históricos como matéria de ficção. Nesses casos, usa-se, na maioria das vezes, a *ironia* como instrumento de revisão histórica.

Para Bernardo (2010), caracterizam a metaficção: a) questionamentos ou comentários sobre o estatuto linguístico e/ou narrativo sobre o processo de produção/recepção de um texto; b) pode fazer a função de um “antirromance”, haja vista poder criticar a escrita romanesca no interior do próprio romance; c) no próprio discurso (no texto) evidencia-se a preocupação com o fazer metafictional (romance autorreflexivo ou autoconsciente); d) coloca em discussão a possível

ficcionalidade do mundo externo ao ficcional, ao abordar a relação entre ficção e realidade e isso no interior de sua própria ficção; e) seu caráter de narrativa narcisista, enquanto se torna visível em sua construção ficcional o processo de interação entre ficção e teoria, por serem narrativas com discussões político-ideológicas; (f) quebra o contrato de ilusão entre o autor e o leitor, ao não esconder o que é, obrigando, assim, o leitor a manter a consciência clara de estar lendo um relato ficcional e não um relato “verdadeiro”; (g) incorpora o diálogo no seu monólogo, fazendo escritor, leitores e críticos conversarem.

O pesquisador carioca observa que estas características podem estar em romances sobre uma pessoa escrevendo um romance (A); um conto sobre uma pessoa lendo um conto (B); histórias que comentam as convenções da própria história (C); histórias que conversam com o leitor, em que se antecipam frustrações ou ironias de reações à própria história (D); trabalhos de ficção que saem de outros trabalhos de ficção (E), e muitos outros. Neles, através da metaficção, a linguagem ficcional não representa a realidade, inventa ou re inventa-a, sendo a linguagem da invenção, que quebra o contrato de ilusão entre autor e leitor surgido no século XIX, “quando os escritores buscavam, ao adotar procedimentos científicos na sua prática discursiva, fingir que não fingiam, que não faziam ficção, mas diziam a ‘verdade’.” (Lima, 2020, p. 64).

Distinto do Romance Histórico (Lukács, 2011), o Novo Romance Histórico (Menton, 1993) está mais próximo da Metaficção (Bernardo, 2010). Emerge daí, pois, a Metaficção Historiográfica (Hutcheon, 1991) que, por ordem teórico-prática nesta obra, tenta encaminhar em nossa época uma reflexão mais sólida e “seguível”.

2.4 No pós-moderno, a metaficção historiográfica

A *metaficção historiográfica*, diferente do Romance Histórico, e se aproximando do Novo Romance Histórico e da Metaficção, marca, nos romances pós-modernos, presença de elementos como *intertextualidade*⁵ como parte metafictional em suas composições.

É notável a apropriação nesses romances do discurso historiográfico, no

5 Para o filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), para quem a linguagem não é um sistema abstrato e neutro e sim um fenômeno social (e ideológico), dinâmico e dialógico, carregado de historicidade e valores para um destinatário. Ao conceituar *intertextualidade* (dialogismo) afirma ser ela a relação inerente entre textos, onde um texto é um diálogo com outros textos pré-existent e futuros. Para ele não existe texto isolado, cada um é um “mosaico de citações” que se forma na interação com outros discursos, tornando-se o ponto de encontro e comunicação entre diferentes vozes e ideias, em diálogo entre sujeitos, discursos e textos. Difere, no entanto, a *intertextualidade* do *dialogismo*. Este abrange relações dialógicas internas e externas na interação entre autor e leitor na natureza polifônica dos enunciados; aquela foca na relação entre textos externos. (Bakhtin, 1990).

âmbito do conceito de metaficção historiográfica, em que textos ficcionais se apropriam criticamente da narrativa histórica e se apresentam como importantes ferramentas no processo formativo e crítico dos leitores dessa categoria literária.

Nesse sentido, a referencialidade da história é contestada em nível de autonomia da arte, uma vez que se oferece outro sentido ao passado, porque o sentido e a forma não estão nos acontecimentos e sim nos sistemas que transformam esses acontecimentos, que estão no passado, em fatos históricos, no presente discurso da narrativa, para os leitores. (Hutcheon, 1991). Estabelece-se aí a recusa de que somente a história possui uma pretensão à verdade e indagação sobre a pretensão da historiografia, porque tanto a história quanto a ficção são discursos e, enquanto constructos humanos, transformam-se em sistemas de significação que, juntas, obtêm pretensão à verdade.

Em sua obra *A poética da pós-modernidade: história, teoria, ficção* (1991), a pesquisadora canadense Linda Hutcheon (1947-) propõe o termo *Metaficção Historiográfica* para designar a ficção pós-moderna, a qual conjuga a presença da história (apropriação ou releitura do discurso historiográfico), da ficção e da teoria, a partir, principalmente, das produções realizadas a partir nos anos 1970, e além, no pós-modernismo (não inclui o contemporâneo, o que é possível), portanto, constituído como um fenômeno que visa a contestar (não destruir), por meio do uso da *ironia*⁶, os princípios da ideologia dominante do mundo ocidental, com os seus capitalismo e liberalismo.

Nisso, há de se considerar que o pós-modernismo problematiza a noção de originalidade, de autoria e da separação entre o estético e o político e “ensina que todas as práticas têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido, deixando visíveis as contradições ente sua auto-reflexibilidade e sua fundamentação histórica” (Hutcheon, 1991, p. 15), passando a questionar tudo o que parecia natural ou que faziam parte do senso comum: a história, o “eu” individual, a relação da linguagem com seus referentes e a dos textos com outros textos. Aqui se tem a *paródia*⁷, que provoca a confrontação direta com o problema da relação do estético

6 Para Hutcheon (1991), a ironia pode ter função *agregadora*. Ela motiva interpretações contraditórias, e suscita sentido positivo ao criar “comunidades amigáveis” entre ironista (autora/narradora) e interpretador (leitor). No entanto, no sentido negativo, exclui aqueles que não a compreendem ou que não a “pegam”, impedindo-os de participar dessas comunidades. Ou seja, ela joga para grupos fechados que podem ser elitistas e excludentes, diferencia e potencialmente exclui no dualismo superioridade (o ironista)/inferioridade (o leitor que deve pegá-la) e ao pegá-la, este se sente parte de uma sociedade “amigável” pequena, seleta e secreta. Quer dizer, a ironia que exclui também inclui.

7 Hutcheon (1991) acentua que a paródia é na sua irônica transcontextualização e inversão uma repetição com diferença, marcando, um distanciamento crítico marcado pela ironia entre o texto-base, que foi parodiado, e a nova obra que o incorpora. Parodiar, nesse sentido, é desler ou ler ao contrário porque há um desvio em relação ao texto-base, onde o texto parodiado apropria-se da forma, da estrutura, da linguagem, do estilo e do gênero.

e o mundo de significação exterior a si mesmo: o passado e o presente com um mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos, relacionados com o histórico e com o político. Isso está na essência do pós-modernismo como contradição, porque a presença do passado se estabelece como uma “reavaliação crítica e um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade.” (Hutcheon, 1991, p. 20).

No centro disso está, então, a *paródia* pós-moderna como assimiliação de diversos discursos que ajudam a romper normas estéticas e extraestéticas. Estes discursos podem ser literários ou não, populares ou não, como um conjunto particular de conteúdos e expresso em um conjunto particular de convenções reconhecidas como literatura, e pelo leitor capaz de passar do familiar ao novo, no reconhecimento de que a literatura não é original, ela é criada ou produzida, ou seja, um texto de outros textos.

Para Hutcheon (1991, p.61), então, pós-modernismo, e através de seus romances, funciona “como fenômeno cultural definível, digno de ter uma poética articulada.”. Para ela, junto com o conceito de pós-moderno está o de “metaficção historiográfica”, sendo, pois, um tipo de ficção que tem reivindicações com relação a certo tipo de referência histórica problematizada, indo, segundo Hutcheon (1991) além de uma autorreflexibilidade metaficcional e paródica.

Este fenômeno estético vai além de negar as “verdades da realidade” e da ficção, ela contesta-as, sem pretensão de mimese simplista. “Em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade, e tanto a elaboração como sua necessidade são o que se enfatiza no romance pós-modernista” (Hutcheon, 1991, p. 64), em movimento de recontextualização dos processos de produção e recepção, também como no próprio texto, no interior de uma situação de comunicação, a qual abarca os contextos social, ideológico, histórico e estético.

Vale lembrar que o texto literário não pode ser entendido como sendo apenas um belo arranjo harmônico portador de determinada verdade e sim como uma *polifonia*⁸, como um espaço de crise e de multiplicidade, também simultâneo de saber e não saber, de desarmonia, risco e abismo (Blanchot, 1987). O texto, então e sendo narrativa, constrói um espaço literário em que as coisas narradas aparecem como poderiam ter acontecido, no processo de representação como

8 Bakhtin (1990), em nível textual (principalmente a partir da “Poética do russo Fiódor Dostoiévski”), a designa como a presença de diversas vozes em um mesmo texto em que os personagens demonstram certas autonomias, apresentando ideias e posicionamentos divergentes. Quer dizer, no texto há multiplicidade de vozes, discursos e consciência autônomas, sem uma voz unificadora do narrador ou autor que prevaleça sobre as outras. Elas podem apresentar diferentes pontos de vista sobre o mundo, caracterizando, assim, dialogismo.

“não verdade e sim verossimilhança.” (Fianco, 2025, p. 9).

Em nível de contribuição, a metaficção, enquanto fenômeno estético autorreferente, emerge no contexto pós-moderno em direção à compreensão do conceito de *metaficção historiográfica*. Esta, para Linda Hutcheon (1991), se constitui nos textos em que se apresentam em seus construtos ficcionais com alusão a um passado histórico que é presentificado por meio de vestígios textuais, não como acontecimento, mas como fato histórico e apresentam a metaficção historiográfica nos questionamentos que se assemelham aos elencados por pesquisadores do campo da história, haja vista estes indagarem sobre:

- a) Forma narrativa;
- b) Intertextualidade;
- c) Estratégias de representação;
- d) Função da linguagem;
- e) Relação entre fato histórico e acontecimento empírico;

f) Consequências epistemológicas e ontológicas do ato de tornar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia e pela literatura. Nesta, a metaficção historiográfica subverte as certezas históricas, não as negando, mas através da contestação irônica.

Amiúde, a estética pós-moderna não apresenta nenhuma pretensão de verdade e admite que tudo é provisório e historicamente condicionado.

É importante destacar que o romance pós-moderno - na metaficção historiográfica - se volta para o passado histórico, seja ele distante no tempo ou recente, para questionar a historiografia oficial - diferente, pois, do Romance Histórico lukásiano, porque aborda o ex-cêntrico e coloca as personalidades históricas no centro do debate não para legitimar a história “dita verdadeira”, mas para revisita-la criticamente por meio da paródia pós-moderna e da ironia. Ela coloca em xeque a suposta objetividade do relato histórico, assim como ressalta que os seus referentes não podem ser tomados como acontecimentos “reais” ou empíricos, mas como fatos discursivos, textualizados.

E uma das estratégias para isso, então, é a intertextualidade, que surgiu na obra de Mikhail Bakhtin e depois foi popularizado por Julia Kristeva (1941-). Na intertextualidade, como já visto na Nota de Rodapé 8, todo texto é um mosaico de citações ou deriva do aproveitamento de outros textos. Ela aparece quando ocorre uma alusão (implícita ou explícita) a outros textos. Seymour Menton (1993) considera que o caso mais extremo da intertextualidade que consiste na reescritura, no todo ou em parte, de outro texto, e cita obra *La guerra del fin de mundo* (1981), de Mário Vargas Llosa (1936-2025), que reescreve em parte o romance *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha (1866-1909).

Nesta seara, importante reflexão foi realizada pela pesquisadora Ivânia

Campigotto Aquino (2016). Ao estudar os movimentos messiânicos no Brasil, ela seguiu, também, os pressupostos do historiador mineiro Marco Antônio Villa (1955-), no livro “Canudos: o povo da terra” (1981). O mote é o diálogo entre literatura e história com aproximação do espaço e procedimentos discursivos de seus narradores na representação do mesmo evento histórico, a Guerra de Canudos (1896 a 1897), uma vez que “as estratégias utilizadas pelos narradores de uma narrativa literária e de uma [...] histórica [estão] na constituição de seus discursos” (Aquino, 2016, p. 8) podem evidenciar que discursos dos textos ficcionais são incorporados pelos historiadores em suas narrativas, e vice-versa.

Ambas, histórica e ficcional, embora aquela oriente-se pela objetividade e sustente alto grau de verificabilidade das informações apresentadas e esta mais pela subjetividade, são construídas pelo narrador. E é a partir dele que se tem a organização narrativa como sendo um ponto comum entre o historiador e o ficcionista em que “[...] por vezes, até transfere um para a essencialidade do outro, como em situações em que o historiador se conduz como um ficcionista, e outras em que a obra desse é tomada como documento histórico.” (Aquino, 2016, p. 19).

As obras do historiador e do ficcionista, em considerando os pontos comuns entre as suas narrativas, mais do que seus estatutos diferenciados, obtêm suas forças a partir da verossimilhança mais do que qualquer verdade objetiva, uma vez que são construtos linguísticos convencionalizados em suas formas narrativas, também em termos de linguagem e de estrutura, e “parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa.” (Hutcheon, 1991, p. 141 *apud* Aquino, 2016, p. 20). Em considerando a perspectiva da metaficção historiográfica, tem-se, então, na intertextualidade um caminho estético que une discurso historiográfico e literário em diálogo e articulação.

E nisso os personagens emergem como elos entre trama, fábula e possibilidades narrativas para a reflexão que nesta obra se aplica nos *corpora* ficcionais. E neles os “ex-cêntricos” que, como um dos indícios da Metaficção Historiográfica, são considerados importantes por haver comumente um centro, haja vista não se viver em sociedade coesa, unificada, regular, não mais em uma sociedade considerada tradicional. Quer dizer, eles são o que não se é visível em primeiro plano, por isso, interessantes na composição crítica no rol dos personagens.

Em nosso tempo, existem mudanças e incertezas. E isso desde a modernidade, com um processo de movimento infinito de fraturas e fragmentações que, seguindo as nuances da pós-modernidade, pode ser concebida como diferenças, antagonismos sociais, posições divergentes de sujeito, nas (des)articulações do passado estável, para as novas concepções possíveis, e uma delas é a própria condição existencial que, na

ficção, pode ser manifesta nos diversos questionamentos, e sob a égide de diversas significações, que suscitam caminhos tortuosos, contraditórios e que dependem do leitor atento para se entender as intenções da história na ficção, e vice-versa, na enunciação dos enunciados no discurso.

Ao encontrar o livro aberto, o leitor, em relação a isso, pergunta para a autora: “Trouxeste a chave?”²⁰ (Lajolo, 1997, p. 33). Nas narrativas de autoria feminina ambientados na “DC-E-M” no Brasil nesta obra, informa-se que as autoras (que também podem ser as protagonistas nas narrativas) podem direcionar seus discursos para leitores mais íntimos, interlocutores-comparsas no sentido de que o texto diz o que diz, e para eles, uma vez que autoras constroem hipóteses para seduzi-los, também pela história que se conta.

Em se considerando ainda as reações em direção oposta ao centro, há de se citar a época marcada pela visão escatológica das coisas do mundo como, por exemplo, constatações sobre o fim da ideologia, da arte, da social democracia. Há, nesse sentido, a possibilidade de que “tudo isso configure o que denomina, cada vez mais frequentemente, pós-modernismo [sendo que] essa ruptura é muito frequentemente relacionada com o atenuamento ou a extinção (ou repúdio ideológico ou estético) do centenário movimento moderno.” (Jameson, 1997, p. 27).

A história, como a literatura e as artes em geral, já não é concebida como algo unitário, uma vez que inexistente um ponto de vista que possa ser supremo, que globalize os demais. Então, pôde-se pensar na possibilidade do fim das grandes narrativas (Lyotard, 2002), haja vista a fragmentação dos discursos e das paisagens nas definições de classes, gêneros, etnias, sexualidade, por não mais estarem em referências sólidas, suscitando dúvidas, incertezas e estimulando o sujeito a procurar a si mesmo em um caleidoscópio de múltiplas imagens. Isso aparece nas narrativas em que o fazer literário é questionado no interior das próprias narrativas, na metaliteratura como discurso e linguagem, em que as narradoras-protagonistas-escritoras, limitadas por seus traumas de suas vivências na Ditadura, reformulam imagens estilhaçadas de si através de objetos, informações e outras pessoas (ex-cêntricas) para que suas identidades sejam reconstruídas.

Esse descentramento do sujeito pode ser explicado, na teoria do britânico-jamaicano Stuart Hall (1929-) na sua tese sobre *A identidade cultural na pós-modernidade* (2005). Para ele:

A) Ao informar que nas concepções marxistas o sistema teórico nas relações sociais é o centro e não o indivíduo, tem-se que a pessoa faz a sua própria história de acordo com as condições que se apresentam a ela;

B) Ao seguir a tese do inconsciente de Freud - as que identidade,

sexualidade e a estrutura dos desejos das pessoas são formadas com base nos processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que o indetermina como sujeito de identidade fixa e unificada;

C) A língua - ao seguir as teses de Saussure - preexiste às pessoas, não sendo elas autoras das afirmações que fazem ou dos significados expressados pela língua. Logo, os significados das palavras não são fixos, uma vez que surgem nas relações de similaridade e diferença que elas têm com outras no interior do código linguístico. Em sendo assim, “o significado procura o fechamento (a identidade), mas [...] é constantemente perturbado (pela diferença). Ele [então] está constantemente escapulindo de nós.” (Hall, 2005, p. 41);

D) O feminismo impactou a sociedade moderna, porque fez parte dos novos movimentos sociais que, juntamente com movimentos estudantis, juvenis, contraculturais, antibelicistas, lutas pelos direitos civis, “os movimentos revolucionários do ‘Terceiro Mundo’, os movimentos pela paz e tudo aquilo que está associado com ‘1968’.” (Hall, 2005, p. 44).

Esses descentramentos potencializaram o enfraquecimento dos conceitos hegemônicos dos que buscavam o reconhecimento da identidade de seus membros em relação à raça, condição social, ao credo, sexo. E isso nos questionamentos relativos ao que estava dentro/fora, público/privado, masculino/feminino, centro/periferia.

No pensamento pós-moderno, logo, o que era considerado “centro”, começa a enfraquecer e dar lugar ao que se considera as “margens”, no sentido de que a complexidade das contradições que existem dentro da convenções começam a ser visibilizadas, ou seja, a homogeneidade cultural começa a revelar seus rasgos e a heterogeneidade, que antes era composta de sujeitos individuais fixos, passa a ser concebida como “um fluxo de identidades contextualizadas: por gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social, etc” (Hutcheon, 1991, p.86), quer dizer que a afirmação da identidade se dá por meio da diferença e da especificidade, em que “os andro-(falo)-hetero-euro etnocentrismos foram intensamente desafiados”. (Hutcheon, 1991, p. 89). Por isso, há os personagens “ex-cêntricos” (ou *off-centro*).

“Ex-cêntrico”, termo usado por Hutcheon (1991) significa um lugar às margens, identificado como o centro desejado, mas que, paradoxalmente, é comumente negado, silenciado. Para ela, o Terceiro Mundo e excluídos (negros, feministas, gays) reagem de maneira diversa a uma situação de marginalidade e ex-centricidade, ao considerar que o centro utilizado para funcionar como pivô entre opostos binários (branco/negro; homem/mulher; eu/outro; intelecto/corpo; ocidente/oriente; objetividade/subjetividade) privilegia um dos lados.

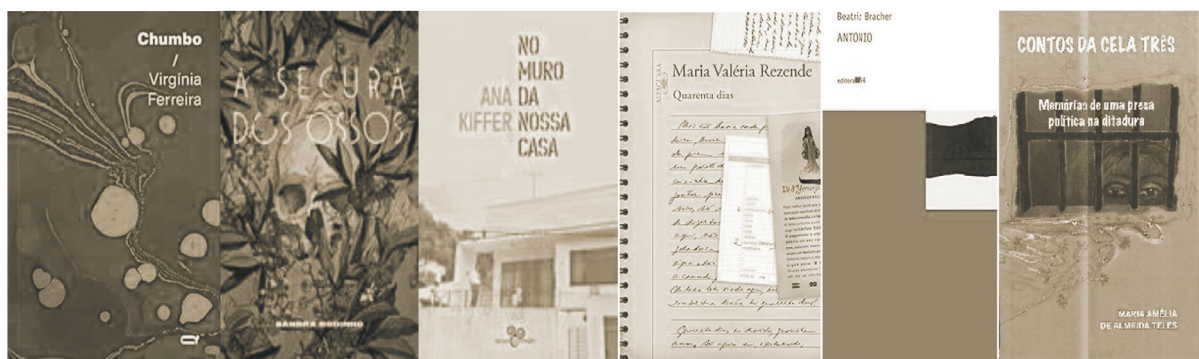
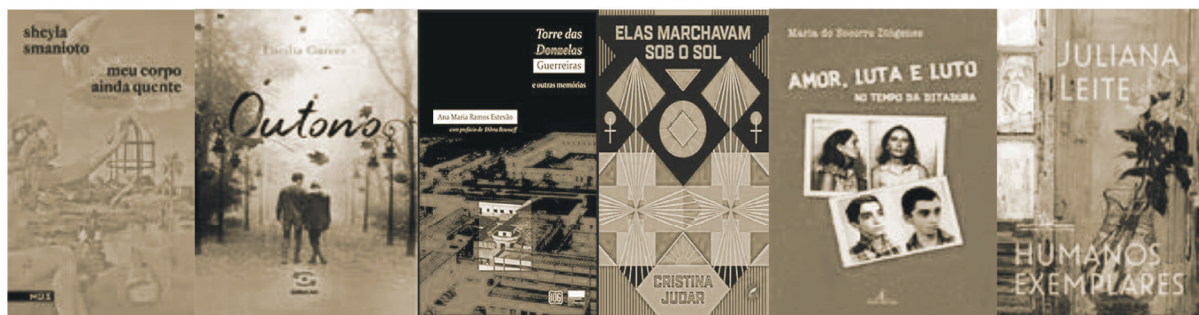
A contradição se evidencia se o centro é considerado como uma

“elaboração, uma ficção e não como realidade fixa e imutável, o velho ‘ou/ou’ começa a desmoronar [...] e o novo ‘e-também’ da multiplicidade e da diferença abre novas possibilidades.” (Hutcheon, 1991, p. 90). E chama a atenção de que no pós-modernismo não é o marginal que vai para o centro e que a valorização do centro não vai para as periferias e para as fronteiras; o que o pós-modernismo faz é utilizar estas situações duplas de contradição para criticar o interior a partir do exterior, quer dizer, de dentro do próprio interior. Para ela, então, a teorização (1) e a historização (2) da teoria pós-moderna têm atuado de maneira parecida com as formas artísticas como a metaficção historiográfica (3), uma vez que 1, 2 e 3 chamam a atenção para a necessidade de romper os paradigmas - formalistas e humanistas - que ainda predominam e de “situar arte e teoria em dois importantes contextos: [...] dentro do próprio ato enunciativo [...] e do contexto histórico, social e político (e também intertextual), mais amplo acarretado por esse ato e no qual se fixam a teoria e a prática.” (Hutcheon, 1991, p. 105).

“

É em romances [como esses] que
vamos encontrar, com maior intensidade,
o desespero daqueles que foram
massacrados por acreditarem que podiam
fazer alguma coisa pela história do país”

(Dalcastagnè, 1996, p. 15).



3

A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM ROMANCES DE AUTORIA FEMININA AMBIENTADOS NA DITATURA CIVIL-EMPRESARIAL-MILITAR NO BRASIL

Como enunciado, segue Quadro 7, com síntese teórica do capítulo 2.

Quadro 7 – Síntese teórica do capítulo 2.

Continua

Fronteiras entre literatura e/com história em delimitações possíveis		
TEMA	CONCEITO	PRINCIPAIS TEÓRICOS
ficção	É um jogo lúdico que se estabelece entre o autor e o leitor, um faz-de-conta, um mundo de aparências, mas o leitor pode projetar o modelo ficcional na realidade, e talvez passe a acreditar na existência real de personagens e acontecimentos: aí está o protocolo ficcional.	Eco (1994)
história e ficção	O historiador só pode versar sobre aquilo que aconteceu, ou seja, a partir dos pormenores do passado; o poeta, por sua vez, só pode versar sobre aquilo que poderia acontecer, com possibilidades de lidar com temas universais (visão idealista); e realista, com compromisso social.	Aristóteles (2011 – edição especial)
história/ literatura	Literatura e história fazem parte da condição humana. Elas encontram os mesmos problemas. Elas só conseguem se concretizar em suas intencionalidades, tomando empréstimos uma da outra, em intensa troca. As obras podem ser um grande livro de história e um admirável romance: representância. O historiador não se proíbe de “pintar” uma situação, restituir uma cadeia de pensamentos e dar a esta a vivacidade de um discurso interior. Literatura e história se retroalimentam.	Ricoeur (1997)
	Na narração pós-moderna, pode-se indicar que verdade e falsidade não se enquadram adequadamente como termos para discutir a ficção e sim refletir sobre “verdades” suas, e as alheias, e não simplesmente falsidades.	Hutcheon (1991)
	Na metaficção historiográfica, na relação entre narração e fato, palavra e coisa, existe a contestação da autonomia da arte por um lado e, de outro, a referencialidade da história. Na escrita da pós-modernidade, tanto ficção quanto história são discursos, constituem-se em sistemas de significação pelos quais dão sentido ao passado, o sentido e a forma da ficção e da história não estão nos acontecimentos e sim nos sistemas que transformam os passados em fatos históricos presentes.	

discurso historiográfico	Na historiografia, pode-se representar o ser fictício na linguagem, no discurso de alguém que a constrói, no discurso historiográfico.	Forster (1996)
	Os fatos não falam por si mesmos, eles precisam que o historiador fale por eles, em nome deles; o historiador, então, molda os fragmentos do passado sob a égide do discurso, em sua representação, e isso porque a linguagem não é neutra.	White (1994)
personagem	O personagem revela-se o eixo em torno do qual gira a ação em função da qual se organiza a economia da narrativa.	Reis (1988)
	Os personagens são seres humanos fictícios e assim recebem nomes próprios. A realidade existe onde o nome existe.	Gass (1974)
	O personagem pode ser entendido na obra pelo leitor, mas a pessoa real não pode ser conhecida em sua totalidade. Faz-se necessário, então, distinguir pessoa (<i>homo sapiens</i>) de personagem (<i>homo fictus</i>). O que conduz ao <i>fictus</i> é que a vida secreta do personagem que não obra é visível, porque narrador e criador podem ser um só no sentido de que a vida dele pode ser real quando ficcionista sabe tudo a seu respeito e oferece condições para que o leitor também descubra nas suas nuances existenciais.	Forster (1996)
	No personagem, embora seja uma construção que obedece a leis particulares que regem a sua arte, tem uma escala de valores de que se alimenta seu caráter, constituindo-se em herói. Por isso, as obras literárias são sistemas que, a partir dele, reproduzem o sistema social.	Aristóteles (2011 – edição especial)
romance	Gênero literário moderno que se caracteriza como indicativo de relato de ações e sentimentos de personagens transpostos do mundo da vida para os planos da arte.	Santos (1996)
	O romance apresenta-se como um fragmento da vida que pode ser percebido pela imaginação, oferecendo aos seus leitores personagens e cenas próximas às suas dimensões de sentido humano, porque é uma imagem da vida, e a vida nós a conhecemos; primeiro, compreendemo-la e depois, fazendo uso de nosso gosto, julgemos se é verdadeiro, vigoroso, convincente – como a própria vida.	Lubbock (1976)

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Nesta parte são apresentadas as obras literárias selecionadas nos *corpora* na circunscrição do discurso literário: as autoras, os contextos das obras, as fábulas (histórias) e as tramas (estrutura, jeito de contar), também da literatura/ história pela metaficção historiográfica, com as imagens que indicam indícios de textos/contextos como paratextos às obras; e nas vozes periféricas que rompem, a partir da literatura, com os silenciamentos.

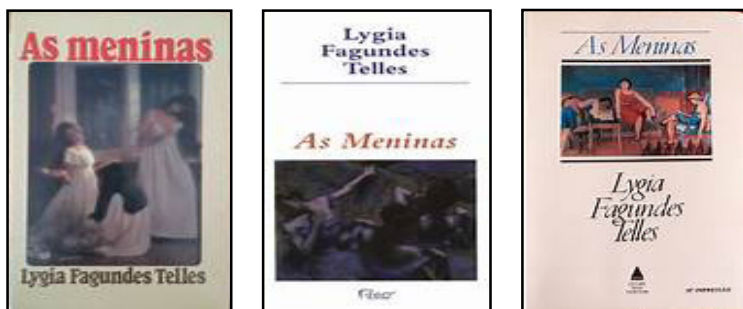
Para situar o que está neste capítulo, a nuvem de palavras (Figura 2).

para teorias⁹ sobre elas, o que poderia ser, talvez, para outro momento, prioriza-se apenas a descrição de cada uma e indicações para o contexto da obra na “DCE-M” no Brasil.

A seguir, imagens, como fotografias-documento que “valem tanto quanto mil palavras”, dos romances (1, 2, 3, 4 e 5) que compõem os *corpora*, estão dispostas para indicar contextos-textos que suscitem expectativas para o que está em seus interiores como narrativas e reflexões individuais e/para coletivos como (re)constituição da memória de um tempo que, mesmo contrário ao desejo de muitos, necessita ser rememorado.

1 - A obra *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles teve várias edições depois da 1ª, em 1973. Algumas delas seguem nas Imagens 1.

Imagens 1 - Capas de várias edições de *As meninas*, de Lygia F. Telles, por editoras diferentes.



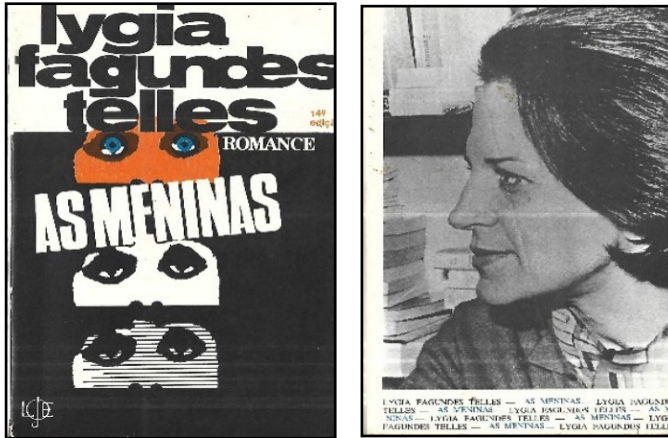
Fonte: Google imagens. Disponível em: <https://br.images.search.yahoo.com/search/images?type=E210BR91199G0&fr=mcafee&p=As+meninas%2C+de+L%C3%ADgia+F.+Telles&fr2=p%3As%2Cv%3Ai&.breadcrumb=DVYcQ5TxLvY&save=0>. Acesso em: 3 out. 2024.

9 Se o objetivo fosse aplicar teorias sobre elas, as imagens, poder-se-ia usar, por exemplo, a “Teoria da Percepção Visual”, em que elementos visuais da imagem são analisados a partir de obras como “Arte e Percepção visual- uma psicologia da visão criadora” (2016), de Rudolf Arnheim (1904-2007), em que o autor aplica os princípios e as novas interpretações da Psicologia Moderna ao Estudo da Arte, descreve o processo visual que se desenvolve quando as pessoas criam ou observam obras nos diferentes campos das Artes e explica como a visão organiza o universo visual de conformidade com definidas leis psicológicas; “Criatividade e processo de criação” (2014), de Fayga Osrower (1920-2001), em que a autora desenvolve a criatividade como potencial próprio dos humanos, na criatividade em nível de percepção, formas, intuição e imaginação; “Ver e olhar: teorias da percepção visual” (2021), de Andréa Schieferdecker e Fábio de Castilhos Lima, em que os autores analisam a imagem em seu funcionamento da percepção no contexto histórico e social; e/ou ainda a “Teoria da Análise Iconográfica e Iconológica”, com aplicação sobre significados e simbolismos advindos das imagens a partir, por exemplo, do método de Erwin Panofsky (1892-1968); e/ou a “Teoria da Gestalt”, com seus estudos de percepção visual a partir da tese em que os objetos são percebidos na sua totalidade unificada e não em elementos isolados, a partir dos estudos, por exemplo, de Max Wertheimer (1880-1943), Kurt Koffka (1886-1941) e Wolfgang Köhler (1887-1967); e/ou a “Teoria da Arte como domesticação do horrível”, a partir de Georges Didi-Huberman (1953-) que explora o sublime como uma categoria estética na captura do impacto de imagens que congelam o tempo e inscrevem memórias traumáticas, frequentemente associadas a violências históricas; “Teoria da Inteligência Artificial”, com análise dos objetos e as emoções percebidas deles; e/ou ainda com as “Teorias Psicológicas e Sociológicas” e/ou “Teoria Semiótica”, em que se percebe como a imagens produzem sentido em, por exemplo, “Semiótica visual, os percursos do olhar” (2020) e “Análise do texto visual, a construção da imagem” (2021), de Antonio Vicente Pietroforte.

Nota-se nestas capas, que se repetem no conceito usado, a presença das 3 meninas, que representam as personagens-narradoras do romance.

Para esta obra, é usada a 14ª edição, de 1983, publicada pela Livraria José Olympio Editora, Imagem 2.

Imagem 2 - Capa e contracapa d*As meninas*, de Lígia Fagundes Telles, 1983.



Fonte: Livraria José Olympio Editora, 1983.

Como já observado nas outras capas, o foco de apresentação imagética desta obra na capa é as meninas. Trata-se das 3 personagens-narradoras do romance: Lorena de Vaz Leme, Ana Clara Conceição e Lia de Melo Schultz.

Na capa, há uma divisão em 2 partes: na parte de cima, em cor branca, o nome da autora em cor preta e informação de que é a 14ª edição, em letras menores e em cor verde; na parte de baixo, em um quadro preto, a indicação do gênero, romance, o título do livro e três rostos de meninas; no canto inferior esquerdo, a logomarca da editora.

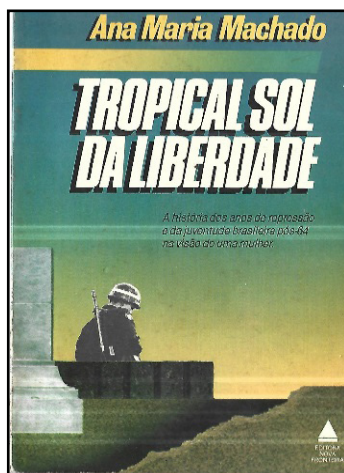
Os 3 rostos das meninas podem indicar, pelas diferenças entre elas, em considerando o formato dos olhos e as cores sugeridas, que a primeira seria a Lia, “metade alemã e metade baiana” e pela altivez no olhar, engajada em questões políticas; a segunda, Ana Clara, com inúmeros conflitos existenciais como, por exemplo, depressão e com dependência em drogas, e isso pela expressão do olhar; a terceira, Lorena, magrinha, estrábica, com tragédias familiares (a morte do irmão, por exemplo) e dependente de uma mãe “devoradora”, o que lhe impõe medo e isso pode estar em seu olhar retraído.

Na contracapa, a imagem de Lígia Fagundes Telles, a “Dama da Literatura Brasileira”, que presenciou, como intelectual, escritora e militante, os chamados “Anos de Chumbo”, e abaixo, seu nome e o título da obra várias vezes repetido, mostrando a já admirada escritora que era e uma de suas mais importantes obras, *As meninas*.

Nas orelhas esquerda e direita, comentários sobre o romance de vários intelectuais da época como, por exemplo, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, Paulo Hecker Filho, Aguinaldo Silva, Remy Garcia Filho. Deste último: “Em AS MENINAS, Lygia Fagundes Telles demonstra suas grandes qualidades de ficcionista, construindo um texto cruel e realista, quase chocante nas suas revelações”.

2- A primeira edição de *Tropical sol da liberdade*, de Ana Maria Machado, de 1988, foi publicada pela Editora Nova Fronteira, Imagem 3:

Imagem 3 - Capa da primeira edição de *Tropical sol da liberdade* (1988).

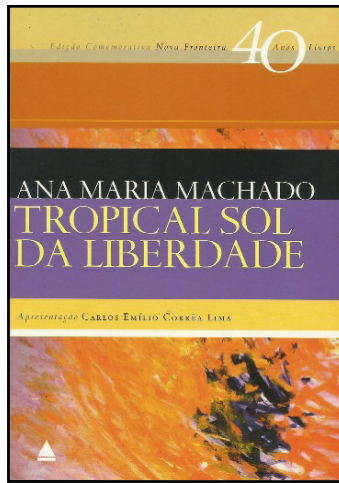


Fonte: Editora Nova Fronteira, 1988.

Esta capa foi composta por Victor Burton, informado no final da orelha esquerda. O nome da autora aparece em destaque na parte superior, abaixo uma faixa e o nome da obra em tamanho maior e alinhado com o nome da autora. Logo abaixo, uma legenda: “A história dos anos de repressão e da juventude brasileira pós-64 na visão de uma mulher.” Percebe-se que a legenda mostra o que tem no interior do romance, dá destaque à escrita da mulher e o recorte histórico. Abaixo, um militar com as cores do Exército (verde e branco), portando nas costas um fuzil e, aparentemente, em cima de um lugar mais alto e olhando para baixo, talvez para pessoas, civis. No canto inferior direito, a Editora Nova Fronteira. Nas orelhas, a apresentação da obra pela Editora. Na contracapa, uma chamada para a importância da obra e informações sobre a autora.

A segunda edição, publicada pela mesma editora, é de 2005, Imagem 4.

Imagem 4 - Segunda edição, de 2005.



Fonte: Disponível em: <https://1000resenhas.blogspot.com/2018/08/tropical-sol-da-liberdade-ana-maria.html>. Acesso em: 3 out.2024.

As informações estão separadas por faixas.

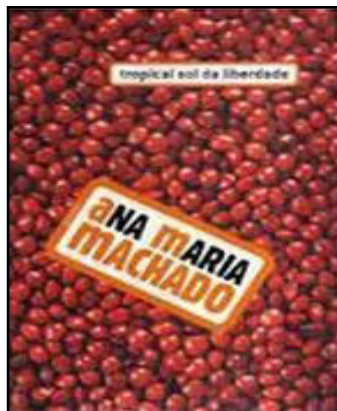
Esta edição é especial. Já no início da capa há a informação de que ela faz parte de uma “Edição comemorativa Nova Fronteira 40 anos Livros.” Abaixo, o nome da autora e da obra em igual destaque.

Abaixo, a indicação de apresentação de Carlos Emílio Corrêa Lima. Nesta, que está na no interior do romance, parte do texto informa que “Tropical sol da liberdade” não é um romance apenas factual, é também um romance psicológico, de impressões poéticas, de exercícios musicais em conjunto com a natureza, calcado todo ele nas forças e fagulhas da árvore da memória. Um clássico que é, poliédrico e polimorfo, no avolumar-se do tempo das imagens que transborda, em sua disseminação de rumos cada vez mais inesperados a cada leitor e a cada nova época que atravessa. “

Abaixo da faixa que indica a apresentação, no canto inferior esquerdo a logomarca da Editora Nova Fronteira e ao fundo uma imagem que parece ser de satélite com destaque a umas em preto que podem representar pessoas flutuando.

A terceira edição foi publicada também pela mesma editora, em 2008, Imagem 5:

Imagem 5 - Capa da terceira edição de *Tropical sol da liberdade* (2008)

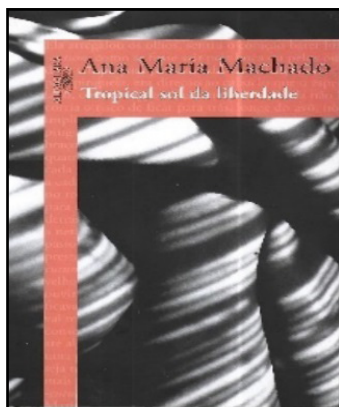


Fonte: Disponível em: <https://www.estantevirtual.com.br/livro/tropical-sol-da-liberdade-001-7519-000>. Acesso em: 3 out.2024.

Nesta capa, o nome da autora está em destaque no centro da capa. A imagem de fundo é um tapete de Miçangas que, para a cultura africana, simboliza poder e identidade. Esta capa altera o foco, em relação à primeira edição. Se na primeira o destaque é a representação militar, nesta é a autora Machado/Lena/Vera (como se vê adiante) que muda o foco para outra leitura: é a narradora quem tem o poder de narrar e denunciar as atrocidades promovidas pelos militares.

A quarta edição, usada nesta obra, é de 2012 e foi publicada pela Editora Alfaguara, Imagem 6.

Imagem 6 – Edição de 2012, da Alfaguara.



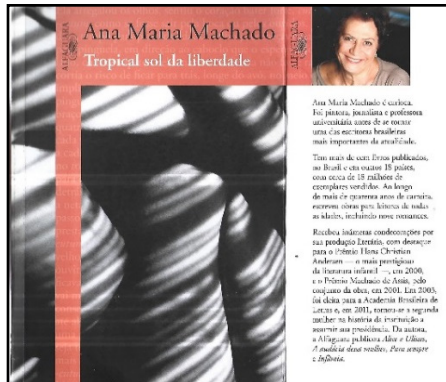
Fonte: Editora Alfaguara, 2012.

Na capa desta edição, há duas imagens: uma em primeiro plano, que forma uma espécie de porta retrato; em outra, como um plano de fundo, uma imagem deste porta retrato. No primeiro, a indicação da autora, em cor preta;

abaixo, o nome da obra, em cor branca; a Editora com sua logomarca à esquerda do nome da autora e da obra; no fundo, em um verdinho claro, um fragmento do texto que começa com “Ela arregalou os olhos, sentiu o coração bater for”. No plano de fundo, e em cores escuras e claras alternadas, na imagem do porta retrato, a representação de uma mulher nua, em destaque.

Abrindo a capa em direção à orelha direita, a continuação da capa, Imagem 7.

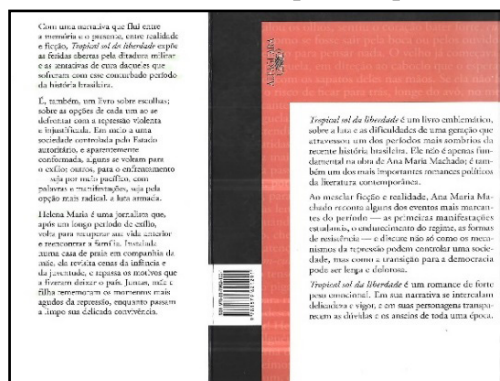
Imagem 7 - Continuação da capa e a orelha direita.



Fonte: Editora Alfaguara, 2012.

Na orelha direita, a indicação de quem compôs a capa, Ricardo Fasanello; abaixo e à esquerda, a mesma indicação da Editora; à direita, a imagem da autora do livro, e na mesma linha do porta retrato, a continuação do texto: “[...] te, cult”. Este texto será completado na contracapa, que segue, Imagem 8, com a orelha direita.

Imagem 8 – Orelha direita e contracapa de Tropical sol da liberdade



Fonte: Editora Alfaguara, 2012.

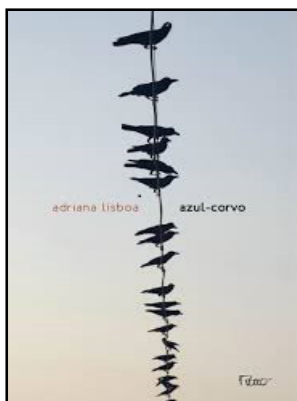
Na orelha direita, a apresentação da obra pela Editora. Na contracapa, que fecha o porta retrato, mais informações sobre o romance. No fundo, a repetição do texto apresentado na capa, e na orelha esquerda: “Ela arregalou os olhos, sentiu o coração bater for”.

No texto final da contracapa, mais um estímulo para a leitura da obra: “Tropical sol da liberdade é um romance de forte peso emocional. Em sua narrativa se intercalam delicadeza e vigor, e em suas personagens transparecem as dúvidas e os anseios de toda uma época.”

Embora a capa dê destaque à protagonista Maria Helena (Lena), ela sozinha não dá conta de expressar o contexto da rememoração. É de fora do “Estado de Exceção” que ela volta ao passado. Embora marcada por angústias e experiências ainda não compreendidas, é na condição de sujeito livre, e mulher, que ela narra. A partir de seu constante desejo expresso da necessidade de rememorar as dores causadas pela “DC-E-M” no Brasil e da dificuldade em definir o meio (se com o gênero romance ou dramático) apresenta ao leitor a luta daqueles que se opuseram ao sistema repressivo e que pagaram preço alto na luta por seus ideais de liberdade e democracia. Aqui, nota-se, como acentua Jeanne Marie Gagnebin (2006) que a exigência de rememoração do passado pelos envolvidos, o que não implica simplesmente a restauração de seus passados, também representam transformações do presente tal que, se os passados perdidos aí forem reencontrados, eles não fiquem os mesmos, mas sejam retomados e transformados.

3- A obra *Azul Corvo*, de Adriana Lisboa, teve a sua primeira edição em 2011, pela Editora Rocco, Imagem 9.

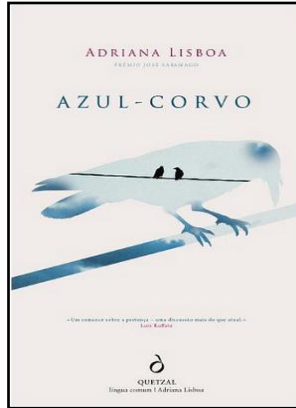
Imagem 9- Primeira edição de Azul corvo, 2011.



Fonte: Disponível em: <https://leiturascontemporaneas.org/2016/05/06/historias-e-memorias-em-azul-corvo-de-adriana-lisboa/>. Acesso em: 3 out.2024.

Em 2012, saiu uma edição especial, pela Quetzal, Imagem 10.

Imagem 10 – Segunda edição, especial, 2012.

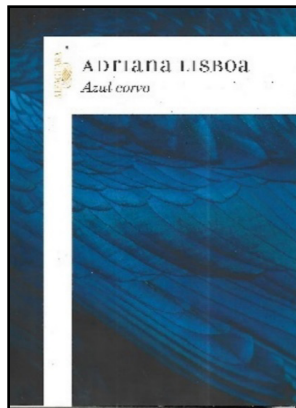


Fonte: Quetzal Editores (2012 – reimpressão. Disponível em: <https://www.quetzaleditores.pt/produtos/ficha/azul-corvo/12944935>. Acesso em: 3 out. 2024.

Esta edição parece ser comemorativa haja vista conter, depois do nome da autora, a informação: “Prêmio José Saramago”. Após a imagem de 3 pássaros (corvos?), uma legenda assinada por Luiz Rufato. No final da página, a logomarca e a informação da Editora Quetzal, com a inscrição “língua comum/ Adriana Lisboa.”

Tanto a primeira edição (2011) como esta de 2012 trazem na capa pássaros, varal que, ao ler a obra, não evidenciam o que realmente significa o título, como a terceira edição, Imagem 11, que segue.

Imagem 11- Terceira edição, usada nesta obra, de 2014.



Fonte: Editora Alfaguara, 2024.

Esta capa mostra um padrão da Editora Alfaguara: uma moldura no primeiro plano, como se fosse um porta retrato, com o nome e a logomarca da editora à esquerda, o nome da autora em destaque ao lado, abaixo o nome da obra e, em um segundo plano, uma imagem. Na orelha esquerda a imagem da escritora e informações sobre ela, com seus endereços eletrônicos; na orelha direita informações sobre a obra; na contracapa, comentários de articulistas e jornais com impressões sobre a obra como, por exemplo, do Pedro Meira Monteiro, Folha de S.Paulo: “A mágica de Adriana Lisboa está em cultivar o desencanto sem perder de vista a poesia. Em sua prosa se sentem as crispções da alma dos personagens, que conhecemos graças a uma emigrada adolescente.”

No plano de fundo, uma imagem em azul, mostrando penas, com a indicação dos pássaros citados no interior do romance: “[...] os corvos sobrevoavam a cidade de Lakewood, Colorado. Os corvos *azul concha*” (Lisboa, 2014, p.55 – grifos nossos). O que foi realçado nos “grifos nossos”, a expressão azul concha, se refere aos “*moluscos do mar* de Copacabana [que] silenciavam o mundo dentro de suas conchas azul corvo.” (Lisboa, 2014, p.55 – grifos nossos). Logo, e como explicado no corpo desta obra quando da inscrição dos *corpora*, em *Azul corvo*, a expressão vem do poema *The Fish* (1921), da poeta novaiorquina Marianne Moore (1887-1972), presente no título e no próprio texto e se refere à imagem das conchas do mar, cuja cor é “azul-corvo”. E estão em episódios que evocam as memórias da personagem-protagonista-narradora, Evangelina (Vanja).

4 - Em *Volto semana que vem*, Maria Regina Jacob Pilla apresenta narrativas e vozes que lutam para não serem esquecidas. Ela própria, como militante revolucionária no Brasil e na Argentina na década de 1970, foi presa e torturada em Buenos Aires. Depois disso, vivenciou um exílio por quase 22 anos. Em 2015, aos quase 70 anos, publica, pela Cosac Naify, *Volto semana que vem*, com memórias suas e as de outros como rememorações de nomes, lugares, datas, sensações que vão desde sua infância na capital do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, a adolescência nos Estados Unidos, prisão na Argentina, exílio em Paris. Publicado em 2022, pela AMA Livros, seu livro contém 128 páginas e nelas 56 capítulos-testemunhos, e 6 imagens: de si, da família, de testemunho de fatos e ações, que compõem uma colcha de retalhos de memórias individuais e coletivas.

Nesta obra, a narradora (representação da autora) se reinventa, cria uma identidade histórico-literária para além da ficção, e para si, em performance de autoengendramento. E isso é possível pela metaficção, haja vista – sendo um romance – estar dentro do romance, como um construir-se para/nos olhos do leitor, em jogo de arte-vida ou vida-arte.

Já na capa e contracapa abertas, Imagem 12, aparece a fotografia como uma expressão estética, com referencialidade ao que as narrativas podem representar, como testemunha da vida, da memória, da identidade.

Imagem 12- Capa e contracapa abertas do livro publicado pela AMA, em 2022.

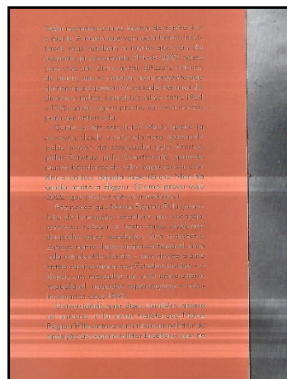


Fonte: Editora AMA, 2022.

No canto superior esquerdo (que é a contracapa, mas que, aberto com a capa, forma um todo na imagem da autora), pouco visível devido às cores claras e as palavras com a mesma cor, há uma chamada para o leitor: “Volto semana que vem, de Maria Regina Pilla, é um importante documento sobre os tempos ditatoriais que assombraram a América Latina nos idos 1960 e 1970. No entanto, ele vai além. A narrativa constrói uma teia de memórias capaz de sustentar o enredo de uma vida repleta de aventuras, alegrias, tristezas e desafios.”. À direita, o nome da autora e o título do livro; abaixo, a editora. No centro, a imagem de Maria Regina Pilla olhando levemente para a direita de onde olha o leitor, e com um “meio sorriso”, em imagem leve que suscita enorme perspectiva de algo. Não é a imagem sofrida de quem vai tematizar repressão, tortura, resistência.

Adiante para quem manipula o livro, há a orelha esquerda, Imagem 13. A cor é vermelha e o texto de apresentação da obra tematizam a memória da ditadura e reflexões sobre como fazer o luto para enterrá-la.

Imagem 13 - Orelha esquerda e parte de seu verso.



Fonte: Editora AMA, 2022.

No verso da orelha esquerda, a imagem da parte esquerda do rosto da autora do ponto de vista do leitor da obra, Imagem 14.

Imagem 14 – No verso da orelha esquerda, parte do rosto da autora.



Fonte: Editora AMA, 2022.

O cabelo já não está tão arrumado quanto na capa, a mão direita parece tapar a boca, abaixo do nariz e o olho direito está com um brilho que remete à tristeza, e um tanto marejado. Em quase contradição com a capa, há a perspectiva para o leitor de que as narrativas tendem a mostrar o que não é tão prazeroso, embora necessário e reflexivo.

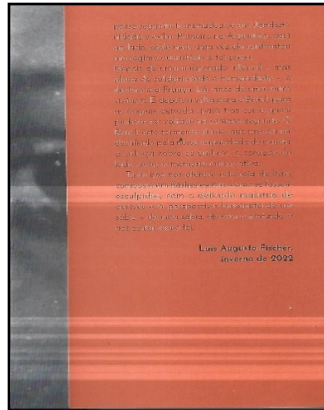
Antes da orelha direita, em que está o final do texto de apresentação e a inscrição do apresentador, Luís Augusto Fischer, inverno de 2022, Imagem 15, há a outra parte do rosto da autora, a parte direita, Imagem 16.

Imagem 15- A parte direita do rosto da autora



Fonte: Editora AMA, 2022.

Imagem 16 - Orelha direita com o final da apresentação

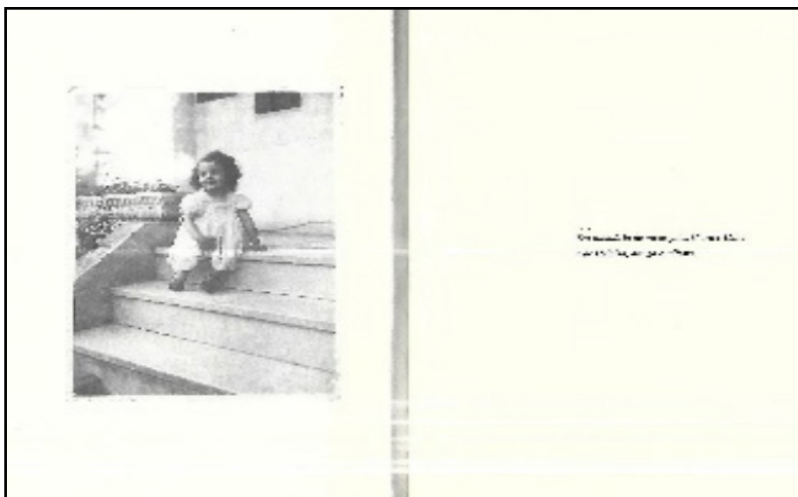


Fonte: Editora AMA, 2022.

As Imagens 15 e 16 podem formar uma segunda capa, como um fundo da própria capa, Imagem 12, com o rosto completo da autora, como se mostrando ao leitor que chega ao final das narrativas a sua intenção de se fazer conhecer, também parte da história do Brasil e da Argentina e tudo o que foi anunciado no canto superior direito da capa.

Antes de chegar ao início dos 56 capítulos, aparece a imagem da autora criança, Imagem 17, e, na página paralela, a inscrição: “Em memória de meus pais, Clara e Hélio e de Heloísa, amiga e editora”.

Imagem 17 - Imagem da autora criança e a dedicatória aos pais e amiga.



Fonte: Editora AMA, 2022.

Para o leitor, a imagem avisa que as narrativas são, também, sobre a autora, que vai falar de si, sendo ela a protagonista-narradora, e suas memórias vão desde sua infância.

Na sequência, e antes da primeira história, “1953 – O quadro de Stanislaw”, há a imagem da autora adulta, em Paris, Imagem 18.

Imagem 18 – Maria Regina Pilla em Paris



Fonte: Editora AMA, 2022.

A imagem é em preto e branco, e mostra, a autora, com vestuário de inverno, com luvas nas mãos e casaco e cachecol (manta). Seu olhar é contemplativo, ela está ao lado de fora de um prédio, talvez esperando alguém. Ao lado direito, em um suporte da janela, uma corda amarrada na haste. É o exílio com tudo o que pode representar.

Na página 29, há o início do capítulo “Volto semana que vem”, que termina na página 33. Nas páginas 30 e 31, aparece a Imagem 19:

Imagem 19 - A autora entrando no carro.



Fonte: Editora AMA, 2022

Em pé ao lado do carro com a porta aberta, pronta para entrar, a militante, aos 24 anos, despede-se, conforme o capítulo “Volto semana que vem”, de seu pai vestido de pijama em pé na cozinha e prestes a dormir. Ela diz que voltaria em uma semana, mas se passaram 10 anos para que voltasse aquela casa de onde saiu.

No final do livro, depois da página 125 e antes da ficha catalográfica e das imagens finais, Imagens 14 e 15, aparece outra imagem da autora, Imagem 20.

Imagem 20 – A autora no final de suas memórias-cápsulas



Fonte: Editora AMA, 2022

Esta imagem completa a 13 (orelha esquerda e parte de seu rosto). No entanto, ela está feliz, seu sorriso é completo e o brilho em seu olhar é radiante. É uma imagem nítida de Maria Pilla. Manifesta a sensação de que restaurou suas memórias, fazendo recuperar sua alegria de viver, vencendo o luto refletido nas palavras do apresentador do livro nas orelhas direita e esquerda.

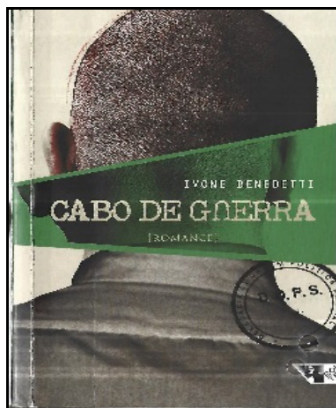
Depois dos 56 capítulos-cápsula, parece manifestar satisfação em saber que o leitor agora e depois da leitura da obra talvez consiga saber com clareza quem ela é, qual sua identidade, e o que aconteceu com ela. A autora (e narradora-protagonista) sabe. O jubilo em suas feições ganha o contorno em alguém em catarse após contar suas histórias, como indivíduo que viveu e lutou, e as histórias dos outros com quem vivenciou um tempo sombrio, mas de experiências, de memórias, também coletivas, “[...] composta [s]em flashes escritos como se fossem esculpidos com a delicada maestria de ourives e a perspectiva humanista de um sábio – de uma sábia, discreta e profunda a nos contar como foi.” (Luís Augusto Fischer – na orelha direita do livro, publicado pela AMA, em 2022).

5- O livro *Cabo de guerra*, de Ivone Benedetti, a ser analisado aqui em seus grafismos, é a 1ª edição, publicada pela Editora Boitempo, em 2016.

O personagem central, o narrador-personagem, não tem nome, rosto, nome próprio, é um “cachorro”²¹, delator, e move-se tanto nos serviços do

Exército quanto dos representantes da oposição ao “Regime de Exceção”. Já na capa do livro, Imagem 21, em seus grafismos, a figura humana aparece parcialmente, de costas e com a cabeça raspada; a palavra GUERRA com a letra “U” invertida.

Imagem 21 – Capa do livro Cabo de guerra (2016)



Fonte: Editora Boitempo, 2016.

Pode-se observar nesta capa uma faixa verde (que remete à cor do Exército e uma das cores da Bandeira Nacional) na metade da página, e uma forma que representa um megafone que sai da “esquerda” (talvez aí a posição de denúncia a que o romance se propõe) para a “direita” (lugar de onde saem as barbáries preconizadas pelo Regime de Exceção), e dele se pode pensar que sai um grito (de protesto e de pedido de socorro?). Este propagador de som está acima do pescoço até a nuca da imagem masculina, de cabeça raspada e com roupa verde que lembra um uniforme militar. Dentro do megafone, o nome da autora, Ivone Benedetti, o nome do livro, “Cabo de guerra”, que identifica a situação do personagem central que está em um universo dubio, em um “cabo de guerra”, e o gênero literário, romance. Abaixo o D.O.P.S, a polícia política, responsável pela repressão violenta contra os “subversivos”.

Atrás, no verso da capa, na dobra da orelha direita, a Imagem 21, que segue:

Imagem 22 – Atrás da orelha direita, no verso da capa

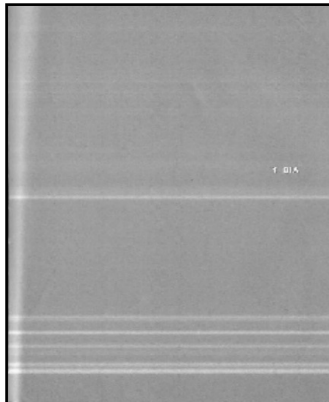


Fonte: Editora Boitempo, 2016.

Em primeiro plano, tanques de guerra do Exército brasileiro enfileirados, militares à espera de alguma ação. Na informação no canto esquerdo da imagem, embaixo, há a legenda: “Tanques ocupam a Av. Presidente Vargas, no Rio de Janeiro” e a fonte: *Correio da Manhã*, 04 de abril de 1968, Arquivo Nacional. A imagem é em preto e branco. E “as informações [na capa – Imagem 20 - e no seu verso – Imagem 22] são relativas à repressão são apresentadas de forma gradual e crescente: primeiro, o grito; depois o carimbo do D.O.P.S e, na sequência, a imagem de tanques perfilados em plena avenida no Rio de Janeiro, com seus soldados a postos.” (Benaglia; Heller 2022, p. 18).

A cor verde é predominante. Na Imagem 23, por exemplo, a página que indica o dia 1, dos 3 dias da temporalidade da narrativa. Depois, em páginas com a mesma cor marcam os dias 2 e dia 3.

Imagem 23 – Folha que marca o dia 1, primeiro dos 3 dias da narração



Fonte: Editora Boitempo, 2016.

As imagens contêm, em sequência, uma narrativa imagética, com momentos históricos do Brasil e indicações do que o leitor pode encontrar no interior do romance. A Imagem 24, por exemplo, está no verso da contracapa, na dobra da orelha direita.

Imagem 24 – Civis sentados e em pé em frente ao Congresso Nacional

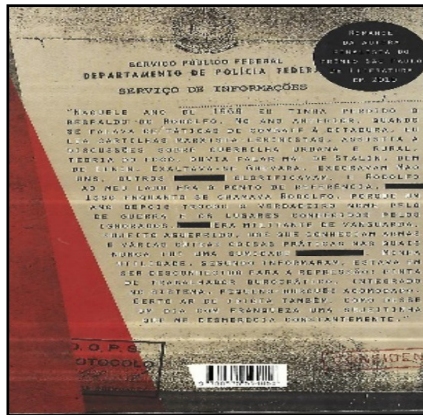


Fonte: Editora Boitempo, 2016.

Nesta Imagem, com a fonte inscrita no canto superior direito: “Manifestação pelas Diretas Já em frente ao Congresso Nacional, em Brasília, 1984. Arquivo Agência Brasil.”. A representação imagética das pessoas em pé e sentadas representa um desejo dos que lutaram pela democracia, uma utopia, contra a distopia advinda da “DC-E-M”, representada pelos tanques enfileirados da Imagem 21, com tanques e soldados; na Imagem 24, civis ocupam o espaço público mais importante do país, o Congresso Nacional, porque é nele que as principais decisões são tomadas. Em 1968, com o AI-5, esta representação legislativa foi fechada, anulando, portanto, a vontade do povo. Brasília aqui, como sendo a capital política da nação, é tomada por pessoas comuns, com suas bandeiras e palavras de ordem. As imagens constituem textos não-verbais, e estes estão com “alto teor otimista, utópico, que se opõe à distopia dos tanques enfileirados.” (Benaglia; Heller, 2022, p. 19).

Na contracapa do livro, Imagem 25, que funciona como o fechamento total da obra em considerando as imagens anteriores, apresenta uma certa ruptura com a Imagem 21, uma vez que se volta à realidade contextual da narrativa ao reproduzir uma página do romance em que fica manifesta a interferência da censura²², principalmente, nos “Anos de Chumbo”, representada pelo corte de palavras e na estampa de carimbos usados nos DOI (Departamentos de Operações de Informação) para os Codi (Centros de Operações de Defesa Interna), no ciclo oficial de combate à subversão, aos comunistas.

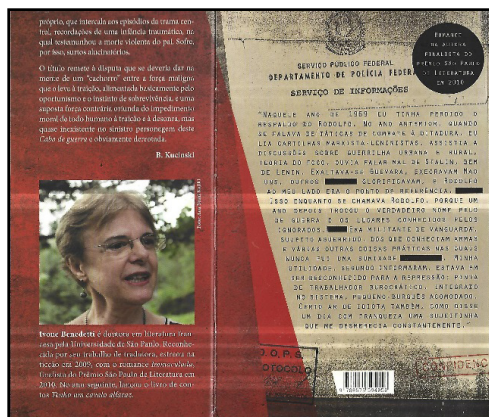
Imagem 25 – Manifestação gráfica de página do romance da censura oficial do Regime



Fonte: Editora Boitempo, 2016.

Para Benaglia e Heller (2022), a cor vermelha da margem esquerda da Imagem 25 tem origem na segunda orelha do livro (Imagem 26, que segue), com a parte final do texto de apresentação e B. Kucinski, a imagem da autora e informações sobre ela. O vermelho também aparece nas “tarjas” na indicação do silenciamento das palavras pela censura.

Imagem 26 – Orelha direita, que se junta à contracapa de *Cabo de guerra*



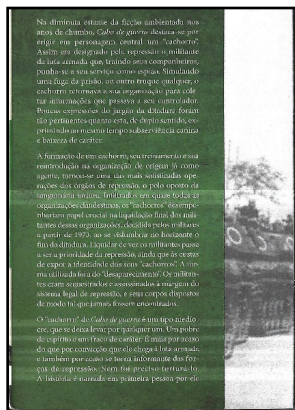
Fonte: Editora Boitempo, 2016.

Esta sequência da cor vermelha remete à ideia de que o sangue derramado pode ser das vítimas da “DC-E-M” no Brasil, porque unem a imagem dos civis sentados e em pé da Imagem 22 à página que representa a censura da Imagem 25, nas laterais da Imagem 26.

Nesta orelha direita, Imagem 26, a cor é vermelha, que simboliza o sangue derramado das vítimas do “Regime de Exceção” no Brasil, e tem a assinatura

de B. (Bernardo) Kucinski, conhecido e respeitado escritor e jornalista, autor de “K. Relato de uma busca” (2011) em que o narrador, um pai, busca notícias de sua filha desaparecida em 1974, do qual já se informou nesta obra.

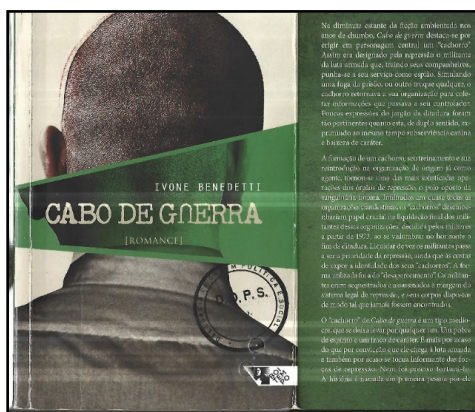
Imagem 26 – Orelha esquerda, com o início do texto de apresentação da obra, aqui com um pedaço do verso da contracapa



Fonte: Editora Boitempo, 2016.

A orelha esquerda (Imagem 26) tem cor verde como fundo e nela se pode perceber que o megafone da capa (Imagem 21) se abre para o início do texto (agora na Imagem 27 que segue – com a representação gráfica desta junção):

Imagem 27 – Junção da orelha esquerda - Imagem 26 – com a capa – Imagem 20).



Fonte: Editora Boitempo, 2016.

Nota-se que o grito saído e ampliado pelo megafone é interrompido, na sequência imagética com interpretação de sequência narrativa, pelos tanques do Exército (Imagem 22) que, junto com outras forças, representam a repressão aos gritos de liberdade na luta pela democracia, principalmente, nos “Anos de

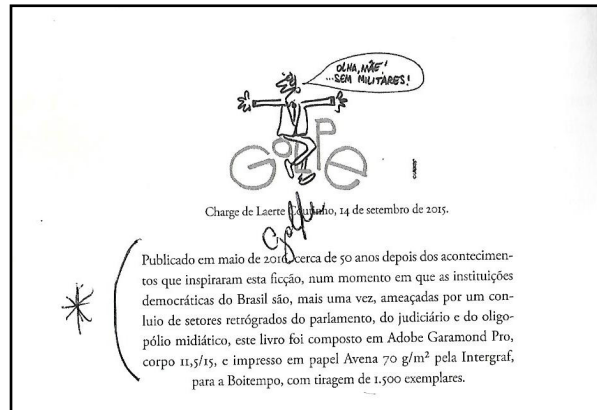
Chumbo”, momento, também, em que se desenvolve a Revolta do Araguaia (1970-1974), um dos temas da narrativa.

Nas duas orelhas do livro, Imagem 26 (orelha direita) e Imagem 27 – orelha esquerda), portanto, há o texto de Kucinski. Nele, um enunciado em relação dialógica com as 301 páginas de *Cabo de guerra*, também com o leitor que, através do texto verbal e dos não-verbais (imagens) é convidado a conhecer a história do Brasil, com suas lutas de resistência em um período sombrio em que a repressão alcançou seu auge.

As imagens da capa, contracapa, orelhas, atrás das orelhas, textos representam várias vozes em disputa: “a dos militares, a dos militantes da luta armada, a dos órgãos oficiais e repressivos do governo, a dos movimentos sociais e, também, as da autora e da editora.” (Benaglia; Heller, 2022, p.23).

No final do miolo do livro, depois da apresentação da autora, uma charge de Laerte Coutinho (1951-) com texto “provocativo”: Imagem 28, que segue.

Imagem 28 – Charge de Laerte Coutinho com texto “provocativo”



Fonte: Editora Boitempo, 2016, com grifo (asterisco e palavra “Golpe” à caneta) do pesquisador.

A charge de Laerte Coutinho (1951-) é de 14 de setembro de 2015, e mostra um menino em cima de sua bicicleta dizendo: “Olha mãe!...Sem militares!” e o corpo da bicicleta de 2 rodas é formado com a palavra “golpe”. Abaixo da imagem da charge, um texto que sugere o perigo de um eminente golpe, em 2016: “Publicado em maio de 2016, cerca de 50 anos depois dos acontecimentos que inspiraram esta ficção, num momento em que as instituições democráticas do Brasil são, mais uma vez, ameaçadas por um conluio de seres retrógrados do parlamento, do judiciário e do oligopólio midiático, este livro foi composto em Adobe Garamond Pro, corpo [...] para a Boitempo, com tiragem de 1.500 exemplares (Editora Boitempo in Benedetti, 2016, s.p.).”. Golpe esse que realmente aconteceu, em 2016.

Além do “jogo linguístico com uma antiga piada em que o menino saía e gritava: “Olha, mãe, sem as mãos!” e na volta, já com as mãos no guidão: “Olha, mãe! Sem os dentes!” (Benaglia; Heller, 2022, p.23), que pode funcionar aqui como uma paródia com o desejo de que o “sem mãos” possa se concretizar em uma realidade contextual de “sem militares no poder”, por representar o que mostra a palavra em forma do esqueleto da bicicleta, “Golpe”: Golpe Militar de 1964, para a “DC-E-M” que ficou 21 anos no poder; “Golpe como o que ocorreu em 2016, que deixou no poder o vice-presidente, com a saída da presidente eleita”; e “Golpe” que pode voltar a qualquer momento, como a tentativa em 8 de janeiro de 2023, com a invasão dos Três Poderes da República por vândalos de extrema direita, se livros como *Cabo de guerra* não forem lidos e entendidos, para uma prática democrática de gestão coletiva para o Brasil.

Nas narrativas dos romances apresentados neste capítulo, a existência se passa por um rolo de imagens que se desdobra continuamente. São capturadas pela visão e realçadas ou moderadas pelos outros sentidos, e cujo significado (ou suposição de significado) varia constantemente, configurando uma “linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender nossa própria existência.” (Manguel, 2001, p. 18).

Assim, as narrativas de autoria feminina ambientadas na “DC-E-M” que compõem os *corpora* ficcionais nesta obra engajam-se artista e subjetivamente ao tema e suas artes configuram denúncias de cenários legitimados no passado, e no presente, através do compromisso artístico que assumem para seus leitores, e à História.

3.1.2 A circunscrição do discurso, da literatura/história pela metaficção historiográfica

Nesta parte são apresentadas as obras literárias selecionadas nos *corpora* na circunscrição do discurso literário: as autoras, os contextos das obras, as fábulas (histórias) e as tramas (estrutura, jeito de contar); e a relação possível entre literatura e história a partir da metaficção historiográfica. Os romances que constituem os *corpora* desta obra possuem em seus interiores características da metaficção historiográfica.

A partir dos argumentos desenvolvidos por Linda Hutcheon (1991), pode-se enumerar algumas características da metaficção historiográfica nos *corpora*:

- a) Focalização na narrativa em personagens femininas consideradas à margem (ex-cêntricas) e sem expressão direta no período da “DC-E-M” no Brasil;
- b) Múltiplos enfoques ofertados ao mesmo fato através de personagens vários, o que afasta a centralização do discurso em único personagem;

c) Os questionamentos das verdades aceitas do passado, suscitando reflexões sobre questões tidas como certas na/pela história e que podem ofertar novas interpretações;

d) A subversão da história, com releituras por personagens ex-cêntricas.

As características da metaficção historiográfica, mostradas acima e no Quadro 10 que segue, estão presentes nos textos referentes às obras selecionadas, mesmo que não na articulação direta texto-teoria (como prevê, normalmente, o texto acadêmico), o que suscita no leitor a habilidade de buscar no capítulo teórico as relações.

A fim de organizar a discussão que segue neste capítulo, e como enunciado no capítulo 5, subcapítulo 5.2, segue Quadro 10 com “Categorias da metaficção historiográfica para aplicação nos *corpora* selecionados”.

Quadro 10– Categorias da metaficção historiográfica para aplicação nos *corpora* selecionados.

Pontos teóricos a serem destacados a partir da metaficção historiográfica	O que destacar nos <i>corpora</i>
a) “[Na problematização da noção de originalidade, de autoria e da separação entre o estético e o político] todas as práticas têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido, deixando visíveis as contradições entre sua auto-reflexibilidade e sua fundamentação histórica.” (Hutcheon, 1991, p. 15).	1- Questionamento nos enredos, através dos personagens, sobre o que pode ser visto como senso comum e é, no discurso, relação da história, na ficção, de fatos que marcaram a sociedade brasileira nos anos 1970 (“Anos de Chumbo”) durante a “DC-E-M” no Brasil (1964-1985).
	2- A paródia (intertextualidade) como sistema semântico socialmente definido, relacionado com o histórico e com o político, como reavaliação no interior dos romances de maneira crítica e irônica do passado no presente da narrativa, e da história, para os leitores.
b) O passado histórico é presentificado por meio de vestígios textuais, não como acontecimento, mas como fato histórico; a metaficção historiográfica está nos questionamentos que se assemelham aos elencados por pesquisadores do campo da história. (Hutcheon, 1991).	3- Indagação no interior dos romances (metaficção), no diálogo entre narradores e personagens, sobre forma narrativa, estratégias de representação, função da linguagem, relação entre fato histórico, empírico e ficcional, que torna problemático o que era aceito pela historiografia e pela literatura.
	4- Identificação e reflexão, no interior dos romances, da heterogeneidade cultural no fluxo de identidades contextualizadas (gêneros, classes, identidades étnicas, função social), contrário à homogeneidade com os sujeitos individuais fixos: a ex-centricidade.

Fonte: Elaborado pelo pesquisador (2025).

3.1.2.1 *As meninas* ([1973]/1983), de Lygia Fagundes Telles

Lygia Fagundes Telles nasceu em 19 de abril de [1918²³]1923, na cidade de São Paulo. Ali faleceu em 3 de abril de 2022, aos 103 (de acordo com Nota de Fim de Texto 99) anos. Filha de um promotor público e de uma pianista, viveu parte da infância no interior do Estado, retornando ainda jovem para a capital.

Aos 15 anos e com a ajuda do pai, publicou seu primeiro livro, *Porões e Sobrados*, uma coletânea com 12 contos. Engenhosa e desejosa de carreira literária, enviou um exemplar de seu primeiro livro para o já conhecido autor Erico Verissimo (1905-1975), dando início a uma amizade de toda a vida. Poucos anos depois, ingressou no Curso de Direito da Universidade de São Paulo (USP), onde também cursou Educação Física.

Na época de estudante, colaborou com os periódicos *Arcádia* e *XI de Agosto*, além de frequentar encontros e rodas literárias, onde conheceu Mário de Andrade (1893-1945) e Oswald de Andrade (1890-1954). Foi também nesses eventos que conheceu o crítico de cinema e ensaísta Paulo Emilio Salles Gomes (1916-1977), que mais tarde se tornou o seu segundo marido e que foi um dos fundadores da Cinemateca Brasileira. O primeiro casamento foi com o jurista Goffredo da Silva Telles Jr. (1915-2009), com quem teve o único filho, Goffredo da Silva Telles Neto (1970-2022), autor do documentário *Narrarte* (1990)²⁴, que trata sobre a vida e a obra de sua mãe.

Em 1970, Lygia obteve sucesso no exterior com os contos de *Antes do baile verde*, com o qual recebeu o Grande Prêmio Internacional Feminino para Estrangeiros, na França. Também ganhou inúmeros prêmios importantes, como o Jabuti com o romance *As meninas* (1973), obra que foi publicada mais tarde em *Nova York*, em 1982, com o título *The girl in the photograph*.

Em 2005, recebeu o prêmio Camões, a maior distinção literária da língua portuguesa. Lygia é a 4ª ocupante da Cadeira nº 16, eleita em 24 de outubro de 1985, na sucessão de Pedro Calmon (1902-1985) e recebida em 12 de maio de 1987 pelo acadêmico Eduardo Portella (1932-2017). Foi a 3ª mulher a ocupar o espaço de literato imortal, antecedida apenas por Rachel de Queiroz (1910-2003) e Dinah Silveira Queiroz (1911-1982).

Escreveu sobre conflitos do cotidiano, solidão, feminismo e explorou a complexidade da vida humana. Sua escrita alternou entre romances e contos ficcionais. Seus livros foram publicados e traduzidos em diversos países como Itália, Portugal, França, Estados Unidos, Alemanha, Holanda, Espanha, República Checa e Suécia, além de contar com adaptações para o cinema, o teatro e a televisão. A obra de Lygia encontra nos jovens aquilo que ela buscou representar: seus dilemas e confusões.

Em um curto espaço-tempo de apenas 2 dias, em *As meninas*, ambientados no Pensionato Nossa Senhora de Fátima, na cidade de São Paulo, as narradoras, conectadas em sua época, 1971, conseguem orquestrar as narrativas-pensamento. Ana Clara, Lia e Lorena apresentam elementos da sociedade complexa e violada pelas inúmeras ferramentas repressivas e de violência protagonizadas pelo Governo de Exceção.

Na década de 1970, período de lançamento de *As meninas*, o Brasil vivia sob um sistema autoritário que, buscando seu autofavorecimento, havia instaurado um forte aparato de censura, que limitava o teor das publicações de impressos em território nacional, principalmente, após a publicação do Ato Institucional de nº 5, em 1968. Em 1973, foi lançado o slogan “Brasil: ame-o ou deixe-o”, referência a “America: love it our leave it”, usado nos EUA nos Anos 1950. No Brasil, significava que os que partiam para o exílio eram “comunistas”, pessoas que não amavam seu país.

Lygia, a “Dama da Literatura Brasileira”, presenciou, como intelectual, escritora e militante, os chamados “Anos de Chumbo” (que é mostrado na sequência no ato discursivo da narradora Lia, a militante, no romance). Na época da construção de *As meninas*, estava redigindo o *Manifesto dos Mil* (um abaixo-assinado contra a censura), entregue em janeiro de 1977 (4 anos depois da publicação da obra) ao ministro Armando Falcão (1919-2010), que se recusou a recebê-la. Ao lado da escritora Nélida Piñon (1937-2022), do nadador Hélio Silva (1926-) e do escritor Jefferson Ribeiro de Andrade (1948-2013), organizou a elaboração deste documento, deixando manifesto o seu descontentamento com as políticas de silenciamento promovidas pelo governo daquela época. Este documento contou com a assinatura de 107 intelectuais e artistas, entre eles Jorge Amado (1912-2001), Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), Chico Buarque de Holanda (1944-), Oscar Niemeyer (1907-2012), Antonio Cândido (1918-2017) e Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), entre muitos outros.

Mesmo neste ambiente, o romance *As meninas* (1973) não foi censurado. Em seu livro memorialístico *Conspiração de nuvens* (2007), a autora atribui a liberação dos censores ao fato de que muito provavelmente o censor chegou até a página 72 e se cansou da leitura, considerou o livro chato, não chegando ao auge nas narrações sobre a Ditadura. No ápice dos “Anos de Chumbo”, os censores trabalhavam sobrecarregados, não alcançavam o alto número de obras que precisavam analisar, e pela narrativa de Lygia ser bastante intimista, ou seja, mais alongada nos detalhes, é provável que o censor possa ter considerado-o chato, visto já o seu cansaço.

O modo, a forma como Lygia escolhe escrever, a disposição das narrações, o uso das entrelinhas e das constantes metáforas, podem ter contribuído para que o censor, um leitor desatento às sensações, muito mais tácito e atento a palavras e termos-chave, não tenha conseguido perceber a intenção desta escrita.

Embora o termo *meninas* nos remeta a algo infantil, ao menos à delicadeza e ingenuidade da infância e mocidade, o que a obra apresenta, com relações e debates sociais intensos e atuais, está muito distante da insinuação de infantilidade do título. No final do romance é mencionada por uma das personagens a obra

infantojuvenil, que foi muito lida em rodas de meninas, *As Meninas Exemplares* (1971), da Condessa de Ségur (1799-1874) que, como o próprio título denota, é recheado de lições morais, justamente o contrário da obra de Lygia, que critica o falso moralismo e a alienação da classe média brasileira.

O foco narrativo está centrado nas protagonistas Ana Clara, Lia e Lorena, as meninas. O livro possui 12 capítulos (trama), distribuídos em 257 páginas (14 ed., 1983) que não possuem nomes, apenas números cardinais, por extenso, um, dois... Muito provavelmente os capítulos não são nomeados justamente para evitar que o leitor induza algum contexto, partindo direto para os pensamentos das personagens.

O período de desenvolvimento da história é correspondente a uma greve da universidade onde estudavam, em 1971. A trama mostra essas personagens vivendo num país em ebulição e com inúmeros problemas sociais, haja vista “a obra literária [constituir-se] numa materialização de escape à prática da censura como um contradiscurso no seio de um sistema ditatorial e que funciona como contradição da reprodução/transformação das relações de poder em disputa na dinâmica ideológica da luta de classes na formação/estruturação das instituições.” (Rodrigues, 2018, p. 65). Assim, “a autorreflexividade do texto lembra que, o referente “real” de sua linguagem já existiu, mas que somente pode ser acessível em forma textualizada, através de documentos, relatos de testemunhos oculares, arquivos (Hutcheon, 1991).

De certa maneira, cada uma das meninas representa uma faceta dessa sociedade complicada, com seus questionamentos e incertezas. A narrativa desenvolve-se através do fluxo de pensamentos das personagens, não há muitos diálogos, ou pelo menos longos, mas com várias divagações.

O tempo na narrativa é predominantemente psicológico, isto é, o passado e suas memórias são frequentemente evocados, são essenciais para compreender a agitação social que existia na época, anos 1970, e como as pessoas se sentiam, no seu interior, em um universo conturbado no Brasil, nos “Anos de Chumbo”, da “DC-E-M”. As ações e argumentos estão dispostos no discurso das personagens-narradoras, e dentro dos limites do discursos, e utilizam diferentes gêneros discursivos e recursos narrativos similares, porém, com intenções distintas, isso aproxima literatura da história. E, na metaficção historiográfica, em sua potência, a literatura questiona a história, a qual se coloca em prioridade em relação às verdades. Mas aqui, na arte, na *As Meninas*, literatura alia-se à história, porque são matérias mediadas pelo veio social.

Em relação ao discurso, cada personagem usa estilo de acordo seu com universo: Lorena, com discurso mais elaborado e culto; Lia com mais regionalismo politicamente engajado; Ana Clara, com pensamentos confusos e truncados.

Para o leitor, há o desafio de imergir na linguagem e no universo de cada personagem, até porque a maior parte do enredo se passa no quarto de Lorena que, por ser o mais acolhedor e com maiores recursos disponíveis, é o ponto de encontro das 3 amigas. E é por meio das percepções de Lorena que se entende melhor sobre as outras duas.

É por intermédio de cada uma delas que aparecem as percepções da época: a partir de Lorena se conhece a aristocracia que já vinha com sua decadência moral, mas disfarçadamente, e mantendo ainda alguns valores e a pose; de Lia o perfil do revolucionário de esquerda preocupado somente com sua ideologia; e de Ana Clara, a representação dos setores deixados de lado, de vida sofrida, da busca do refúgio em meios ilegais e a acomodação na vida, em que ao mesmo tempo que sente o dilema, não se sabe lidar com ele.

A leitura de *As Meninas* evidencia como a literatura de resistência se articula por vias indiretas, recusando o panfleto e apostando na complexidade subjetiva das protagonistas. Lorena, Ana Clara e Lia compõem um triângulo que mescla classe, gênero e projeto de vida, e essa pluralidade de vozes sustenta uma reflexão sobre a experiência cotidiana de opressão, vigilância e desejo de transformação. É através do romance pós-moderno que tanto a ficção como a história são discursos, isto indica que, ao constituírem sistemas de significação pelos quais se dá sentido ao passado, o sentido e a forma da ficção e da história não estão nos acontecimentos e sim nos sistemas que transformam os passados em fatos históricos presentes. (Hutcheon, 1991).

A escritora Lya Luft (1938-2021), em sua dissertação de mestrado (1979), “Três espelhos do absurdo” (1979), caracteriza este romance como o da inquietação humana, pois reflete sobre a alma humana, com todos os seus inacabamentos e sujeita a instabilidades. A narrativa se desenvolve através dos pensamentos que todo ser humano possui, mas que não são ditos para nenhuma outra pessoa, são aqueles pensados sozinhos, ou são superficialmente pontuados em conversas informais, em um mundo desumanizado pela evolução tecnológica e científica, pelos conflitos bélicos, pela massificação, em especial nas grandes cidades, pelas experiências do ser humano solitário, onde a incomunicabilidade entre as pessoas, mesmo as que estão fisicamente próximas, a desintegração familiar e consequente insegurança individual estão presentes.

As protagonistas, as meninas, não apresentam estereótipos, e nem vidas homogêneas ou lineares. São criações ficcionais, mas que exercem a função de transmitir algo real, ou mais próximo daquilo que estava sendo vivido pelas pessoas reais naquele período da “DC-E-M”.

Elas são completamente distintas entre si e em suas trajetórias: Lorena de Vaz Leme, voz que inicia a narrativa, é universitária de Direito e oriunda de

uma família burguesa paulista; Lia de Melo Schultz é a personagem através da qual a autora escolheu para tratar das mazelas políticas do país, estudante de Ciências Sociais, filha de mãe baiana e pai alemão, deixou os pais para viver sozinha em São Paulo, onde se tornou militante de oposição à Ditadura; já Ana Clara Conceição, proveniente de família pobre, não conheceu o pai e viveu um passado conturbado, trancou o curso de Psicologia e vive oscilando entre momentos sóbrios e alucinações provocadas pelo uso de drogas, é a representação do esfacelamento da sociedade da época. Por meio destas 3 personagens que na obra há a demonstração, no discurso literário, do contexto em que se vivia naquela década de 1970.

Para Luft (1979), em *As meninas*, o exterior não é o primeiro plano, por isso não é um romance sociológico ou político, tudo está refletido nas almas das 3 meninas refletidas nos espelhos do absurdo: Lorena, que representa a classe burguesa alienada e decadente; Ana Clara, que mostra a classe miserável e oprimida; e Lia, a classe média que resolve se engajar na luta revolucionária, mais como causa do desamparo, da carência afetiva, das indecisões e precariedades do indivíduo, da sua angústia pessoal e social.

Centrada integralmente nas protagonistas, “as meninas”, tanto na narração quanto nas ações, é necessário, aqui, tecer a trajetória delas no contexto em que os fatos (ações) aconteceram, e a partir delas próprias: Lorena, Ana Clara e Lia, com reflexões sobre intertextualidades e características da metaficção historiográfica.

Em *As meninas*, a personagem Lorena de Vaz Leme representa o retrato da burguesia. Uma “Hera [doméstica] mortal”, de corpo magro, estrábica. Cursa a faculdade de Direito em que se dedica ao Latim. No enredo, não está indo à aula, porque a faculdade está em greve. Seu colega Fabrício (namorado?) é um dos líderes do movimento, com ele gostava de ir ao cinema. Eclética, escuta Jimi Hendrix, John Lennon, gosta do poema “a máquina do mundo”, de Carlos Drummond de Andrade; lê Herman Hesse, Franz Kafka, admira o quadro do Chagal, gosta da música de Chopin (Noturnos), curte também Renoir, Van Gogh, Schubert, Leon Kikolaievitch Tolstói. Estes autores, com suas obras, permitem à personagem a construção de seus pensamentos/argumentos em sua visão de mundo. Na construção da metaficção historiográfica, a intertextualidade se constitui em caminho estético que une discurso historiográfico e literário em diálogo e articulação.

A Mãe era ex-usineira e internou o marido desmemoriado, tinha um amante-”gigolô”, o Mieux; era devoradora, como o deus grego do tempo, Cronos. A mãe vivia na casa com Sebastiana, Lauro, Jandira. A tia de Lorena, Luci, era triste, mas que teve experiências com vários maridos. Na história da

família, houve uma tragédia: o assassinato de Rômulo pelo irmão gêmeo Remo. Dizia que tinha sido com tiro de espingarda. Remo era agora diplomata na África do Norte. Lorena compara esta cena com o quadro “O Filho Morto” (1520), de Giovanni Bellini (1430-1516), do Museu de Milão.

Seu quarto era cor-de-rosa e ouro (como uma concha), e tinha fé em “Nossa Senhora de Fátima [do Medo]”. Ali constrói seu mundo de fantasias e sonhos, brincadeirinhas, mentirinhas, como, em comentário de Lorena, ficcionou Albert Camus: “reinar sobre uma ilha”: não me ame, mas seja-me fiel. Seu desejo era ser santa, cita o Anjo Sedutor; também deseja ser pura (como Emma Bovary, de Flaubert, mas fica somente no imaginário e diz que sua vida é “horrível-maravilhoso”. Tem um namorado (?), o M.N [MARCUS NEMESIUS], médico ginecologista e casado, pai de 5 filhos, “para ela um pai”, sólido e que lhe dá segurança; escreve-lhe cartas, mas não as envia, apenas lê para Guga, seu maltrapilho amigo e rebelde. Lorena, ao citar autores, obras, “citações”, usa a paródia (intertextualidade) como sistema semântico socialmente definido, e relaciona-o, em significação para o seu mundo, com o histórico/cultural, como reavaliação de maneira irônica do passado no presente da narrativa, e da história, para o leitor. Ela é pequena e frágil, uma “Beatriz de Dante”. Tem um gato, o Astronauta, como o de *Alice*, de Lewis Carroll; diz que segue a “voz das alturas, de Gilles Deleuze, porque “deseja ser, mas apenas fica no estar- não essencial”.

Uma prática constante é tomar banhos e oferecê-los às colegas Lia e Ana Clara, porque, acentua, “a limpeza tira as culpas”. É obsecada em arrumar os objetos: as caixinhas ordenam seu interior contra a desordem do exterior. Toma chás, substituto para o sexo que para ela é desejado e temido. Sente-se uma adulta, mas eterna adolescente; tem um patinho de borracha - o Pato Donald -, com o qual dorme, faz-lhe cócegas na barriga e diz ser o “urso com música na barriga”, do Erico Verissimo. Brinca com as palavras, como *Alice no País das Palavras*: “Tenho orientad [dinheiro] até para o caviar” e “namorante” [namorado + amante]”, diz. São, para ela, palavras lidas no espelho, como realidade pelo avesso.

Crê em Tzvetan Todorov, para quem o cômico é uma tentativa de apaziguar o mundo trágico e de reconciliar com ele o ser humano. Pensa que Deus é omissos e inatingível e argumenta, por exemplo, que se Ele não está no Nordeste é porque tem suas razões, então, está desinteressado.

Vive em um mundo de faz-de-conta. Quando deixam o corpo de Ana Clara na pracinha, para ela, ficou no banco depois de uma festa, porque vive de aparência; diferente de que para Lia, para o qual o corpo ficou para esconder a morte.

Passa boa parte dos seus dias no seu “quarto concha”, divagando sobre os mistérios do mundo. Parece-lhe uma tarefa impossível enfrentar o mundo, agitado e apressado: “Sou da família dos delicados. Dos sensitivos.” (Telles,

1983, p.46). É muito mais confortável ficar no seu quarto. Às vezes, participa das reuniões de Lia, mas sai da mesma maneira que entrou, fica prestando muito mais atenção nas vestimentas dos participantes do que na conversa por eles travada.

Não é uma completa alienada com a situação política do país, até acha importante a oposição, mas não é “coisa pra ela”, assiste de longe, ajuda com dinheiro ou outras coisas, mas não se encaixa numa posição de militante engajada.

As reflexões de Lorena tomam tudo ao seu redor como objeto de análise: “Ana Clara fazendo amor. Lião fazendo comício. Mãezinha fazendo análise. As freirinhas fazendo doce, sinto daqui o cheiro quente de doce de abóbora. Faço filosofia.” (Telles, 1983, p. 173).

Trata de temas considerados fúteis da sociedade da década de 1970, ainda muito marcada pelo moralismo e pelo pudor perante o feminino. A libertação e o autoconhecimento feminino ainda estavam sob um contexto de condenação, em que – por exemplo – a masturbação é um ato pecaminoso.

Ferida por um passado no qual há uma tragédia familiar, a morte do gêmeo Rômulo pelo irmão Remo ainda na infância, vive carregando uma culpa de não ter conseguido salvá-lo. Sua mania de limpeza é um reflexo dessa necessidade de esvair-se da sujeira dessa morte, do sangue que jorrava do peito do irmão pequeno, da desordem que lhe sucumbe por dentro: “Ah se eu pudesse me arrumar por dentro, tudo calminho nas gavetas.” (Telles, 1983, p. 138).

Sua exacerbada mania de fantasiar a todo momento, fantasia seu passado no presente, e torna-o ainda mais ameaçador. Para proteger-se do mundo conturbado, cria uma vida de “faz de conta”. Isto exemplifica um forte desejo de ser outra, de não se sentir pertencente ao seu lugar na sociedade. Assim, ela finge, pois na fantasia se desobriga de muitas ações da vida real, em que “o mundo burguês é o mundo das aparências” (Telles, 1983, p. 176), das tradições e do “faz de conta”.

O contrário de Lorena é Ana Clara Conceição, uma “Ana Turva”. Representa a marginalidade social. É a “sensualidade afroditana”: uma “coelhinha”, linda, modelo. Cursa Psicologia, mas tranca a matrícula. Vítima sem culpa, indefesa debatendo-se frenética, com medo de submergir na loucura, no vício, na prostituição. Tem uma ponte na boca que veio de um estupro do dentista, Dr. Hachibe, o “Dr. Algodãozinho”.

Não conheceu o pai; a mãe, Judite Conceição, se mata com formicida (mas Ana diz que foi de câncer), ela era prostituta de pedreiros. Condenada antes mesmo de sua consciência, refugia-se na droga, que chama de sua verdade à base de “aspirina”. Concretiza seus desejos na mentira: noivo rico, mas

detestável, que chama de o “escamoso”; é para ele que deve fazer a cirurgia para resgatar a virgindade, uma “vaginoplastia”. Tem um amante, o Max, constantemente drogatzado, traficante, que finge ser de família rica. Ele, para ela, é tão importante quanto o cãozinho Lulu, de sua infância. Sente-se bastarda na vida, que sonha com o mimo, um sapatinho de cristal, como Cinderela, mas que não serve nela. Aceita presentes de Lorena, a “hem-nhem”, que descobre que sua vida é miserável, como uma dívida lógica dos ricos para com os pobres.

Ana Clara deseja ser rica para ajudar Max a mudar de vida. No plano espiritual, tem ódio de Deus, embora, em suas alucinações, o procure às vezes. Tem obsessões por animais: o rato é o noivo; a barata é a miséria, como quando foi violentada pelo dentista e não quis mais a ponte na boca; a formiga, está presente quando a mãe tornou-se formiga ao morrer; transforma-se, segundo sua autocrítica, como em *A metamorfose*, de Kafka. Sente-se uma Ana “Turva”, como, por exemplo, na “noite dos desacompanhados”, quando é levada pelo boêmio de 46 anos para o apartamento dele: enquanto está em cima dela, ele lê trechos da batalha de Waterloo.

Deseja ser Lorena, mas é humilhada como um inseto, e ironiza dizendo que é como em “Alice num País sem Maravilhas”, até porque não procura sua identidade como a Alice, ao contrário, perde-se em sua realidade, num jogo de cabra-cega, como na obra que lê, *O processo*, de Kafka, na vergonha não do executado, mas dos executores.

Quando morre, uma “Ana-barata sucumbe ao caldeirão”, as colegas dão banho nela com perfume de eucalipto. Ana Clara não tem mais ninguém no mundo, apenas o *Angus Dei* na blusa, a chama de pomba, e seu bicho é o caramujo. Para ela, Lia diz que a Madre Alix, que ela desejava ser sua avó, esperava um milagre em sua vida, mas não houve, a madre teve com ela boa intenção, mas ineficaz. Seu corpo foi deixado no banco da pracinha, vestida para uma festa. Para ela, só havia dois sofrimentos: “a dor física e a dor do remorso”, vindos de um de seus autores em leituras sábrias, Tolstói; quando rezava, o fazia pelo Missal Preto e lembrava-se dos versos de Federico Garcia Lorca: “Me vejo de perfil no espelho esfumado.” (Telles, 1983, p.257).

Como já mostrado na composição discursiva de Lorena, também em Ana Clara há indicações de autores e obras, que interagem com ela nas autoexplicações dadas aos seus atos. Isso é típico de narrativas em que o fazer literário questiona e é questionado no interior das próprias narrativas, na metaliteratura (metaficção) como discurso e linguagem, em que a narradora-personagem, limitada por seus traumas de suas vivências em sua época (da narrativa) reformula imagens estilhaçadas de si através de objetos, informações e outras pessoas para que sua identidade seja reconstruída, ou autoanalisada.

Nas sessões de terapia, costumava inventar um passado “bonito”, porque as histórias que ela tinha para contar eram demasiado “sujas”, preferia criar para si uma origem diferente e, assim, acreditar nela: “quando fazia aquela análise lá com o turco, como era o nome dele? Não tem importância. Mentia tudo. Bem feito. Boa noite que a gente fala a verdade. Fala nada. Histórias sujas de dentes podres não quero não quero.” (Telles, 1983, p. 36).

Para Fernandes; Santos (2017), esta personagem vive à margem com drogas, homens, vulgaridade, contudo, é a marca do desejo de ascender socialmente. Deseja ter a vida de Lorena, com muito dinheiro, carros e admiração da sociedade; quer ser aceita pelos ricos, os quais critica, mas, ao mesmo tempo, inveja.

Contaminada pelo seu passado, e porque para superar a miséria precisou herdar o trabalho da mãe (prostituir-se), e viver nesse ciclo narcótico, dos quais ela sonha em se livrar, casando-se com um homem rico, o “escamoso” que vai melhorar sua vida. Para isso, precisa fazer uma operação que lhe devolverá a virgindade, pois o noivo deseja-a assim. Após este fato, mesmo não nutrimdo nenhum sentimento por esse homem, tem a esperança de que sua vida vai mudar completamente, tornar-se-á capa de revista e andará de em carro importado e não precisará mais pedir dinheiro para a “Loreninha”, para suas operações, que sequer precisarão ocorrer.

Esta personagem não representa uma crítica ao consumismo, ao desejo de poder ou ascensão social, pelo contrário, ela tece uma rede de fatos que apontam para os problemas sociais que a formaram da maneira que ela é: miséria, estupro, ausência parental, falta de perspectiva de vida. A crítica que a personagem representa vai mais para a sociedade, com todos os problemas mais reais do que a própria obra, objeto de formação de jovens que almejam melhorar de vida e alcançar o sucesso.

Ana Clara não tem mais esperança de “salvação”, vive num ciclo que ela entende não conseguir sair, sua alma vai permanecer suja, independente de como ela viva. Ela assume justamente os conceitos da sociedade que a maltrata, que valoriza os bens materiais, a luxúria e o desejo de ascender socialmente; que ignora o sofrimento dos menos favorecidos, lugar de onde ela vem, e enaltece os poucos que acumulam muito capital.

Sua revolta pela sociedade que almeja estar incluída é impulsionada por seus motivos íntimos, por isso, para ela, não faz sentido se engajar em uma luta coletiva, visto que essa luta não vai lhe trazer benefícios diretos, não vai lhe proporcionar melhorias concretas: “Ora acabar com a burguesia. Mas se é agora que eu. Esperem um pouco, também quero, não posso? Ano que vem, vida nova.” (Telles, 1983, p. 69).

A pessoa por quem Ana Clara nutre verdadeiro afeto é Madre Alix, a freira diretora do pensionato em que elas vivem. Até mesmo Lorena e Lia não representam apoio, estão próximas, porém, não há uma conexão, é uma amizade conveniente.

É perceptível que a figura de Ana Clara envolve muitas questões e tece críticas a muitas facetas da sociedade. Isto é possível, pois na narrativa desta personagem há a utilização de uma linguagem, no ato de enunciação, com discurso desarticulado e fragmentado, em falas quase incompreensíveis, pois se expressam em meio a um fluxo de memórias, pensamentos e delírios.

Se através de Lorena e Ana Clara não se tem a necessidade de se explorar o contexto em estão inseridas em nível político-ideológico e histórico, os “Anos de Chumbo”, é através de Lia que este mundo se desnuda, na luta em oposição ao Regime Ditatorial no Brasil, e representa a voz periférica, ex-cêntrica, central nesta obra.

Lia de Melo Schultz é a “Atenas combativa”. Representa a ação subversiva nos elementos repressivos em sua narração. Estudante de Ciências Sociais, é a que representa uma militante política contra a “DC-E-M” no Brasil.

“Gorda”, desinteressada na aparência, não é uma menina com muitas vaidades, apenas vê em seu engajamento político as suas motivações, não se importa com poesia, nem com a aparência: usa meias até o joelho, sapato de alpinista, não toma banho, por isso recebe o apelido de Lião.

Lê as obras de Maiacóvski, Lorca, Malraux, Beauvoir, Sartre, e delas subtrai conhecimentos que povoam seu mundo teórico para a prática, para sua formação e militância.

Metade alemã que vem de seu pai, Her Paul (nazista), metade baiana, que vem de sua mãe. Na faculdade estudou com presteza André Malraux (*A condição humana*) e fez artigo sobre Ernesto Chê Guevara. Vive um jogo dos equívocos ao carregar a poeira do mundo, com pacotes, panfletos, bombas (?); disserta sobre a fome no Nordeste, mas come lagosta com Lorena; engaja-se no ideal da justiça social, mas não consegue ajudar sua colega de internato, Ana Clara, e tem até medo de estar com ela. Nas ações cotidianas Lia deseja “situar arte e teoria em dois importantes contextos: [...] dentro do próprio ato enunciativo [...] e do contexto histórico, social e político (e também intertextual), mais amplo acarretado por esse ato e no qual se fixam a teoria e a prática.” (Hutcheon, 1991, p. 105), como marca da metaficção historiográfica.

Não delira com as coisas do mundo, age, porém, pensa o que não é, uma vez que é diferente das outras, mas deseja, ao mesmo tempo, ser outras: é um jogo de enganos, como para sua, porque segue intelectualmente, Simone de Beauvoir para quem tudo ou nada existe, uma vez que é difícil conciliar

felicidade e inquietude, por isso, talvez, imana-se com os companheiros de luta, na luta.

No plano amoroso, quer ser feliz com Miguel, mas tem um amante, Pedro, com quem se inicia sexualmente. Luta pela liberdade e a perde o medo da polícia, da prisão, de bala em tiroteio. Escreve um romance em caderno de capa engordurada; critica Lorena por ser romântica, mas abandona tudo por amor e tudo indica que vai para a Argélia, “República Argeliana Democrática e Popular” (Telles, 1983, p.207), com o namorado Miguel.

Para o transporte de material e pessoas, usa o “corcel” da mãe de Lorena. Para Lia, a sociedade poderosa, os ricos, a Igreja, os padres, é que produziram a situação de Ana Clara, no entanto, aceita dinheiro de Lorena, o carro da mãe da Lorena e usa isso para isso a expressão “gens lorenensis”.

É sentimental e não quer ser; é individualista e não quer ser. Age, portanto, como alguém que estava fora do centro, mas – como personagem militante no contexto da Ditadura, nela se evidencia a “elaboração, uma ficção e não como realidade fixa e imutável, o velho ‘ou/ou’ [da sociedade burguesa conservadora] começa a desmoronar [...] e o novo ‘e-também’ da multiplicidade e da diferença abre novas possibilidades.” (Hutcheon, 1991, p. 90).

O passado não a ameaça; o presente é imprevisível e o futuro é incerto com Miguel e na luta política, mas permanece nos ideais sociais: diz ser “um grão em trânsito”.

Quando visita a casa da mãe de Lorena, admira-se com o luxo e a ostentação e presencia o desespero da dona da casa quando o seu analista, com quem faz análise já há 7 anos falece: ficou órfão do Dr. Francis.

Na casa, o motorista do “corcel vermelho” lhe diz que “lugar de moça pobre é em casa”, quando fala de sua filha, é o destino dos pobres em uma sociedade machista, pensa. A mãe de Lorena diz que sua filha segue o que mostra o romance *As meninas exemplares*, da Condessa de Ségur, e ouve da mãe de Lorena que Rômulo morreu logo depois do nascimento, portanto, não tinha sido assassinado pelo irmão Remo e não foi quando tinha 12 anos.

No final da narrativa, larga tudo e parte para a Argélia viver com Miguel, que foi trocado quando do sequestro de um diplomata ²⁵.

É durante as suas falas e ações que aparecem os principais traços de denúncia da “DC-E-M” do Brasil. Ao contrário de Ana Clara e Lorena, sua fala é mais concisa, utilizando-se de uma linguagem mais objetiva. Ela consegue deixar muito evidente aquilo que pretende dizer, demonstrando suas impressões e estudos.

É comunista, atea e tem críticas muito fortes ao Clero, por isso está frequentemente tendo discussões com Lorena, que é alguém muito mais

espiritualizada e religiosa. Crítica ferrenha do imperialismo, gosta de consumir e vivenciar artefatos nacionais: “- Ingleses? - pergunto. - Prefiro nossos biscoitos e nossa música. Chega de colonialismo cultural” (Telles, 1983, p. 8).

Aparecem em suas ações diversas menções sobre a atividade “subversiva” que desempenha. No aparelho, seu codinome é Rosa, em alusão à russa Rosa Luxemburgo (1871-1919). Para que sua organização possa agir de alguma maneira, está em busca de dinheiro, doações e ajudas. Quem geralmente faz isso é Lorena, que lhe “empresta” dinheiro e consegue doações de roupas com a mãe dela, sem informá-la de que o destino disso seria ajudar quem estava vivendo na clandestinidade. Como uma personagem ex-cêntrica, referencia, até no codinome, personalidades históricas, colocando-as, em suas ações como militante, no centro do debate não para legitimar a história “dita verdadeira”, mas para revisité-la criticamente por meio da paródia pós-moderna e da ironia; esta pode ser interpretada pelo leitor, aquela nas leituras que faz e referencia em sua formação e prática.

Lia é a personagem que procura se engajar num ideal, agindo contra os problemas sociais; ao invés de apenas divagar sobre eles, prefere agir. Como a maioria da militância opositora ao Regime, se mantém forte no seu ideal e no desejo de fazer a revolução e, derrubar os militares do poder. Ao conversar com Lorena, por exemplo e na fala desta:

[...] Levantou-se com cara de comício e, andando de um lado para o outro, discursou sobre a dificuldade do operariado em se organizar, a maior parte habituada à servidão, à miséria, herança transmitida por gerações de conformismo. ‘O medo, Lena. Medo de assumir, um cagaço de fazer chorar. Temos um bom grupo pra o que der e vier, *o problema é com os mais velhos, os intelectuais. Salva-se uma meia dúzia. Assinam os manifestozinhos, fazem suas reuniões secretas [...]. E daí? [...]*. Meus amigos estão todos presos, eu mesma posso ser presa saindo daqui – começou com brandura. – Manuela está internada como louca e Jaguaribe está morto. (Telles, 1983, p. 103 – grifos nossos).

Os elementos que estão presentes numa sociedade marcada pelo silenciamento, pelo apagamento das minorias e por tantos outros fatores que permeiam um sistema ditatorial, aparecem nas falas de todas as “meninas”. Entretanto Lia, com sua narrativa um pouco mais objetiva, consegue deixá-los mais evidentes, assim como direcionar os seus questionamentos sobre eles. Em suas falas aparecem críticas ao consumismo burguês, seu alienamento diante dos problemas sociais e seu acúmulo de capital, enquanto a periferia passa fome. Por isso, é a personagem que mais diretamente critica o sistema.

Com a personagem “ex-cêntrica” Lia, nota-se a possibilidade de resgatar histórias que podem ter sido silenciadas ou modificadas, haja vista surgir

dela falas que não foram ouvidas no curso e no discurso da história, pela classe hegemônica em relação aos que lutaram em organizações clandestinas, consideradas “subversivas” pelo Regime de Exceção no Brasil; no romance metaficcional historiográfico, sai da margem para o centro, e pode instituir as fronteiras entre a história e a ficção, no desafio de estabelecer a ordem totalizante para contestá-la, “com sua provisoriedade, sua intertextualidade e, muitas vezes, sua fragmentação radicais” (Hutcheon, 1991, p. 212).

Quando Ana Clara morre, por overdose, em seu quarto do pensionato, Lorena e Lia criam estratégias para retirar seu corpo da pensão, e fazer parecer que ela tivesse morrido em outras circunstâncias, bem longe dali. Esta preocupação em não ligar o pensionato das freiras com a morte da amiga e colega de pensionato, Ana Clara, é posta porque se a polícia encontrasse uma menina morta por overdose naquele local, muito possivelmente as freiras seriam ligadas a esta evidência de drogas, isto traria a elas um incômodo enorme com as autoridades.

Quando Lia conversa com Madre Alix sobre Ana Clara, a Madre deixa sinais de que não era tão alienada com as questões sociais do país, como Lia pensava. Até que em certo momento ambas tocam no termo violência, com Madre Alix questionando Lia se ela pretendia tomar o caminho da luta armada. A resposta está em um bilhete deixado para ela do personagem Bernardo sobre uma sessão de tortura. Esta parte é apresentada no capítulo 7 desta obra.

Em *As meninas*, as interlocuções com autores e obras, que fazem parte das leituras das “meninas” (narradoras-personagens), colaboram para o entendimento, talvez por parte dos leitores, dos conflitos combatidos, experienciados ou simplesmente que fazem parte das jovens vidas das personagens.

Na intertextualidade articulada nos discursos das personagens-narradoras aparecem autores e obras que compõem seus argumentos. Honoré de Balzac, por exemplo, colabora em Lorena para a vida centrada no eu; Albert Camus, para a revolta de Lia; Jean-Paul Sartre, para a compreensão de seu nada, o não-ser; Franz Kafka faz parte do reino das perplexidades de Clara, quando o eu se aniquila e fica manifesta a conotação de frustração das suas necessidades íntimas, da falta de objetivo de vida em seu vazio existencial em um universo onde nada tem mais sentido. Tudo isso se torna possível e nada mais é ilógico, porque a lógica, a ordem do mundo, já não existe. Isso mostra que a incoerência da vida traz a incoerência formal, como em “o grão em trânsito”, em que no passado e no presente há a ausência de Deus: terror e absurdo.

Há nas vidas das meninas do pensionato um jogo de espelhos (do absurdo) em que o universo está sem significação, sem estabilidade, sem justificativa em algo que preencha os vazios interiores, na busca ineficaz fora delas do que

deveria estar dentro delas. Sartre colabora com a visão de Lia, por exemplo, no sentido de que a pessoa deveria ser livre para assumir o seu vazio em um mundo desestruturado, para abraçar o absurdo e um ato de coragem.

Para Clara, por exemplo, Deus é recusado como falsa ajuda, o que é uma muleta que a orgulhosa pessoa de Sartre não aceita: ela se orgulha de suas misérias. Mesmo não havendo saídas, ainda assim é preciso viver, não se pode escapar da vida, é preciso entregar-se ao nada.

Estas compreensões estão apenas nas leituras das universitárias Lorena e Lia. Clara apenas carrega sua miséria, o que não compreende. Em Camus, para Lorena, há a reflexão de que só se pode avaliar o que o coração sente, e o que as mãos podem apalpar externamente. Se nada existe dentro ou fora, sobra o vazio, já no monótono ritual cotidiano de viver, no qual se pergunta: por que, para quê? Aí, tem-se que construir como pessoa nesse vazio em que existe o cinismo, a revolta constante, o suicídio. Como um estrangeiro, é necessário reorganizar um mundo desfeito: Lorena e Ana Clara, no âmbito familiar; Lia, no social.

Elas devem consertar o que não tem concerto, por isso, distraem-se com/ no mundo adolescente. Da leitura de Kafka, sai, para a personagem Lia, o enigma do presente-ausente, no sentido de que o mundo está condenado, mas existe justiça e juiz.

Há de haver alguma culpa, mas qual? Para Lia, no interior do romance *Castelo*, há algum lugar, mesmo que inacessível; advindo da leitura do *Processo*, indica-se esperança no Outro, mas as coisas terminam, no entanto, porém, pelo menos é uma saída. Lorena, por exemplo, não sai dos corredores de seus dramas pessoais; Lia bate-se à procura de uma justiça impossível; Ana Clara entrega-se ao carrasco, o dentista para uma ponte na boca, por exemplo, e é atravessada pelo florete da barata, e acaba morrendo “como um cão”.

Uma das perguntas nas/para as “Meninas” é se em seus mundos há culpados. Na sociedade, as pessoas lutam e sofrem, como, segundo elas em conversa no quarto de Lorena, em Ernesto Sábato (“Sobre heróis e tumbas” – 1961, obra referenciada): Lorena na família; Lia na sociedade injusta e na luta contra a burguesia, é subversiva, fugitiva e, no final, expatriada; Ana Clara é expulsa de seu mundo; em Deus? Ele aparece como culpado por omissão, mais do que quando aparece como “Jesusinho”, faz parte do grupo que não dá a mínima, olha de longe (*bricoleur*- ver Nota de Fim de Texto 106) e dá lugar ao “Mal”, este representado pelo demônio, que deixou a bala na espingarda de Remo, na versão de Lorena; nos selos lambidos das cartas anônimas que falam dos pecados no pensionato e reproduzem uma sociedade ainda superconservadora; no tempo, em que a beleza da mãe da Lorena se esvai e a afasta do que as amam; na morte, que vem pela mão do tempo: morte de Rômulo, da mãe de Ana Clara, de Ana Clara, a rajada no medo de Lia, tudo isso pode ser, no argumento de Lorena,

“o supremo abuso” de Albert Camus. O certo, talvez, é que não há resposta às indagações pendentes na narrativa sobre a solução da vida, o destino das jovens colegas de pensionato, a esperança, que deveria ser “esperada”.

O que resta para elas? Lorena, Lia e Ana Clara, acabam cada uma no seu exílio: em Lorena no teatro infantil do faz-de-conta; em Lia na terra estrangeira para onde vai; em Ana Clara, no enigma da morte, sua e dos seus.

E em tudo, e nas ações das “meninas” pode estar o “mal” que se desenvolve no contexto “desagradável” da “DC-E-M” no Brasil, com sua violência que “mata” lentamente a esperança no “Sumo Bem” (de Aristóteles).

Nas referências intertextuais de *As meninas*, no contexto discursivo, está a metaficção historiográfica que demonstra ser a “ficção [...] historicamente condicionada e a história [...] discursivamente estruturada.” (Hutcheon, 1991, p. 158).

E continua em “Tropical sol da liberdade”, que segue.

3.1.2.2 *Tropical Sol da Liberdade ([1988]/2012), de Ana Maria Machado*

Ana Maria Machado nasceu em Santa Tereza, Rio de Janeiro, em 24 de dezembro de 1941. Filha do jornalista Mário de Sousa Martins e de Diná Almeida de Sousa Martins, que trabalhou na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Importante em sua vida e em *Tropical sol de liberdade*, aparece também o seu irmão, o jornalista Franklin Martins (1948-).

Ela foi aluna do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e do MOMA de Nova Iorque. Iniciou sua carreira como pintora, participou de exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior.

Em 1964 formou-se em Letras Neolatinas na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil. Pós-graduou-se na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Lecionou Literatura Brasileira e Teoria Literária na UFRJ; também na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio); foi professora nos colégios Santo Inácio e Princesa Isabel e no Curso Alfa de preparação para o Instituto Rio Branco, no Rio de Janeiro.

Durante a “DC-E-M”, fez parte do movimento de resistência dos professores. Em 1969, depois do AI- 5, foi presa. Em janeiro de 1970 partiu para o exílio na Europa. Em Paris, trabalhou como jornalista na revista *Elle*, também no serviço Brasileiro da BBC de Londres. Na Sorbonne, lecionou Língua Portuguesa e estudou na *École Pratique des Hautes Études*, onde defendeu a obra de doutorado em Linguística e Semiologia sob a orientação do linguista francês Roland Barthes (1915-1980).

Em 1972, retornou ao Brasil e atuou como jornalista no “Correio da Manhã”, no “Globo” e no “Jornal do Brasil”. Durante 7 anos, entre 1973 e 1980,

chefiou o setor de Jornalismo do Sistema Jornal do Brasil de Rádio; e escreveu regularmente para a revista *Recreio*. Em 1976, publicou sua obra “Recado do Nome”, sobre a obra de Guimarães Rosa.

Em 1977, publicou seu primeiro livro infantil *Bento que Bento é o Frade*. Nesse mesmo ano, recebeu o Prêmio João de Barro com o livro *História Meio ao Contrário*. Em 1979, junto com Maria Eugênia Silveira, abriu a primeira livraria infantil do Brasil, a “Malasartes”, que dirigiu por durante 18 anos.

Publicou mais de 100 livros, entre eles 9 romances e 8 ensaios. Recebeu vários prêmios, como 3 Jabutis, 1 Machado de Assis e 1 Hans Christian Andersen.

Foi a primeira escritora de livros infantis a ser eleita para a Academia Brasileira de Letras (ABL), assumindo a presidência da “Casa de Machado de Assis” no biênio 2012-2013.

O romance *Tropical Sol da Liberdade* é de 1988; *Canteiros de Saturno*, de 1991, este ambientado na redemocratização no Brasil, décadas de 1990.

Em *Tropical sol da liberdade* ([1988] 2012), Ana Maria Machado tece, a partir das perspectivas da protagonista, Maria Helena de Andrade (Lena), de sua mãe (Amália), e de vários outros personagens com quem interagiu, de cartas, reportagens de jornais, fotografias, os horrores que marcaram o “Estado de Exceção”, sobretudo pelo chamado “Anos de Chumbo” (1968-1974).

Em seu livro, a autora também reflete sobre as características da literatura pós-moderna e sobre a tessitura do texto literário ao mesmo tempo em que torna a sua literatura um espaço da memória: “[...] uma mulher machucada que precisava se fechar numa toca e ficar passando a língua nas feridas até cicatrizar.” (Machado, 2012, p.12).²⁶

Aqui, a autora problematiza tanto a escrita do passado quanto a possibilidade de narrá-lo sob censura e exílio. Para isso, cruza episódios históricos – manifestações, clandestinidade, redes de solidariedade, com – nas reflexões de escrita – escolhas de composição. Com deslocamentos geográficos e simbólicos que se coadunam com a ideia de memória diaspórica da resistência.

Na escrita, com metaficção historiográfica, produz uma leitura alternativa da história, ao mesmo tempo em que se junta com outras autoras na difícil vocalização feminina da memória contida e provocação constante no conflito contra o esquecimento. Isso acontece também entre os historiadores contemporâneos. Em ambas, na relação entre narração e fato, palavra e coisa, existe a contestação da autonomia da arte por um lado e, de outro, a referencialidade da história.

Em 15 partes (capítulos), o romance se caracteriza por um emaranhado de fragmentos, uma junção de depoimentos, cartas, reportagens, teatro, “todos costurados pelo controverso jogo do dizer e do negar; ou do falar, do silenciar e do curar.” (Pinheiro, 2022, p. 277).

Nele, há a experiência narrada de um passado, pela perspectiva do sujeito transformado depois do acontecido, em processo de rememoração distanciado no tempo, mas com estado emocional reavivado pela sua revisitação deste passado, em movimento de transformação no presente da escrita.

Machado/Lena (porque defende-se aqui a fusão estético-artística da criadora com a criatura narrativa) apresenta uma íntima relação com o contexto político no qual foi elaborada, dirigindo o foco para a história extraoficial propalada por meio de testemunhos de sujeitos periféricos, e isso depois que voltou do autoexílio, sendo que “[...] não [foi] a única. Mas teve muita gente que não teve nem essa escolha. E que foi sugada diretamente da periferia para o centro.” (Machado, 2012, p.35).

Aplicando preceitos da metaficção historiográfica, “[subverte] os elementos narrativos canônicos para estabelecer um jogo intelectual com a memória literária, ou seja, um diálogo entre ficções [...] uma ficção fundada na elaboração de ficções.” (Bernardo, 2010, p. 39), em que seus referentes não podem ser tomados como acontecimentos “reais” ou empíricos, mas como fatos discursivos, textualizados (Hutcheon, 1991).

Na edição de 2012, versão para esta obra, há na capa - como elemento extraliterário (com significado, também para o todo na obra) - uma mulher nua, inserida atrás de um quadro, uma espécie de porta retrato, como desenvolvido nesta obra no subitem 4.1.1. Embora a capa dê destaque à protagonista, ela não dá conta de expressar o contexto da rememoração que está no interior do romance, em que, na condição de sujeito livre, Machado/Lena reflete sobre as angústias e as experiências do passado que ainda não são compreendidas, porque as dores que ficaram condicionam nela a necessidade de recordar, e de escrever sobre isso, e é nesse processo que se mostra a dúvida do meio (gênero) a ser escolhido para chegar ao leitor: romance, novela, conto, teatro. Ela escolhe o último.

Nesse romance (e no teatro metafictionalmente dentro dele), há histórias que não podem ser esquecidas em respeito aos que não ficaram para contá-las e revelam o estado de inadequação permanente em que viveram os exilados políticos no período da Ditadura Civil-Empresarial-Militar no Brasil e na América Latina.

Através dos relatos de militantes, alguns presos e/ou torturados, cada um com sua intensidade, foi possível conhecer partes silenciadas ou negligenciadas na descrição de violências das quais foram vítimas ou testemunhas, mas que não puderam narrá-las. Machado/Lena o fizeram, em seus nomes (e aqui a reflexão de Forster em relação ao *sapiens* e ao *fictus*).

Nos diálogos com os “ex-cêntricos”, revelam-se medos de regressar a seus países, porque há em cada um deles uma espécie de revolta submissa,

sentimento de impotência rancorosa e, também, de inferioridade. Observa-se aí que a metaficção historiográfica permite retratar a realidade no próprio discurso, porque aborda a sua realidade e outros do passado. Com este tipo de metaficção, pode-se ter contato com histórias dos perdedores e dos vencedores, dos centrados e dos marginalizados (periféricos, mas que se tornam os centros desejados), formando um caleidoscópio de múltiplas interpretações e diferentes pontos de vista.

Assim o é na manifestação dos personagens que viveram no exterior, como exilados. O sentimento de estar em um “entrelugar”, uma vez que desejam voltar ao seu país, com suas coisas, amigos, mas, ao mesmo tempo – com receio de saírem do lugar onde estão - passam a pertencer a dois países, um duplo pertencimento, vividos tanto de maneira prazerosa quanto angustiante.

Tem-se aí, então, a “obra dentro da obra”. Em uma (romance) e/ou em outra (teatro), Ana Maria Machado/Maria Helena, no romance; Vera no teatro, são protagonistas-narradoras sobreviventes marcadas pelo compromisso de registrar as dores experimentadas por elas e por aqueles que não conseguiram sobreviver: “[...] conta o teu lado, Lena. Isso que você está chamando de visão da periferia. Em que medida uma ação que você não escolheu afetou a sua vida?” (Machado, 2012, p. 35), nas palavras de seu amigo, o personagem ex-militante Honório. Em tudo isso, é como indica a epígrafe ²⁷ da Parte I (também de todo o livro), de Caetano Veloso: “A vida é amiga da arte/É a parte que o sol [Sol da Liberdade] me ensinou.” (Machado, 2012, p. 9). Agora Machado/Lena/Vera fazem em seus escritos um exercício da memória “com a função dupla de representar as feridas dos silenciados e as de si mesmas.” (Oliveira, 2020, p. 7).

Ana Maria Machado, a “homo sapiens” fez parte do grupo de resistência à “DC-E-M”, foi presa em 1969 e exiladas de 1970 a 1972. As protagonistas Lena/Vera, as “homini ficti”, fizeram parte do grupo de resistência, presas, na história e na narração metaficcional, em 1969 e exiladas “[mesmo que tenha sido] só temporada. Longa, de quase quatro anos, mas temporada.” (Machado, 2012, p. 27); o de Honório “Dez anos de exílio de verdade.” (Machado, 2012, p.28).

Soltas¹⁰, passam a ser perseguidas e vigiadas para servir de isca no intuito de conduzirem a polícia ao paradeiro do irmão e dos seus companheiros de

10 Aqui, poderia ser aplicada a “Teoria do Autor Suposto”, com as visões/funções perspectivistas das personagens, de Mikhail Bakhtin, em que as palavras dos personagens, no romance, de uma maneira ou outra possuem autonomia semântico-verbal própria, como palavras e linguagem de outrem. Nesse caso, podem refratar intenções do autor, como sendo sua segunda linguagem. Nisso, “o jogo humorístico com as linguagens, uma narração ‘que não parte do autor’ (do narrador, do suposto autor, do personagem), os discursos e as áreas dos personagens, enfim os gêneros intercalados ou enquadrados são as formas fundamentais para introduzir e organizar o plurilinguismo no romance” (Bakhtin, 1990, p. 126-127).

militância. Por motivos dessa natureza, deixam clandestinamente o Brasil junto com o marido e autoexilarem-se na França, até, no romance (Lena) e na peça de teatro (Vera) “por volta de 75 ou 76, quando ela já tinha voltado do exílio e o irmão ainda andava sumido pelo mundo.” (Machado, 2012, p.138).

Em jogo polifônico, Machado/Lena/Vera encontra, no narrador onisciente (3ª pessoa), um meio de transitar por temporalidades e pelo imaginário das personagens com a intimidade de quem sabe a fundo angústias, segredos, desejos, reflexões: “[Lena] na época do exílio, sem romantismo, que não tinha nada a ver com o de Gonçalves Dias, cantado no poema e incorporado no hino. Vê se pode, *pensava a mulher*, um país fundado por degredados [...]” (Machado, 2012, p. 26 - grifos nossos).

Ao seguir a teoria do “Autor suposto”, de Bakhtin, corrobora-se que a autora aqui se realiza e realiza o seu ponto de vista não só no narrador, no seu discurso e na sua linguagem, mas também no objeto da narração, e também realiza ponto de vista do narrador. É, pois, “por trás do relato do narrador nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e, além disso, sobre o próprio narrador. Percebemos nitidamente cada momento da narração em dois.” (Bakhtin, 1990, p. 119).

O narrador onisciente, usando por vezes o discurso indireto livre (grifado) proporciona, como preconiza a metaficção historiográfica, a coexistência de uma multiplicidade de focos narrativos, em que a visão de um mesmo acontecimento se constrói por diferentes formas, através de diferentes vozes, em diferentes momentos, criando dialogismo articulado que faz com que a narrativa invoque o movimento de “*contar* impulsionado desde a abertura política, expondo a memória como um construto caleidoscópico a ser contemplado por diferentes perspectivas, ora corroborativas, ora contraditórias, mas todas na mesma medida complementares.” (Bachmann, 2023, p. 119).

Machado/Lena/Vera externa o vivido e recupera os mortos na expectativa de que as imagens tecidas na narrativa possam construir um futuro democrático e amadurecido: “Não dava para esquecer nem confundir datas. Mais que qualquer outro, esse tempo passou, deixando marcas na carne viva de cada mãe. Amália não esquecia.” (Machado, 2012, p.74). Por isso, Machado/Lena/Vera, e através das narrativas e por meio da linguagem, expressa as marcas deixadas pelo “Regime de Exceção” e nelas recupera memórias individuais que, somadas, formam a memória coletiva. Ao tecê-las, há o rompimento com as certezas tanto do real quanto do ficcionalizado. Machado/Lena/Vera, em suas memórias, está próxima às verdades, porque, com “*sapiens*” uma e “*fictus*” as outras, foram presas, exiladas, também jornalistas e escritoras.

Igualmente aqui se pode perceber a organização do plurilinguismo bakhtiniano, uma vez que no romance é essencialmente diferente do conjunto

das formas que são definidas pela introdução de um suposto autor personificado e concreto (na palavra escrita) ou de uma narradora na palavra oral, haja vista que “o jogo com [a suposta autora¹¹] é um processo puramente composicional que reforça a revitalização, a objetivização e a parodização gerais das formas e dos gêneros.” (Bakhtin, 1990, p. 117). Por isso, Machado/Lena/Vera.

Em *Tropical sol da liberdade*, Machado/Lena/Vera produz relato do trauma costurado pelo fazer literário, uma junção entre o vivido e o imaginário, em que se estabelece a aproximação contínua entre a memória do trauma e o processo de criação literária, haja vista estar na narrativa ao mesmo tempo uma criação fictícia e uma teorização sobre esta ficção.

A metaficção historiográfica, nisso, refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção, mas – na narrativa – aproxima-as, como “um” dentro da “outra” e vice-versa. Ela recusa, portanto, a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que “tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade.” (Hutcheon, 1991, p. 127).

Junto com a mãe, Amália, (Machado/Lena/Vera, em sua escrita, promove um encadeamento de memórias, parte de um jogo polifônico do qual atua como a força central – “o pião que precisa girar em torno de si mesma para mover-se através de outros espaços e do imaginário de outras pessoas” (Bachmann, 2023, p. 118), “[...] podia ser uma coisa inventada ou acontecida, não estava aí a diferença [e sim] botar para fora algumas coisa, de traduzir com palavras o olho do furacão, íntimo de quem escreve, de permitir que a linguagem fosse mais importante que os fatos do enredo [...].”

Ao construir a peça de teatro, ao ter consciência de que as memórias daqueles que sobreviveram ao “Estado de Exceção” constituem um ato político, ela (“elas”, fundidas) estaria se libertando e permitindo que eles também libertassem as suas vozes, as suas histórias e traumas, uma vez que a proposição das memórias fala de si e do Outro, como “ex-cêntricos”²⁸, que

11 Esta Teoria também pode ser aplicada em “As meninas”, em que a autora, Lygia F. Telles, é autora suposta na narrativa, com as meninas-personagens-narradoras Lorena, Ana Clara e Lia; da mesma maneira em “Azul corvo”, com Adriana Lisboa e sua narradora Evangelina (Vanja), em “Volto semana que vem”, com a própria Maria Regina Pilla e em “Cabo de guerra”, com Ivone Benedetti, embora aqui se precise de mais elementos para definir o narrador inominável como representante, também, da autora. Nos corpora, portanto, as autoras (que também podem ser as protagonistas nas narrativas) têm função de direcionar seus discursos para leitores mais íntimos, interlocutores-comparsas no sentido de que o texto diz o que diz, e para eles, ou seja, as autoras constroem hipóteses para seduzi-los, também pela história que se conta.

são considerados importantes por haver comumente um centro, haja vista não se viver em sociedade coesa, unificada, regular, não mais em uma sociedade considerada tradicional. Quer dizer, eles são o que não se é visível em primeiro plano, por isso, interessantes na composição crítica no rol dos personagens (Hutcheon, 1991).

O teatro, como gênero literário, foi escolhido por Lena, porque oportuniza o espaço para a multiplicidade de vozes. Percebe-se no romance e no teatro, logo, as reflexões de Machado/Lena/Vera sobre o papel e o lugar do escritor.

Para não expor pessoas de seu convívio, opta por autocensurar-se ao mascarar seus sentimentos e experiências na escrita de narrativa por meio de criação de personagens: “[...] o jeito era se censurar. E aprender a inventar novas formas de burlar essa censura, como já tivera que fazer anos a fio com as proibições policiais da ditadura no jornal” (Machado, 2012, p. 172).

A sua primeira leitora era sua mãe e esta, de imediato, reconhece-a (as-Machado/Lena/Vera) em suas personagens. Figueiredo (2024) acentua que esta técnica se chama *mise-em-abyme*, um encaixe, porque a protagonista do romance, na escrita da peça de teatro, manifesta as suas experiências como exilada; ainda há o comentário da mãe que, ao ler os originais sem que a filha saiba comenta que os fatos ali traspostos haviam realmente acontecido e pergunta a razão pela qual não os escreve com seu nome. No entanto, “é uma observação ingênua, de alguém de fora da literatura, que não entende como se passa o referencial para o ficcional, ou, ainda, como o autor de carne e osso se transforma em autor de papel.” (Figueiredo, 2024, p.205).

No romance e no teatro dentro dele (obra dentro da obra, portanto metafictionalizada), vozes de sujeitos (ex-cêntricos) de resistência periférica aparecem. São as de simpatizantes (mães, irmãs de militantes, idosos) que se manifestam, cada qual à sua maneira, contra o Regime e que se constituem na existência e na articulação de uma resistência anônima.

A mesma que se fez presente em atos de protesto na “Passeata dos Cem Mil” (26 de junho de 1968, no Rio de Janeiro), no “Congresso de Estudantes da UNE no sítio de Ibiúna”, interior de São Paulo (12 de junho de 1968, com 920 estudantes presos), “O massacre no Campo do Botafogo, a “Sexta-feira Sangrenta” (21 de junho de 1968, com 28 mortes e dezenas de feridos e presos), a “morte do estudante Edson Luís de Lima Souto” (28 de março de 1968, Rio de Janeiro), a decretação do AI-5 e suas consequências, o sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick (4 de setembro de 1969), o suicídio de Frei Tito de Alencar Lima (1945-1974) em Éveux, França, atentado à bomba no Riocentro (30 abril de 1981), por exemplo, que permite conhecer um país de insatisfeitos com aquele governo e suas ações autoritárias.

Exemplo disso é a personagem vizinha de Amália, que entrava em todas as filas: “enquanto estou na fila, falo mal do governo, reclamo da polícia, faço um comício, minha filha... É a única coisa que eu posso fazer [...]” (Machado, 2012, p.81). Aqui, por meio do uso da ironia, uma das características da metaficção historiográfica, o objetivo é contestar (não destruir), os princípios da ideologia dominante do mundo ocidental, com os seus capitalismo e liberalismo.

Através de Lena/Vera, na ficção, as lembranças da mãe, Amália, ajudam a entender a contradição aguda desenvolvida nos “Anos de Chumbo”. Um dos exemplos é conversa dela com a diretora da escola onde a caçula Cláudia (6 anos) estudava. A pedido de um general, avô de um aluno da escola, a professora seria afastada e a menina teria que mudar de escola, e isso por um comentário nas preparações para do “Dia do Soldado” em que Cláudia disse: “Então, o soldado pode ser bom, mas o general é um malvado, porque em vez de tomar conta do Brasil, manda prender os amigos!” (Machado, 2012, p.142-43). Amália reflete que “Deus fala pela boca das crianças.” (Machado, 2012, p.142). Igualmente, como na passagem anterior, a ironia se faz presente, e com semelhante objetivo.

Através de Machado/Lena/Vera e de suas vivências nos “Anos de Chumbo”, é que as outras vozes vão aparecendo, como, após a promulgação da Lei da Anistia (1979)²⁹. Estas vozes testemunhais ecoaram durante a década de 1980. Entre elas, as vozes abafadas de mulheres tão fragilizadas quanto as delas: Machado como autora/criadora; Lena/Vera, e de sua mãe, Amália, no objeto criado, tanto no romance de Machado quanto na peça de teatro de Lena/Vera, no processo de rememorar, com traumas e revoltas, como na fala de Amália: “Então, a gente carrega um filho durante nove meses, põe no mundo, amamenta, alimenta, ajuda a crescer, prepara a vida e então vem um oficial prepotente e dá ordem para uns facinoras e eles começam a surrar essas crianças que a gente adora e que não fizeram mal a ninguém.” (Machado, 2012, p.77).

Também outras vozes aparecem: o poeta Luís Cesário e sua parceira de vida toda, a Carlota (no Brasil, mas moraram muito tempo na França); o uruguaio Juan (exilado na Suécia); a chilena Gilda (exilada em Paris); a boliviana Alda (exilada em Paris); a brasileira Cecília (exilada em Paris); Antônio e Maria (exilados na Itália); Anna Fischer [Sebastiana Conceição de Araújo] (brasileira exilada na Alemanha); Raimundo (nordestino exilado em Paris); Adalberto (cientista brasileiro exilado em Paris); Paulo como carioca exilado em Paris); Honório (militante brasileiro exilado na Argélia). Algumas ex-cêntricas femininas são analisadas no capítulo 7 desta obra.

Juan, por exemplo, em 10 anos de exílio, sentia-se um “perdido”, com sentimentos híbridos: não se sentia à vontade para voltar ao Uruguai (com problemas sociais; na Europa tem mais segurança), não aceitava a frieza do

comportamento dos suecos (conta, por exemplo, que uma amiga chilena doou leite materno e recebeu em casa um pagamento para isso, o que lhe proporcionou uma crise em seu sentimento de mãe “que compartilha a vida para se sentir uma vaca que vende o próprio leite” (Machado, 2012, p.177), e se sente um “transplantado, impossível e ser sueco, incapaz de ser plenamente uruguaio outra vez.” (Machado, 2012, p.177). Mais um exemplo é o nordestino Raimundo: repórter, não se formou porque foi preso no Congresso da União Nacional de Estudantes (UNE) no sítio de Ibiúna. Seu chefe no jornal o enviou para o Peru, mas foi demitido e perdeu sua máquina fotográfica em um terremoto. Foi à França. Trabalhou em um circo em Lyon. Só pensava em voltar ao Brasil. Voltou, dois meses depois foi morto “pela repressão numa lavoura onde trabalhava no interior de Pernambuco, denunciado por alguém que o confundiu com outro.” (Machado, 2012, p.187).

No interior do romance *Tropical sol da liberdade* observa-se, pois, que a metacficção historiográfica é um tipo de construção ficcional que “nos pede que lembremos que a própria história e a própria ficção são termos históricos e suas definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo” (Hutcheon, 1991, p. 141), e isso porque a história serve de referente para a escrita ficcional pós-moderna; e na autorreflexividade do texto está o “referente real” na linguagem que existiu e que se torna acessível ao leitor em sua forma textualizada em, por exemplo, documentos, relatos de testemunhos oculares, arquivos. E permite, com outros elementos teórico-práticos, a (re)constituição literário-histórico-testemunhal da “DC-E-M” no Brasil, e especificamente nos “Anos de Chumbo”.

Tropical Sol da Liberdade “revisa e critica o seu tempo, voltando ao passado para melhor compreender o presente e para não permitir que as vozes silenciadas, torturadas e exiladas pelo Regime Militar, caíssem no esquecimento.” (Mello, 2018, p. 189).

Sendo um mosaico de testemunhos que oferecem versão dos efeitos da “DC-E-M”, é um arquivo da Ditadura, com a marca de Ana Maria Machado (Helena/Vera) como representação da trajetória de filhos de muitas mães, mas que - diferente de seu caso – não voltaram para casa do exílio.

Isso também está presente em *Azul corvo*.

3.1.2.3 *Azul Corvo* ([2010]), de Adriana Lisboa

Adriana Lisboa nasceu no Rio de Janeiro em 25 de abril de 1970. Formou-se em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio); pós-graduou-se em Literatura Brasileira Comparada pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), também ali em mestrado e doutorado;

foi pesquisadora visitante no Centro Internacional de Estudos Japoneses - Nichibunken (Kyoto), em 2006 e na Universidade do Novo México, em 2007. Ensinou no departamento de espanhol e português na Universidade do Texas, em Austin (2008-2009), e foi também escritora residente na Universidade da Califórnia Berkeley, Estados Unidos, onde vive atualmente (julho de 2025).

Foi intérprete de música popular brasileira; na França, professora de Música. No Brasil, traduziu para o português autores como Cormac McCarthy, Margaret Atwood, Stefan Zweig, Robert Louis Stevenson, Jonathan Safran Foer, Emily Brontë e Maurice Blanchot.

Além de tradutora, é ficcionista, poeta, ensaísta. Publicou os romances *Os fios da memória* (1999), *Sinfonia em branco* (2001, com o qual conquistou o Prêmio José Saramago), *Um beijo de colômbina* (2003), *Rakushisha* (2007), *Hanói* (2013). Também os livros de poesia *Parte da paisagem* (2014) e *Pequena música* (2018); de contos: *Caligrafias* (2004), *Contos populares japoneses* (2008), *O sucesso* (2016). Parte importante de sua produção está na literatura infantil e juvenil. O livro *Língua de trapos* é de 2005 (com o qual conquistou o Prêmio de Autor Revelação da FNLIJ - Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil), *O coração às vezes para de bater* (2007, que foi adaptado para o cinema em forma de curta-metragem por Maria Camargo), *A sereia e o caçador de borboletas* (2009). É autora também *Todos os santos* (2019), *Deriva* (2019), *O vivo* (2021), *Os grandes carnívoros* (2024).

Azul corvo é de 2010 e foi publicado pela Editora Rocco; em 2012, pela Quetzal (Lisboa); e 2014, pela Alfaguara. Esta é a edição usada neste texto.

Escrito entre 2007 e 2009, um dos motes é a situação dos imigrantes interamericanos em busca de um local no mundo, como espaço de pertencimento, de casa. É uma espécie de *bricolagem*³⁰ cultural, como indica a fala da narradora-protagonista, Evangelina (Vanja): “uma filha que falava inglês na escola, português em casa e espanhol com os vizinhos” (Lisboa 2014, p. 129) e isso é referente à questão do “viver num país como estrangeiro”, que se remete à noção de diáspora em que a trajetória humana leva a uma inquietante sensação de “não estar em casa”, sentir-se “fora de casa”, sensação familiar e profundamente moderna de deslocamento.

Outra manifestação é que quando Vanja viaja com Fernando e Carlos a San Pablo Street Northeast, Albuquerque, e segreda: “fiquei estarrecida ao ver que da casa onde havia morado até os dois anos de idade eu não reconhecia nada. Nada. Zero. “ (Lisboa, 2014, p. 261). Também Fernando representa este ser autoexilado nos EUA, que tinha saído do Brasil no início dos Anos 1970, fugindo de sua história na Guerrilha do Araguaia³¹.

Mas não é somente isso, o romance representa um olhar cuidadoso em que sentimentos e reflexões acerca da existência perpassam as mais variadas

experiências dos personagens, principalmente Fernando e Vanja, mesclando mobilidades culturais às transitoriedades dos relacionamentos e da própria vida.

Na narração há analepse (pausa para entrar em cena fato já ocorrido), prolepse (pausa para entrar em cena fato que irá ocorrer), referencialidade, intertextualidades, em que Evangelina/Vanja conversa com os leitores e consigo mesma, mesclando, inclusive, pessoas no discurso: “O mundo não me devia nada [...]” (Lisboa, 2014, p.34); “Mas digamos, para fins narrativos, que tudo tenha começado com ela. Treze anos antes.” (Lisboa, 2014, p.39). Esta mesma pessoa, e através da memória de outros personagens ex-cêntricos, conta fatos importantes da história recente do Brasil: “Se as pessoas não me forneciam detalhes, eu tinha o direito moral de providenciá-las eu mesma”. (Lisboa, 2014, p.61).

A autora opera nesta obra em registro híbrido, entre romance memorialístico e experimentação formal, o que exige do leitor esforço hermenêutico em relação às estratégias narrativas empregadas.

Com sensibilidade, há a ligação de procedimentos formais a efeitos de sentido. Isso fica evidente na fragmentação temporal, uso de elipses e deslocamentos de ponto de vista, consolidando virtude estilística na experiência vivida pelos personagens quanto aos seus traumas e dificuldades nas enunciações de seus passados, na “metáfora de seus pertencimentos”, com reconfiguração da experiência histórica, com a possibilidade de não deixar em primeiro plano a estetização do sofrimento provocado pelo tom documental por vezes simplificador.

Evangelina (Vanja) perde sua mãe, Suzana. Deixa Copacabana, no Rio de Janeiro, e vai morar com o ex-marido da mãe, Fernando, nos Estados Unidos - país em que nasceu - em Lakewood, subúrbio da cidade de Denver, estado do Colorado, no número 94 da Jay Street. Sua intenção é procurar o pai biológico, Daniel (“em inglês, português e espanhol.” (Lisboa, 2014, p.128).

Com 13 anos, vai para a terra de seu pai, para “uma casa que não era minha, numa cidade que não era minha, num país que não era meu, com uma família de um homem só que não era, apesar das interseções e das intenções (todas elas muito boas), minha”. (Lisboa, 2014, p. 16), seus avós, como uma imigrante, como outros em mesma situação, em conflitos identitários, que se concretizam quando se deparam, cada um a sua maneira, com diversos “outros” que contribuem para a construção de suas identidades, no complexo sistema da “identidade cultural”.

Neste romance, as experiências humanas tornam-se possíveis com o cruzamento de literatura, existência humana e cultura em que um aponta para o outro como num jogo de espelhos. A partir de Vanja na relação com os Outros (como para Hall, 2005), e no seu fazer literário existe uma tentativa de pôr em

ordem um mundo que para si estava desorganizado, como uma *bricoleur* que reúne cacos valiosos das existências.

A mãe de Vanja viveu no Texas, em uma casinha em Albuquerque, próxima da Rota 66. “Ela ainda morava nesta casa quando eu nasci. Moramos juntas nela até eu completar dois anos de idade.” (Lisboa, 2014, p.37). Anos mais tarde, visitaram esta casa, Vanja, Fernando e Carlos, filho de imigrantes vizinho, que falava mal o inglês. Depois, foram morar em Copacabana, no Rio de Janeiro. Para Vanja, outro nascimento: “Nasci portanto aos dois anos de idade na praia de Copacabana” (Lisboa, 2014, p.39). Aos poucos, na narrativa, vai compondo sua árvore genealógica e sua vida.

A mãe dava aulas de inglês e espanhol, de português para estrangeiros. Nas férias de verão, viajavam para a Barra do Jucu, no Espírito Santo, no Fiat 147, escutando Janis Joplin, que era o avesso da mãe, porque era livre. Depois que a mãe morreu, morou com a tia Elisa. “Minha avó criou Elisa como filha sua. Depois minha mãe nasceu e depois minha avó morreu, e quando minha mãe foi com meu avô para o Texas, Elisa ficou no Rio. [...] com dezesseis anos, tinha um emprego e um noivo”. (Lisboa, 2014, p.45).

Elisa era filha do avô (Abner) com a empregada da avó (Maria Gorete); a mãe morreu no parto. O avô, geólogo, morreu no Texas, aos 67 anos, picado por uma cobra. A mãe de Evangelina, Suzana (43 anos), a criou. A avó morreu (1968) dois anos antes de Janis Joplin (1970). A vida se seguia, “enquanto isso, os moluscos do mar de Copacabana silenciavam o mundo dentro de suas conchas azul corvo”³². E [depois] os corvos sobrevoavam a cidade de Lakewood, Colorado. Os corvos azul concha.” (Lisboa, 2014, p.55).

Em Denver, Fernando trabalhava como segurança em uma biblioteca pública, nas horas vagas como faxineiro, tinha um Saab 1985 vermelho.

Vanja, Fernando e Carlos, para descobrir sobre o pai dela, Daniel, visitam uma antiga amiga de Suzana, June, que morava em Santa Fé. Perto dali, em Redondo Road, em Jemez Springs morava sua avó, Florence, que era artista, com seu segundo marido, Norbert; o primeiro era o Jesus. Na casa, havia os cães Alfred e Georgia e o gato Salmon. Descobriram que o filho da avó morava em Abidjan, na África. E que deveriam procurar Isabel, em Albuquerque. Foram. Através desta, uma das namoradas de Fernando, descobriram mais informações sobre Suzana e Daniel, talvez algumas verdades; e outras mentiras, ou invenções da memória ou da vida.

Depois da morte de Fernando, Evangelina ficou em Denver, trabalhando na biblioteca. Seu amigo Carlos foi morar com ela, com 18 anos. Foi algumas vezes à Abidjan visitar seu pai biológico, Daniel, e sua família; às vezes fala por telefone com sua avó, Florence. Vendeu o Saab 1985 e comprou outro, 15 anos

mais novo, um 2000. Nesta época, e pela narrativa, Vanja, escreve sobre sua vida consigo mesma e com os que com ela conviveram, em algum possível realismo afetivo e (re)descobridor.

O romance é uma forma de recuperar uma parte da história do Brasil. Para a autora, também pela necessidade de entender uma lacuna geracional, uma vez que, nascendo em 1970, passou sua juventude submersa na opressão na época dos “Anos de Chumbo” da Ditadura para, como mostrado nas outras obras destes *corpora*, como preconiza o romance metaficcional historiográfico, resgatar histórias que podem ter sido silenciadas ou modificadas, com, também, personagens ex-cêntricos, porque deles podem surgir vozes que não foram ouvidas no curso e no discurso da história, mas podem instituir as fronteiras entre a história e a ficção, no desafio de estabelecer a ordem totalizante para contestá-la, “com sua provisoriidade, sua intertextualidade e, muitas vezes, sua fragmentação radicais” (Hutcheon, 1991, p. 212).

Adulta, e nas pesquisas³³, Vanja aproveita suas escritas para recuperar sua memória individual e geracional. Igualmente ao considerar que a Guerrilha do Araguaia ainda não tinha sido cicatrizada. A revisitação do que aconteceu, como um - na relação com Fernando - se olhar no espelho com as feridas abertas, em meio a apologias à Ditadura, suscitou nela uma retomada desta temática ao representar uma geração, principalmente, na época em que escritoras femininas escrevem sobre este tema ainda pouco explorado na literatura.

Para Evangelina, na representação de muitas outras personagens-narradoras, e que aqui se fundem na relação “*sapiens-fictus*” ou “autoras supostas”, há a (re)emergência na “história da memória” como uma história de feridas abertas pela memória em períodos que nela não passam, que “[escrevê-la] significa, por definição, que se ultrapassa essa oposição sumária entre história e memória, pois isso equivale a admitir que a memória tem uma história.” (Rouso, 2006, p. 95). Por isso, é necessário - como faz Adriana Lisboa (autora) com sua personagem-narradora, Vanja, por exemplo - restabelecer, pelo viés da literatura, verdades históricas.

Em *Azul corvo*, aborda-se o movimento de luta contra o “Regime de Exceção” em espaços urbanos e silvícola-rural, e abarca mecanismos de (des) responsabilização criados pelo governo militar nos “Anos de Chumbo”, sobre o qual se aderiu uma “amnésia nacional imposta pela história oficial, E aqui, “[porque Vanja antes fazia parte deste sentimento] para afirmar que as Forças Armadas preservam o sigilo sobre a guerrilha, já que não abriram seus arquivos.” (Figueiredo, 2024, p.234), consolida-se, não um romance padrão de resistência e de resiliência que se associam à imagem do herói combatente oriundos do imaginário popular, e sim um romance em um ser, Fernando, que se acabrunha, resigna ao discurso do opressor, marcado pela culpa (?) e a autopunição (?), principalmente

em relação à morte de sua amada, a guerrilheira Manuela. Fernando, no entanto, ao personificar o desertor, não leva consigo a consciência de dever de memória da Guerrilha e sim de suas aventuras, amores, sucessos e fracassos.

O ex-guerrilheiro, ao se afastar de sua cidade, de um Brasil obscuro, do interior amazônico, emerge-se em um subúrbio de Denver, Estados Unidos, exterioriza seu trauma interiorizado de seu tempo na Guerrilha do Araguaia, com seu codinome de Chico Ferradura. Afastado do passado, o ex-marido da falecida Suzana, mãe de Vanja, tem sua vida narrada por sua enteada, ao mesmo tempo em a ajuda a encontrar seu pai biológico, desconhecido de ambos. Ele ajuda a moça a descobrir facetas de sua terra-mãe, o Brasil, ao mesmo tempo em que Vanja o ajuda a reatar os laços com a pátria abandonada.

É por meio dele que a adolescente constrói sua personalidade, em uma fase de transição da infância para a idade adulta. O amadurecimento da narradora passa por um matricídio de seu país idealizado que permeava a imagem anterior que tinha de sua pátria, responsabilizando-se pela imagem recebida pelo pai simbólico (“Você é o que meu? Porque pela minha certidão de nascimento você é meu pai, mas não é meu de verdade, então é o que?” (Lisboa, 2014, p. 200) quando de sua responsabilidade assumida enquanto depositária dos segredos do seu pai simbólico.

A personagem-narradora reflete sobre a legitimidade do testemunho do sobrevivente Fernando, com o qual se autoconstrói em sua natureza incompleta de suas experiências vividas. O padastro, ao seu modo e por esta necessidade, desnuda-se em sua necessidade de autoprotger-se em seu silêncio, em seu dever de memória, com sua “quase” autoculpabilidade de deserção, como restos do passado não apagados que voltam à memória no presente e potencializam-se como partes de sua história, escondidas em sua memória como parte de sua culpa.

O expatriado era conhecido como “Chico Ferradura quando chegou à Academia Militar de Pequim, nos anos sessenta.” (Lisboa, 2014, p.57). Seu passado estava em “aquelas cartas insuficientes e anotações avulsas guardadas numa caixa de madeira de vinho El Coto de Rioja no fundo do armário, junto com manuais de aparelhos eletrônicos, fotografias antigas, um baralho incompleto e alguns cupons de descontos vencidos.” (Lisboa, 2014, p.57). Era militante do PC do B. Tinha estudado tiro no interior de Goiás. Também, como afirma depois sobre seu currículo, um guerrilheiro comunista. Eurídice Figueiredo (2024) afirma que esta imagem de arquivo é tematizada no(s) romance(s) sobre a ditadura e que, nesta cena como um dos exemplos, “a memória não é suficiente, ela se perde com a morte da pessoa [nesse caso a de Fernando], porém, alguém [Vanja] constrói o arquivo para que, em seguida, outra pessoa possa consultá-lo.” (Figueiredo, 2024, p. 234).

Fernando ingressou na Universidade Nacional de Brasília (UnB), no Curso de Geografia e logo se meteu na Ação Popular (AP). Eram nos anos sessenta (1967). Isso dito para Vanja uns quase 40 anos depois, em 2000, suposto ano da narrativa no romance.

Trabalhou no interior da Bahia, depois foi para São João do Araguaia, no Pará, no rio Araguaia, Rio das Araras, na “área fértil para a semeadura da subversão.” (Lisboa, 2014, p.64). Conheceu uma moça que tinha ido buscar de carro em Xambioá, para treinamento de guerrilha, na base guerrilheira da Faveira. Era a de codinome Manuela, do Rio de Janeiro, com 23 anos, Fernando, com 25. Na mata, os vizinhos eram posseiros. O nome dela era Joana, “assinava suas cartas para ele com um ‘M’.” (Lisboa, 2014, p.109). Era o ano de 1971. Em 1972, se transferiram para a outra base “Chega com Jeito”, onde em abril de 1973, na Operação Sucuri, prenderam, julgaram - pelo Tribunal Militar Revolucionário -, condenaram e assassinaram camponeses considerados traidores, como, por exemplo Pedro Mineiro e Osmar: “A sucuri não tem veneno. Sua arma é a opressão.” (Lisboa, 2014, p.245).

Depois da Sucuri, veio a Operação Marajoara, em 1973, onde 300 militares assassinaram 56 guerrilheiros e prenderam mais de 2 centenas de camponeses acusados de fazerem parte da rede de apoio. Mas isso Fernando ficou sabendo mais tarde. Manuela estava entre eles. Ela “seria uma das desaparecidas da Guerrilha do Araguaia.” (Lisboa, 2014, p.249).

Esta ação do Exército é ficcionalizada no romance, com, inclusive, a defesa deles para a barbárie:

A guerrilha, em termos ideais, devia sumir [...]. Ela não havia sido nada, não havia representado nada, de que adiantava pôr o dedo na ferida. O grupo militar Terrorismo Nunca Mais ³⁴ viria a defini-la como: *A aventura de um grupo verdadeiramente pequeno e residual. O desvario de um partido ilegal e clandestino em engendrar a incoerência de uma guerra popular sem apoio do povo, para impor-lhe o socialismo. A ação de um bando quixotesco a infligir mais prejuízos a si mesmo, perdido na selva e no emaranhado dos próprios erros.* (Lisboa, 2014, p. 116- grifos no original).

“Chico esteve em Goiânia, de passagem. Despediu-se da mãe. E foi embora, e nunca mais colocou os pés no Brasil.” (Lisboa, 2014, p.249). 6 meses depois, em 1973, estava em Londres, servindo cerveja em um bar.

A protagonista-narradora, em discurso jornalístico com relato histórico, mesmo que o ficcional não tenha como objetivo o discurso histórico – mas o faz em parte – também em suas falas (o que se espera de um romance metaficcional historiográfico), realça a amnésia coletiva que domina a região amazônica, na qual a história oficial ainda deixa as suas marcas de violência.

Ali – por exemplo - na região de Altamira, o general Médici pregou uma placa de bronze em uma árvore, que ficou conhecida como “Pau do Presidente”,

que diz: “*Nestas margens do Xingu, em plena selva amazônica, o Sr. Presidente da República dá início à construção da Transamazônica, numa arrancada história para a conquista deste gigantesco mundo verde.*” (Lisboa, 2014, p.67- grifo no original).

Perto dessa região, em Medicilândia, muita gente não sabe quem foi Médici. Antes, o seu ministro, Mário Andreaza (1918-1988), já tinha feito a ponte Rio-Niterói, com a morte de muita gente. Na árvore, cresce um pouco de mato por cima dela. As operações militares e a construção da Transamazônica representam uma ferida ecológica e humana aberta, e o que resta na memória coletiva local, não é a luta e a morte dos combatentes por liberdade e democracia e sim os pseudograndes feitos civilizacionais.

Em *Azul corvo*, o personagem Fernando assume a responsabilidade sozinho pelo extermínio de seus companheiros, enquanto desertor e sobrevivente da Guerrilha do Araguaia. Quando foi estudar técnicas de guerrilha em Pequim, depois se mudou para a base guerrilheira da Faveira, no Araguaia é tratado como herói e este fato é um seu primeiro exílio; no segundo, passa a se/ser considerado anti-herói, em seus tempos difíceis em Londres, porque, em sua fala à Vanja, não estava a passeio e sim porque não podia ficar no Brasil. E consideram que foram tempos difíceis e que ela teve sorte, por não viver esta época. Neste momento, mostra-se amedrontado e vencido pelo inimigo que ocupa sua terra natal.

Impossibilitado de voltar, haja vista ainda não existir uma “Lei de Anistia” (que foi promulgada em 1979), sofre as interpéries do seu tempo, pois está suspenso na impossibilidade de voltar à sua pátria, a fim de que pudesse continuar sua saga, que foi interrompida, principalmente, com a morte da companheira:

Mas houve um momento, antes do raiar do dia, enquanto os comunistas do Araguaia se dirigiam à que seria a sua primeira ação militar bem-sucedida, em que Chico parou. Os outros continuaram, imbuídos de seus pés e mãos e olhos e armas, e Chico parou. [...] Ele viu Manuela ao longe e foi a última vez que viu Manuela. Ela continuou e ele continuou parado. (Lisboa, 2014, p. 247).

A memória de Fernando carrega o trauma desse ato pessoal que o impediu de tentar salvar a vida de seus companheiros de luta, o que vê em si é imagem de inércia, contrária daquela em que os guerrilheiros do Araguaia se movimentavam. Estava agora só. E parecia prever o fim trágico do grupo.³⁵

Restou a Fernando a memória de Manuela, um segredo que revela à Vanja, mostrando-lhe a carta da ex-guerrilheira. Ao relembrar este episódio, volta-lhe sua identidade reprimida de guerrilheiro, em que o peso de seu passado rejeitado volta à tona, através do discurso de outrem (a carta da namorada), realçando uma identidade fragmentada enquanto sobrevivente, uma vez que “a

verdadeira escolha com relação ao trauma histórico não está entre o lembrar-se ou esquecer-se dele: os traumas que não estamos dispostos ou não somos capazes de relembrar assombram-nos com mais força.” (Zizek, 2003, p. 37).

Vanja, na interlocução com Fernando e como narradora, é herdeira do sentimento que o passado representa a ela e ao pai simbólico - e personagem, o de incompletude. Ele não pode viver o que os outros viveram e o que a ele lhe faltou, sendo o restante do grupo que sobreviveu. Ela, de certa maneira, é fruto da geração da democracia conquistada pela luta dos jovens mortos no Araguaia. E isso a faz sentir que não é legítima para se apropriar de uma história que não é sua e sabe que também não é a de dele em sua totalidade, uma vez que foi informado tempos depois da morte de seus companheiros no Araguaia, entre eles, Manuela/Joana.

Evangelina/Vanja e Fernando/Chico Ferradura sabem que os que morreram estão impossibilitados de testemunhar e que eles também não podem testemunhar pelos que morreram. Estão, agora sem esta possibilidade do testemunho, em zona suspensa e incompleta. O que resta para a protagonista-narradora é enterrá-lo, juntamente com o seu passado:

Eu o enterrei, um ex-Fernando debaixo do chão. E junto com ele, sua ex-vida, suas ex-memórias que, por mais que ele compartilhasse, seriam sempre e somente suas e de mais ninguém. O que ele sentiu na mata, o que ele sentiu no pub londrino, o que ele sentiu deslizando pela lama congelada em Pequim. O que ele sentiu ao abraçar Manuela/Joana, Suzana [...] O que pensou, o que planejou e não fez, o que prometeu e não cumpriu, o que fez sem ter planejado antes. (Lisboa, 2014, p. 294).

No final, ficou a lembrança de quando Fernando chegou na casa da mãe, em Albuquerque, quando ela tinha 2 anos. Na madrugada, Suzana e Fernando sentaram-se diante da árvore de Natal e comeram uma sopa: “Era para ser definitivo. E foi.” (Lisboa, 2014, p.298).

Como na paródia, a literatura não é original e isso está presente em *Azul corvo*, nas pesquisas de Adriana/Vanja. Ela é criada ou produzida em um texto a partir de outros. Na estética pós-moderna não se apresenta nenhuma pretensão de verdade e se admite que tudo é provisório e historicamente condicionado.

E isso poder ficar ser evidenciado pela visão particularizada de uma autora-personagem-protagonista-parceira, como em *Volto semana que vem*, a seguir.

3.1.2.4 *Volto semana que vem* ([2015]2022), de Maria Regina Pilla

Maria Regina Jacob Pilla nasceu em 1946 e viveu em Porto Alegre até 1970. Estudou no Grupo Escolar Octávio Rocha, no Instituto de Educação e no Colégio Estadual Júlio de Castilhos. Terminou o Ensino Médio na escola Walnut Hills, em Cincinnati, Ohio, Estados Unidos, em 1963 e 1964. Lá, nesta

época, acompanhou o assassinato de John Kennedy (1917-1963) e, de longe, o Golpe Militar no Brasil, em 1964. Ao voltar à sua pátria, ingressou no Curso de Jornalismo na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Começou sua militância no Rio Grande do Sul ao ingressar no PCB, depois aderiu à Dissidência e no POC. Em 1970, partiu para o exílio na França. De lá foi para a Argentina. Lutou contra as ditaduras brasileira e argentina. No país vizinho, militou no Partido Revolucionário dos Trabalhadores. Por 2 anos, de 1975 a 1977, foi presa e encarcerada nas prisões de Olmos, na Província, e de Villa Devoto, em Buenos Aires; torturada e depois expulsa do país. Em 1978, foi para Paris, onde residiu e trabalhou por 15 anos, e continuou lutando nos movimentos femininos francês e brasileiro, e na IV Internacional. Em junho de 1992, voltou para o Brasil.

Em *Volto semana que vem*, nos “vai e vem” na narração, há marcas temporais e de ações que se entrecruzam, e que podem, pelo leitor, ser linearizadas. Nos fragmentos dos Anos 1960, ela adere às causas políticas (como em 1967, no Partidão; em 1969, a execução de Carlos Mariguella); nos Anos 1970: em 1970, avisou o pai que iria viajar e foi; no mesmo ano, foi para o exílio em Paris; em 1971, há comentários sobre a Oban e os métodos aplicados aos jovens militantes como tortura, morte, desaparecimentos; em 1971 assiste à comemoração do centenário da Comuna de Paris, depois parte para a Argentina; em 1973, pessoas próximas a Peron são sequestradas e mortas por membros da direita; em 1975, é sequestrada e torturada; na Argentina, muitas ações se passam no seu contexto de militante. Neste livro, Maria Pilla “realça ligações tanto entre as organizações de esquerda quanto as forças repressivas dos países do Cone Sul.” (Figueiredo, 2024, p.125).

A sua ficção, que se volta para o período ditatorial - com tudo o que ele comporta de traumático - assume um caráter agônico¹², mesmo em se tratando de narrativas que descrevem experiências dolorosas que não foram vividas pelas gerações do presente, mas que, herdeiras desse passado, tomam essas memórias como suas por direito próprio, configurando o que Marianne

12 Advém de “agonia”, que descreve um estado de agonia, e se aplica a algo que é próprio dela, como em uma morte lenta ou um conflito doloroso. Pode ser aplicado ao contexto médico (agonia antes da morte), filosófico (confronto de ideias) ou existencial (dificuldades intrínsecas à vida), por exemplo. Aqui se refere-se ao sofrimento intenso, luta ou tensão, vivido/representado pela personagem-protagonista-narradora, também à autora, se considerar que narradora e autora se fundem em caráter autobiográfico, autoficcional, “autora suposta”. Igualmente, na discussão sobre autobiografia e autoficção, principalmente, a partir de reflexões feitas por Diana Irene Klinger, “in” KLINGER, Diana Irene. Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. 2006. 205 f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa; Linguística) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

Hirsch (2008) designa como “pós-memória”, como sendo uma “transmissão inter e transgeracional de conhecimento e experiência do trauma, e é também a *consequência* dessa recordação do trauma por meio geracional.” (Hirsch, 2008, p. 106, grifo da autora, *apud* Barata, 2022).

Nesta obra há percepções agudas sobre regimes ditatoriais em sua enunciação. Para isso, a voz narratorial alterna entre a confissão íntima e a voz pública, quando no efeito de tensão que permite ao texto literário disputar a hegemonia narrativa do arquivo oficial, com marcas de transmissão de traumas ao ofertar a leitor circuito de leitura que desloca a responsabilidade da lembrança do indivíduo para as práticas sociais de memória, do individual para o coletivo.

Volto semana que vem, publicado em 2015 pela Cosac Naify e reeditado em 2022 pela AMA Livros, é um romance que recompõe a experiência de militância política da autora durante as ditaduras no Brasil e na Argentina, e ficcionalizadas, até porque a experiência democrática na ficção está, pois, associada a uma tomada de posição que se efetiva na linguagem, na palavra que se desajusta à ordem e dá a ver formas de vida e modos de sentir que rompem com divisões, hierarquias, valores prévios e disposições que definem de antemão o que cabe e o que não cabe a cada um. (Rancière, 2010). A narrativa é atravessada, também, pelas lembranças familiares e cotidianas do universo da prisão.

Estruturalmente, a obra é formada por pequenos capítulos-cápsulas, marcados temporalmente – de 1952 a 2011 - que não seguem em sua estrutura uma ordem cronológica. Esta somente pode ser realizada na leitura, se reorganizada. O romance é, então, uma “montagem de memória”, disposto em 56 fragmentos curtos, como se fossem quadros, identificados pelo ano e pelo título, que correspondem às cenas descritas, como por exemplo em “1953 - O quadro de Stanislaw” (Pilla, 2022, p. 13), que está ao redor da própria história da narradora que associa as pessoas à sua própria vida, com histórias de si¹³ (mas aqui o objetivo é contextualizar a obra no contexto da Ditadura no Brasil, embora haja referências a outras na Cone Sul – daí, seria outro enfoque. Cabe ao leitor, no texto, as articulações possíveis) e as que ouviu de outros militantes, como uma grande colcha de retalhos sobre as ditaduras que experienciou. A partir deste, e na sequência ordenada, mesmo que isso não seja seguido na trama

¹³ Entre as várias teorias que podem ser aplicadas a este romance, como já se discorreu na Nota de Rodapé anterior, ainda se pode desenvolver nele a Teoria Metodológica da autoetnografia, na perspectiva de que é um método de pesquisa qualitativa que combina a autobiografia com a pesquisa etnográfica, que permite à autora Maria Regina Pilla analisar suas próprias experiências e vivências para compreender fenômenos sociais e culturais, haja vista usar suas histórias pessoais, o autoetnógrafo, para conectar o “eu” (auto) ao “coletivo” (etno), resultando numa escrita que liga o pessoal ao cultural, e expõe, com isso, a sua subjetividade, suas emoções e o contexto em que ela, autora e personagem estão inseridas.

(jeito de contar), a construção da memória individual e coletiva mesclam-se na(s) narrativa(s).

Este 1º capítulo torna-se símbolo de toda a estrutura do livro, uma vez que se remete à memória do avô materno – dono do quadro - de Maria Regina Pilla. Ele veio exilado da Polônia, para fugir da repressão e violência que sofria, por ser ucraniano e, mesmo sendo cristão-novo, precisou escapar do Império Russo, da perseguição aos judeus. É o início. No final, em “1984: Veneza. Cidreira”, há as tábuas de carvalho que o avô paterno - imigrante italiano - que trouxe consigo no navio que o transportou de Veneza/Treviso para a América e com as quais construiu o galpão que abrigou a família por um determinado tempo. Esta é uma ligação temporal entre os capítulos-testemunhos.

Na mesma direção, as histórias do livro de Pilla compõem um quadro que emoldura memórias, embora cada capítulo se faz em si, mesmo não seguindo na narração uma linearidade. A história do quadro que “a mãe, que ficara com o quadro desde o falecimento da irmã Ana, contava que ele havia pertencido ao pai, Stanislau, o imigrante polonês do começo do século XX.” (Pilla, 2022, p. 7), corrobora com a história da narradora que, por meio de sua obra, exprime sentidos a muitos exilados (ex-cêntricos para este estudo), em suas intimidades, com linguagem sinestésica com seus cheiros, nos lugares de horror pelos quais passou, suscitados na leitura que faz das histórias. Do 1º, vai-se até o 56º, com igual vigor estético e sensibilidade, suavizando situações desconfortáveis, no contexto em que está(ão) inserida (os).

Entre os 2 capítulos dos avôs, e no fluxo descontínuo das memórias, há episódios de conflitos acontecidos em Porto Alegre (quando da morte de Getúlio Vargas, na interação com o tio Raul Pilla, do Partido Libertador, - toda a família era antigetulista -), das lutas estudantis nos Anos 1960, do Golpe Militar no Brasil, das ditaduras no Brasil, na Argentina, do governo de Salvador Allende no Chile, das estadas da narradora-personagem em prisões argentinas, do exílio na França, da volta ao Brasil. Em tudo isso, a narradora vislumbra oportunidade, na narração, de descentralizar sua identidade em outras, de Outros, os ex-cêntricos, que também lutaram pelos direitos humanos, pelo fim dos arbítrios, pela liberdade, pela democracia.

Nesse processo metaficcional historiográfico, nos romances dos *corpora* desta obra, e aqui especificamente, são recriados, recuperados, reconstruídos universos ficcionais, ao propor reflexão sobre o fazer ficcional no interior da própria ficção. Estabelece-se aí um diálogo com o leitor, evidenciando a ideia de que estes se configuram como ficção e não como tentativa de retratar uma suposta realidade, mesmo quando autores se detêm na análise de obras que se apropriam de episódios e/ou acontecimentos e personagens históricos como

matéria de ficção. Em *Volto semana que vem*, Pilla usa a referencialidade da história como artifício para suas (e de “outro(a)s parecido(a)s” reflexões, em contestação e em nível de autonomia da arte, uma vez que se oferece outros sentidos ao passado vivenciado/representado.

Os capítulos estão alternadamente à esquerda e à direita da mancha gráfica da página. Construído por um processo de montagem, é como um jogo de avanços e recuos na memória no tempo e no espaço; a escrita contrapõe-se à linearidade e constitui-se em uma série de fragmentos que acumulam e embaralham cenas, formando uma galeria desordenada de quadros como, por exemplo, no primeiro capítulo em que há a descrição de um quadro do avô da personagem.

Através dele, a narradora conta a história da origem do avô, que não era polonês e sim ucraniano, lançando, e já de início, suspeita sobre a história familiar. Sendo que o primeiro é o ponto de partida da narradora para contar outras histórias, desdobradas em inúmeros quadros da memória que compõem, então, o romance, e que “misturam o histórico e o pessoal; o eu e o outro; a ficção e a realidade; o lírico e o trágico; o jornalístico e o literário; o humor e a crueldade; o presente, o passado e o futuro. A memória desordena os planos, produz relações inusitadas, aproximando uma diversidade de experiências e situações.” (Oliveira, 2020, p. 149).

O passado familiar da “autora”/narradora, a infância vivida em Porto Alegre (Rio Grande do Sul – Brasil) na década de 1950; na militância política na juventude, na década de 1960; a prisão (sequestro) na Argentina, em 1975; o exílio em Paris a partir de 1978; o retorno ao Brasil e à Argentina. Tudo com imagens justapostas, desordenando os tempos e os espaços pela via da montagem, recurso característico da ideia de *arquivo*, com registros da memória destruída e remontada, com o objetivo de narrar e examinar o passado a partir de novas relações, de uma ordem diferente. Nisso, há tomada de posição da autora/narradora que implica uma *dis-posição* política da escrita e “que se propõe como um exercício de conhecer não os acontecimentos do passado, mas os vínculos que tecem as relações do sujeito com a história, individual e coletiva.” (Oliveira, 2020, p. 149).

A narrativa de *Volto semana que vem* cruza histórias do “eu” e do “mundo”, entrelaça as vivências da personagem com a da própria autora e torna difuso o gênero de escrita entre o autobiográfico e o autoficcional (Ver Notas de Rodapé 19 e 20), mas sem expor o “eu narcísico”, uma vez que a historicidade está impregnada no horizonte da subjetividade em que o “eu” não se expande e não se consola.

Quando na prisão na Argentina, por exemplo, a voz da narrativa está no plural, quer dizer, mesmo em 1ª pessoa, o romance não remete exclusivamente ao privado, porque este “eu” está conectado a uma comunidade de sujeitos, haja

vista serem subjetividades nas memórias inscritas da narradora, como quando se refere às suas companheiras de prisão.

Histórias com elas são intercaladas com a vida de outros, com os revolucionários: Carlos Marighella (morto por órgão de repressão) e outros. Este episódio marca a forma mais evidente de violência na luta contra o “Regime de Exceção” no Brasil. É o episódio “1969: Carlos Mariguella. Alameda Casa Branca, São Paulo”, em plena vigência do AI-5. Nesta época, muitos são obrigados a sair do país e ir para o exílio.

Maria Regina Pilla fazia parte do movimento de resistência à Ditadura em Porto Alegre, depois São Paulo. Foi a Paris. Isto está em “1970: volto semana que vem” e “1970: A sala de Myriam Muniz”. Em 1971, Maria Pilla se junta ao Partido Revolucionário de los Trabajadores (PRT-ERP) na Argentina, de onde, depois, foi expulsa. Em “1975: Alice. Buenos Aires”, a personagem segreda que foi presa pela polícia e não pelos paramilitares da Alianza Anticomunista Argentina, felizmente. Ainda estava viva.

A exemplo de outras obras que compõem estes *corpora*, neste romance há uma diversidade de fontes para as escritas: trechos de documentos, cartas, reportagens, poemas, letras de música, cenas de filmes, pequenas biografias de outras personagens, também com fotografias da autora (capa, páginas iniciais – antes da dedicatória e na p. 12, final do romance, p.126-27). Na foto das p. 30-31, por exemplo, no episódio chamado “Volto semana que vem” - p.29-33), em que ela olha de frente para o observador-leitor, como mostrado no subitem 4.1.1 nesta obra. O texto está em 1ª pessoa: “[...] Mais de dez anos se passaram até eu voltar àquela cozinha [...].”(Pilla, 2022, p. 32) que coincide com a história da protagonista-narradora do romance.

Aqui, os limites entre o ficcional, o autoficcional, o biográfico e o documental se esbatem, obrigando o leitor a colocar em nova chave a relação entre a ficção e a realidade, evidenciando uma “esfera de existência”, em que a ficção ganha novos contornos, não comportando uma oposição à realidade, pois abarca modos de percepção, sentimentos e comportamentos.

Ela (e/ou “elas”) coloca em cena tipos de relações sociais, uma vez que relaciona o que os indivíduos podem viver, o que podem experimentar (Rancière, 2010). A ficção, então, não se liga a uma representação, mas à sensorialidade, porque diz respeito a um certo modo de vincular o pensar, o sentir e o fazer à experiência humana, e nisso, na perspectiva política, a ficção não é o real e sim a vida, “a temporalidade de uma cadeia de eventos sensorialmente apreciáveis que merecem ser relatadas.” (Rancière, 2010, p. 79).

A forma de diário empreendida por Maria Regina Pilla se organiza (na trama - como as histórias aparecem na narração) fora da cronologia e se desloca

nos acontecimentos da sua vida pessoal. Sua escrita adentra a biografias de outros personagens e eventos históricos, portanto, na esfera coletiva da história, com metaficção historiográfica.

Nas cenas de tortura, tudo se mistura e o que poderia ser o mais visível passa ao fundo da cena, dando lugar ao inusitado. Elas não estão no primeiro plano da representação, mas entrevista na forma de marcas sobre os corpos, sonho e gritos distantes. Na prisão, na Argentina, por exemplo, pelos momentos de lazer e diversão, as prisioneiras não aparecem reduzidas ao papel de vítimas, condenadas ao medo e à subserviência, mas como sujeitos que, na situação precária em que se encontram, ainda assim criam relações de afeto e resistem à morte.

Em “1976: prisão de Villa Devoto, Buenos Aires”, por exemplo, informa das sessões de cinema, dos uniformes de sarja de lã que as presas não queriam vestir, “apesar de numerosos castigos individuais e coletivos.” (Pilla, 2022, p.17). Portanto, a tortura, o desaparecimento, a violência são experiências de outros sujeitos ou se manifestam em formato de sonhos, que suavizam o “desagradável”.

Nesse sentido, e ao considerar que o texto literário não faz senão acolher o que passa a ter lugar nele e somente nele, naquilo que é acolhido pela escrita, o trauma na literatura de testemunho faz com que o sujeito que o sofreu se transforme em sujeito que ative o vivido pela via da escrita, pelo menos a perturbação do acontecido. No caso das lembranças dessas narrativas, a narradora-protagonista-personagem manifesta que o silenciamento dessas lembranças dá conta dos próprios traumas vividos e guardados por ela: “era só um pesadelo, repetia, contente da vida. Senti uma fígada aguda no pé e levantei o edredom, agora muito sujos e com cheiro de urina. Debaixo dele, em vez da gatinha, vi meus pés manchados de sangue e estrangulados pela corda.” (Pilla, 2022, p.66).

A rememoração neste romance, logo, se dá mais pelas sensações e menos por processos conscientes. Para Luciana Paiva Coronel (*In*: Gomes, 2020, p. 208), “Volto semana que vem não traz a cena da violência sofrida, que não pode ser lembrada, mas sim a violência que permaneceu ao longo de tantos anos na memória do trauma de sua autora”.

A reminiscência da violência, como um dos exemplos, sai do latente e se manifesta na escrita. Não podendo ser esquecida, é abordada em seu fantasma pessoal, uma vez que acaba criando uma representação estética significativa do arbítrio ditatorial da América Latina, especialmente, e nesta obra, no Brasil.

Também nas experiências com outras pessoas/personagens (*sapiens* e *fictus*, respectivamente)¹⁴. Como na prisão, junto com o noivo, de María Rosa

¹⁴ Como já discutido nesta obra, pela riqueza utilizada, o ser fictício pode passar forte impressão que é um ser vivo, e próximo da realidade (Forster, 1969); na historiografia, pode representá-lo na linguagem, no discurso de alguém que a constrói, no discurso historiográfico, portanto, uma vez que “o real precisa ser ficcionalizado para ser pensado.”

e os medos da repetição das torturas (em “1975 - Prisão em Olmos”, p.18-19); no pedido da mãe de um militante peronista, Cachita, que, no interrogatório, pede para que guardem sua dentadura (em “1975- Olmos. Cachita”, p. 20-21); na tristeza de Júlia ao lembrar da morte e desaparecimento de seu parceiro por um policial disfarçado (em “1980- Verão portenho em Montmartre”, p. 24-25); no relato de Mima para a prisão sem mandato e posterior morte de seu marido Fabiolo (em “1973-Fabiolo. Faculdade de Arquitetura de La Plata”, p.53-56); da morte de Norberto e seu amigo depois de serem barrados em barreira policial (em “1976-Maçãs verdes e a Noite dos Lápis”, p. 56-57). Enfim, nas memórias das crueldades a que foram submetidos os que lutaram contra as ditaduras, mas que recuperadas pelas personagens “ex-cêntricas” - termo usado por Hutcheon (1991) que significa um lugar às margens, identificado como o centro desejado, mas que, paradoxalmente, é comumente negado, silenciado - que contituem o rol de “personagens-parceiras” de Maria Regina Pilla, também ela própria.

Em 2011, momento de escrita do romance, a narradora remete-se à carta endereçada ao general ditador Jorge Rafael Videla (1925-2013), escrita em 1977, onde o jornalista Rodolfo Walsh desmascara as mentiras dos discursos e documentos oficiais:

Entre 1500 e 3000 pessoas foram massacradas depois que vocês proibiram toda e qualquer informação sobre a descoberta de cadáveres que em alguns casos, apesar da proibição, transcenderam por afetar outros países, por sua magnitude genocida ou pelo espanto provocado em suas próprias fileiras. Vinte e cinco corpos mutilados apareceram entre março e outubro de 1976 nas costas uruguaias, restos dos carregamentos de torturados mortos na Escola Mecânica da Armada e escondidos no Rio da Prata em navios dessa arma. [...] 24 de março de 1977. (Pilla, 2022, p. 99-100).

Rodolfo morreu em 1977 e “já era uma época sem os sobreviventes que poderiam restabelecer os fatos.” (Pilla, 2022, p.99). Em “1976-77 Presos jogados vivos de aviões”, o oficial da marinha Adolfo Santiago confessou ter jogado pessoalmente de aviões presos políticos drogados. Foi condenado à prisão perpétua por crimes contra a humanidade.

O romance, assim, experimenta novas *dis-posições* da História, associada à revolução estética da pós-modernidade, uma vez que não se conforma aos acordos sancionados, às etiquetas e aos códigos estabelecidos, também não se aparta da vida, mostra que os modos de construir a ficção são igualmente capacidades de agir na realidade.

(Rancière, 2009, p. 58). Ademais, concebe-se aqui a ideia de que os discursos literário e histórico resultam de uma mediação social. Ao narrar, constroem-se pontos de vista, revelando vestígios da história. Uma vez que a ficção se utiliza de fatos históricos para “pintar” (representância) os seus enredos e ambientar as suas narrativas (Ricouer, 1997).

A escrita de Maria Regina Pilla aparece como o lugar para onde confluem todos os tempos e para onde a memória está voltando, no movimento contínuo de recontar os fatos, para “driblar” o círculo dos poderes que os institucionalizam, inclusive, e com certeza, a própria literatura.

Por isso, os traumas, inevitáveis, não são centrais nas memórias da narradora (e das outras personagens), e sim os nexos entre política e afeto, no fluxo da história que se conecta, também, ao destino de outras pessoas, e aí está a história coletiva. E com semelhante vigor na invenção da memória em que a palavra poética não se opõe à verdade, nem à realidade, porque encontra razão de viver na própria vida.

Como uma moldura para os outros, o episódio “Volto semana que vem”, que dá nome ao livro, é uma promessa da narradora, no anúncio de um retorno prometido ao pai vestido de pijama em pé na cozinha e prestes a dormir. Ela estava fugindo da perseguição política em 1970. Diz que voltaria em uma semana, mas se passaram 10 anos para que voltasse aquela cozinha de onde saiu. “Ué, guria, pra onde vai? [...] Uma semana e estaria de volta. Poxa, tanto tempo assim? É. Mando notícias.” (Pilla, 2022, p. 29). É exatamente esse pai que será responsável pelo título do romance no, provavelmente, último diálogo que tiveram ao vivo. Ele faleceu quando a filha ainda estava no exílio.

O final do romance é com “1984- Veneza. Cidreira” (Pilla, 2015, p. 90), com uma história ouvida na Praia do Lido (Veneza), sobre um vendedor de vinhos (um Pilla – seria o seu avô paterno), que chegou com sua família na Praia de Cidreira. Há aqui, por parte da narradora, o reencontro com uma cena de origem, “1953- O Quadro de Stanislau”, uma história não vivida. No intermezzo do início para o final, a trajetória inteira da narradora, com emoções familiares, solidariedade, acolhimento, afeto, alegria.

Juntamente com as vivências da narradora-autora (Pilla), os episódios políticos perpassam experiências de um grande trauma coletivo (a “DC-E-M” no Brasil) e um individual consequente da violência (a tortura), mas há nele um tom empático e bem resolvido dessas memórias que permite perceber que a narradora, em primeira pessoa, por vezes se afasta da matéria narrada quase como uma terceira pessoa que revela nos detalhes a riqueza lírica dos momentos vividos no agora rememorado.

A montagem aberta, a mistura de vozes, tempos e lugares, também o deslocamento para acontecimentos e personagens, da história pessoal e cotidiana, para o coletiva, na contextualização da “DC-E-M” no Brasil, com cenas de pesadelos, violência, humor, afeto, em seus registros indecíveis, em um *ethos* próprio, faz com que a obra se abra para uma pluralidade em direção a uma comunidade e isso a partir das memórias da autora-narradora-persoagens (e as outras com intensidade parecida em suas “excentricidades”,

que se vinculam a uma relação ética, estética com a existência humana. Neste romance, no questionamento metaficcional historiográfico, então, “a democracia é o horizonte onde ficção e vida se dão as mãos.” (Oliveira, 2020, p.154).

A militante Maria Regina Pilla, em relação aos países que fizeram seu acerto de contas com o passado, reflete que não “foi assim com o Brasil que passou por uma ditadura feroz, teve seus presos, seus torturados, seus mortos e desaparecidos, mas não teve nem a preocupação nem o trabalho de enterrar os seus mortos e punir os responsáveis. “Parece ter preferido a velha cantilena de sua elite de que somos um país ‘cordial’” (Pilla, p. 227 *apud* Oliveira, 2020).

Nos episódios de *Volto semana que vem* existem interrogações de ordem pessoal e política abertos, sem fechamentos de sentidos e sem concluir sobre o que viveu nas “fraturas de silêncios” (Selligmann-Silva, 2005, p.68), “para que não se esqueça, para que nunca mais aconteça.” (lema da CNV), nesse “testemunho terrível e encantador sobre as ditaduras civil-militares do cone sul.” (Coronel *In*: Gomes, 2020, p. 209).

A linguagem e a narração do cotidiano da prisão dão conta da memória e do testemunho de Pilla (autora, *homo sapiens*, narradora, *homo fictus* - ou na fusão de ambas, como já mostrado anteriormente) sobre o momento traumático que vivenciou, que é diluído na leveza do seu olhar sobre o seu dia a dia e sua existência humana.

Ao tecer “os nexos entre política e afeto.” (Oliveira, 2020, p.153), a voz de Maria Regina Pilla se junta às vozes plurais de espectros do passado que falam, através de suas lembranças, sobre a violência instaurada em período de exceção instaurado no Brasil, e em parte neste, de momento ímpar de violência, os “Anos de Chumbo”.

Este recorte temporal na história do Brasil também é retratado/refletido por um narrador inominado, inconfiável em suas informações, mas legitimado na narratividade metaficcional historiográfica, sob criação de uma autora, na literatura de autoria feminina ambientada na Ditadura brasileira. É que se tem em “Cabo de guerra”, que segue.

3.1.2.5 Cabo de Guerra (2016), de Ivone Benedetti

Ivone Castilho Benedetti é paulistana e nasceu em 15 de fevereiro de 1947.

Em 1966, participou de Curso de Letras neolatinas, francês e italiano, realizado na Universidade de São Paulo (USP); em 1988, cursou Especialização em Tradução; pós-graduou-se em mestrado e doutorado nela, na área de Literatura. No doutorado (2004), defendeu obra sobre Poesia Medieval - Charles d’Orléans.

Ivone é romancista (*Immaculada* - 2009, pela Martins Fontes); contista (*Tenho um Cavalo Alfaraz*, pela Martins Fontes); tradutora (*Eugénie Grandet*; *Ilusões*

perdidas, de Honoré de Balzac; *Decameron*, de Giovanni Boccaccio; *Número Zero*, de Umberto Eco; *O Pequeno príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry, *Tratado do Amor Cortês*, de André le Chapelain; *Vida dos artistas*, de Vasar; e outros, com mais de 70 livros traduzidos). Também dicionarista, crítica literária e professora.

Enquanto graduanda, envolve-se no movimento estudantil em 1968. Em Entrevista, Ivone informa que em 1968 foi presa no Congresso da UNE, mas que a soltaram depois de 5 dias. Em 1969 não aguentou o clima de repressão (seu apartamento no CRUSP havia sido invadido) e abandonou a faculdade. Foi um ponto de guinada importante para muita gente. Muitos colegas seus, a partir daí, passaram a viver na clandestinidade e, alguns, a atuar na luta armada. Desse modo “aquela convivência se desfez, eu me afastei (não acreditava no sucesso de uma luta armada), acabei me casando e só voltando à faculdade em 1973, para terminar os estudos em 1975.” (Benedetti *apud* Guerini; Simoni, 2022, p. 16).

Cabo de guerra é de 2016 e foi publicado pela Boitempo.

Este romance apresenta “a repressão” transmitida a partir das “memórias de repressão” de um narrador que vive e testemunha fatos importantes desta época sombria da história recente do Brasil, a “DC-E-M”.

Gérard Genette (1930-2018), na obra *Discurso da narrativa* ([1979], 1995) divide os narradores em:

Se definir, em qualquer narrativa, o estudo do narrador ao mesmo tempo pelo seu nível narrativo (extra - ou intradiegético) e pela sua relação à história (hetero – ou homodiegético), pode se figurar por um quadro de dupla entrada os quatro tipos fundamentais de estatuto do narrador: 1) extradiegético – heterodiegético, paradigma: Homero, narrador do primeiro nível que conta uma história da qual está ausente; 2) extradiegético - homodiegético, paradigma: Gil Blas, *narrador do primeiro nível que conta a sua própria história*; 3) intradiegético – heterodiegético, paradigma: Xerazade, narradora do segundo grau que conta histórias das quais está geralmente ausente; intradiegético – homodiegético, paradigma: Ulisses nos cantos IX a XII, narrador do segundo grau que conta a sua própria história. (Genette, 1995, p. 247- grifos nossos).

Nessa classificação 2, onde com o homodiegético, também está o “autodiegético” que, de acordo com Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, é “a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central da história” (Reis; Lopes, 1988, p. 251).

O narrador inominado de *Cabo de guerra* narra ações que giram em seu entorno. Como protagonista, sabe - e narra, descreve, reflete - suas experiências, com seu ponto de vista, no seu mundo (diegese), ou seja, é o sujeito do enunciado na narrativa de tudo que lhe acontecer.

O trauma coletivo se manifesta através da rememoração dos traumas individuais do narrador, e a memória é a ponte entre esses traumas. Como um narrador-testemunha (Gagnebin, 2006), performa a história do Brasil por intermédio da reflexão do passado para repercutir o seu presente do narrador e dos propósitos deste tipo de literatura ao corresponder o desejo de que tudo o que se relata no romance, no/do/pelo narrador, não se repita na democracia frágil do Brasil. Isso no romance por meio de simbologias através da linguagem.

Neste capítulo, sobre *Cabo de guerra*, as cenas de violência não são representadas frontalmente e sim sugeridas por artefatos (objetos, ruídos, lacunas), em que no “não-dizer” torna-se uma estratégia estética, a fim de que a presença do horror não esteja em sua representação explícita, mas no silêncio e indizibilidade, causando no leitor uma ansiedade antecipatória. Logo, nos enunciados que seguem, as falas dos personagens presentes nas citações envolvem a composição conceitual da metaficção historiográfica já desenvolvida nos outros romances. Suscita-se, então, por parte do leitor, a descoberta do foi manifesto antes na apresentação agora do que está latente.

Em 3 partes/capítulos, ou em 3 dias, conforme a estrutura do livro: 1 dia, 2 dias, 3 dias, o narrador revive, depois de transcorridas 4 décadas, as suas memórias, de toda uma vida. As partes são alternadas entre o presente e a lembrança, iniciando com um sonho-recordação. Ansioso para contar, está transtornado em tão pouco tempo em tudo o que lhe vem à memória, e mostra irritação neste processo até quando a irmã adentra o quarto em que ele se encontra instalado. A presença da irmã o atrapalha, segundo sua ótica, na organização das suas lembranças do período, com “retalhos.” (Benedetti, 2016, p.265), de 1969 a 1984, narrados em 3 dias de 2009.

A narrativa é não-linear. O presente da narração, 1º dia, começa na manhã de 2009, passados 40 anos do início dos fatos a que se propõe contar:

Nesta manhã de 2009 caio na real: essa história já tem quarenta anos. É passado. Ou deveria ser. Porque o passado não vivido não passa, fica atormentando, querendo ser chamado de presente, ocupando armários, cadeiras, sempre aí, sempre aqui. Então, tentando apagar essa presença deslocada, a gente revive tudo lembrando, mas quem revive não é a gente, e sim o passado, de modo que *a gente passa o tempo realimentando o tempo, e isso não acaba nunca*. (Benedetti, 2016, p. 31 – grifos nossos).

E relata, nesse tempo de memória (grifos nossos), eventos tanto do presente quanto do passado, a infância em Nazaré, Bahia, sua chegada em São Paulo e seu cotidiano acamado com a assistência da irmã, e ofertando ao leitor acesso às suas hesitações, medos, alucinações e julgamentos.

Após, o início da rememoração por parte do narrador não-nomeado, ele viaja no tempo até o ano de 1969 - “naquele 10 de janeiro de 1969, a santa

na cozinha era o indesejado retorno do exorcizado.” (Benedetti, 2016, p. 18). O narrador rememora toda sua trajetória de vida imediatamente após ter a garganta atravessada pelo projétil: “acordo outra vez desse sonho. Como se estivesse nascido dele, morrendo, ele vem se repetindo, sempre o mesmo neste resto de vida que me foi concedido sei lá por quê.” (Benedetti, 2016, p. 13).

Ele é também o personagem central e é, na gíria da época, um “cachorro”, “figura ambígua que carrega em si a pecha de delator [à brasileira ³⁶], mas também de testemunha e, por que não, de vítima das circunstâncias, em uma conciliação em alta-tensão que expõe os antagonismos de nossa democracia.” (Welter, 2017, p.339-340).

“Cachorro” é uma pessoa que militou na resistência ao “Regime de Exceção”, ao mesmo tempo que colaborou com os ditadores e seus aparelhos de repressão ao delatar companheiros, entregar planos e estratégias que seriam usadas pelos considerados subversivos e, ainda, informando e guiando os representantes do Regime aos locais, aparelhos - por exemplo - onde estavam os militantes. Na gíria da época, então, “cachorro” ³⁷ era um informante voluntário que seguia as regras do SNI.

Recrutado, oficialmente ou não, para receber vantagens ou porque estava sendo pressionado por algum motivo: “Era um domingo de manhã. Num ponto de ônibus recebi um endereço. Devia ir pegar uma encomenda e entregá-la num local que só eu saberia qual era.” (Benedetti, 2016, p.94); “[...] assessor para aqueles assuntos específicos.” (Benedetti, 2016, p.113). Este “cachorro” é para o sistema, um marginal, e pode ser descartado a qualquer momento, até porque representa uma “peça avulsa da engrenagem que aniquila a vida dos dissidentes.” (Figueiredo, 2017, p. 111).

Em *Cabo de guerra*, o narrador-protagonista (e testemunha dos fatos que participa, agora sendo reconstruídos via perspectiva de um presente em que está acamado) serve aos representantes do Regime: “Naquele dia almoçamos com Tomás. No restaurante, fui convidado a ir com ele ao prédio da rua Tutoia ³⁸, ele queria me apresentar ao delegado Fleury³⁹.” (Benedetti, 2016, p. 236). Personagem ímpar, ele é “uma exceção dentre toda a produção literária sobre a ditadura.” (Figueiredo, 2017, p. 110).

Este narrador/“cachorro”, inominado no romance, transita nos dois lados, “que tinha um nome de guerra em cada um dos lados da guerra e atendia bem pelos dois. A diferença era que um dos lados conhecia meu RG, como se diz em São Paulo, e o outro não, o que me dava vantagem sobre este último.” (Benedetti, 2016, p. 159).

Ele se movimenta de acordo com interesses momentâneos e, na narração - com sua memória, que é “compacto amontoado de ficções que se ergue diante de mim todos os dias, com o nome de memória” (Benedetti, 2016, p.

19) - no sistema de repressão preconizado nos “Anos de Chumbo” da “DC-E-M” no Brasil: “ Entrei nela sem fazer nada e nada fiz para sair” (Benedetti, 2016, p. 159), e compreende que “naquele período turbulento [...] poderia ter sido atraído por qualquer turma, de esquerda ou não.” (Benedetti, 2017, p.163). Trata-se, pois, para o narrador, seus parceiros e colegas de trabalho, de alguém inconfiável, de um lado; de outro que, ao longo da narrativa, um “perturbado”, constituindo-se em uma pessoa abalada por visões, o que, por estar em posição normalmente antagônica na narração vinda dele mesmo, e pelo fato de estar em constante instabilidade, vertigem, é que a narração, do ponto de vista literário, ganha interesse.

Esta situação pode ser parazeroso para o leitor que acompanha versões a partir dele, uma vez que em tempos de Ditadura, esse recurso ganha força como uma configuração de uma linguagem contrária ao autoritarismo do Regime. Leitor e narrador, então, acompanham a narrativa em desconfiança. Aquele, na leitura, percebe a instabilidade deste: “o infalível mesmo na minha vida são as coisas que vejo e não existem.” (Benedetti, 2016, p.110), como se mostra (e se indica) na narração.

É 2009, ano da narração. Tem uma santa irmã. Depois que a mãe morreu, o pai e o avô já tinham falecido, foi a São Paulo, Mariquinha ficou em Nazaré. Depois que a sorte mudou, ela foi para São Paulo, morar com ele. E confessa: “não ajo e ninguém mais me pergunta de que lado estou, porque não estou do lado de ninguém, não existo.” (Benedetti, 2016, p. 160).

O narrador, no início da narrativa de rememoração, está tendo um sonho-recordação: com Cibele, Tomás, padre Bento, Samira, Carlos, Jandira, Maria do Carmo, Alfredo, Rodolfo e está em Santos, batendo palmas em frente a um portão. Acorda. Na verdade, está em um quarto sem poder se locomover, com a irmã, Maria de Nazaré - a Mariquinha - de quem tem ojeriza, no embate com sua memória: “Evito sair da realidade dos sonhos que moram comigo neste aposento desde que fui condenado a viver nele.” (Benedetti, 2016, p. 15), em uma casa no Bixiga.

Passou a infância em Nazaré das Farinhas, interior da Bahia, onde havia “trem sem fôlego e a fábrica onde eu procurara que não a via.” (Benedetti, 2016, p. 38). Na adolescência, tinha, graças a dois ou três médicos, passado o fim das visões, com 17 anos teve alta do manicômio, aonde foi depois do trauma de ver o pai morto. Com 21 anos, foi morar na Vila Mariana, era 1966. Logo se dá conta de que não conseguiria, apenas com o dinheiro enviado pela mãe, sobreviver na maior cidade brasileira. Estudante secundário, sem experiência em trabalho, consegue emprego como garçom e um quarto de pensão⁴⁰. Logo é demitido, por ser o porta-voz dos funcionários para aumento salarial.

Em Santos viu um atropelamento, e a placa: 14 13 12. Um moço morto. Estava em Santos (delírio), contrariando Jandira, que desejava que ele ficasse em São Paulo, quer entregar um presente à Carmen, irmã de Rodolfo, que lhe passava panfletos e falava de “luta armada, guerrilha, propriedade comum dos bens, destruição do capitalismo, etc.” (Benedetti, 2016, p. 29).

Era inverno de 1968, ano do AI-5, participava de passeatas na Rua Maria Antônia, conhecida pelos encontros estudantis e por sede da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, até 1968. Andava de olho em Maria do Carmo (“que fizera ler Debray e falava de Che como o devoto fala de Jesus.” (Benedetti, 2016, p. 165). Ia com Rodolfo a reuniões da Polop. Lia “Erich Fromm, Sartre, Caio Prado Júnior, Celso Furtado, Freud, *Revista Civilização Brasileira*, Politzer...” (Benedetti, 2016, p. 40); “Rodolfo enxergava estas coisas com a mesma nitidez com que Mariquinha enxerga por trás das parábolas, como eu enxergo o que não existe. São vários modos de sonhar.” (Benedetti, 2016, p.87).

Em Santos, na Orla do Gonzaga, vai à casa de Rodolfo, sua irmã Carmen abre a porta. Saberá depois que de um “futuro recruta eu tinha passado a estorvo.” (Benedetti, 2016, p. 35). Era 10 de janeiro de 1969. Recebera o convite 1 mês antes, 10 de dezembro de 1968, 3 dias a ser baixado (13) o AI-5. Sozinho numa cidade como São Paulo, ele buscava companhia.

No litoral paulista, o professor Cruz e Sofia. Ela falando sobre o vivido, ele sobre o lido. E Parreira, de profissão marreteiro. Há o acidente, “o pai do atropelado é empresário graúdo, conseguiu abafar o caso, conchavou até a censura. Não queria ninguém sabendo que o filho morreu bêbado, na frente da casa de uma puta [...]. Um chevrolet 58 [...]” (Benedetti, 2016, p. 44).

Parreira e o narrador vão ao Morumbi, falar com o pai do atropelado. No lugar dele, aparece Samira. No outro dia se encontram no bairro Moema. Ela quer saber quem matou seu filho. É casada com o ricaço, o coronel Venturoso. O narrador aceita trabalhar na indústria química e no haras em Itu, do coronel, sob ordens da Barrica, que lhe mostra uma notícia de jornal: uma foto de um Impala 58 e legenda: “o dono do veículo foi encontrado naquela madrugada em Cubatão, morto por espancamento.” (Benedetti, 2016, p.64). O assassinado era Simão Mattar e o mandante do assassinato era o coronel, seu patrão. O narrador agora tinha mais segredos. E pensou: “Que torturas teria sofrido?” (Benedetti, 2016, p.67). Narrador e Samira tornam-se amantes, mas isso o faz ainda mais desejar Jandira, uma mulher honesta. Mas era difícil “transitar entre duas esfinges.” (Benedetti, 2016, p.137).

Samira lhe segreda que é casada com Paolo, que tem negócios com o coronel: “É uma espécie de clube, formado por empresários; tem relação com política. [...] Combate à subversão, essas coisas, o Paolo e outros entram com o dinheiro, o coronel tem contatos...” (Benedetti, 2016, p.107).

O narrador vai junto com eles até que “Fui levado ao Dops. Finalmente, eu caía.” (Benedetti, 2016, p.142). Foi para o pau de arara e levou choque. Passaria a ser “controlado” por Getúlio e Tomás. O narrador trabalhou: “O Alfredo foi preso dias depois, numa emboscada bem montada. Ninguém desconfiou de meus serviços.” (Benedetti, 2016, p.154). Precisaria ficar desempregado para o serviço de infiltrado, foi demitido. Era janeiro de 1970.

Presenciava ações contra subversivos: “Às vezes o torturador só se sente saciado quando tem as vísceras nas mãos.” (Benedetti, 2016, p.158). Agora, era um delator-testemunha, traía e acompanhava as consequências de suas ações, com a certeza de “todo crime tem testemunha, pois, quando as testemunhas não existem, a consciência as arranja.” (Benedetti, 2016, p.190).

A narrativa construída pelo personagem-narrador para justificar o ingresso nas organizações de esquerda envolve mais relações pessoais do que propriamente políticas. Como a narrativa é em primeira pessoa e a versão que se tem é do protagonista, com a sua versão sobre os acontecidos, é o leitor que faz o papel de juiz, que vai julgar e condenar, ou não. Para o leitor, o narrador confessa e se defende. Não há, portanto, um acusador, fazendo com que seja possibilitada uma leitura de compaixão para com as ações do protagonista, que “caiu” naquele mundo sem intenção.

Em seu desterro (tinha que desaparecer por um tempo) em Angra dos Reis, conheceu Cibeles, ficaram juntos por uns 3 anos. Na pousada, apareceu morto o turista *My Way*, suicidou-se, era uma figura do 3º escalão do Governo Jango. O narrador, para defender Cibeles, soqueia o coronel. Ambos são expulsos. Ela some. O narrador, absorto ainda pelo sumiço da namorada, volta, com sentimento de culpa ⁴¹, para São Paulo, para retornar às suas ações de delação e encontra Tomás, que “acaba de chegar do Araguaia⁴². Conta com franqueza o que aconteceu por lá, fala das execuções sumárias de prisioneiros como se falasse de animais imolados no altar da pátria [e diz ao narrador] todos os inimigos foram calados, os que eram capazes de te liquidar já foram liquidados.” (Benedetti, 2016, p.228-29). E que o narrador podia andar e trabalhar sem escrúpulos.

Para Tomás somente interessava a destruição do inimigo, “estamos numa guerra. Estamos numa das pontas de um cabo de guerra e não podemos permitir a presença de traidores, porque, se um fraqueja, todos são derrubados juntos.” (Benedetti, 2016, p.231). O “cachorro” estava deste lado. Do outro, o seu parceiro Parreira morreu.

O narrador levou uma intimação para um músico comparecer à Rua Tutóia, no DOI-Codi, “queriam saber porque ele estava ensinando violino a filhos de operários.” (Benedetti, 2016, p. 235). Tomás queria apresentar o narrador ao delegado Fleury, “- Esse sujeito [...] é um vampiro. Dizem que o prazer dele é

beber sangue.” (Benedetti, 2016, p.237). Ia à Tutóia entregar relatórios. Ali eram realizadas sessões de tortura, mas, “o general já disse que a tortura precisa parar, mas é claro que ninguém aqui vai sair de campo sem deixar o terreno limpo.” (Benedetti, 2016, p.239). O narrador assiste a uma sessão, de um rapaz preso na cadeira do dragão. São mortos Herzog e Manoel Fiel Filho⁴³.

Aqui há alusões a um espaço geográfico de tortura, a “Casa da Vovó”, no DOI-Codi do II Exército em São Paulo e atores que lá trabalharam com sequestrados. Através deste romance, como nos outros que compõem os *corpora* ficcionais deste obra, fica evidente que a literatura “é a voz que dá conta de um lado de dentro - ou do que poderia ser um lado de dentro. Que conta – e deixa que se conheça – o que alguém viveu ou podia ter vivido, e como o viveu podia ter vivido.” (Silveira *apud* Figueiredo, 2024, p. 145).

O narrador se afasta, vai trabalhar como garçom. E vai servir na casa do coronel, em festa oferecida por ele às duas filhas, para a fúria de Samira. Era um dia qualquer de 1976. Depois desta festa, o corpo de Samira apareceu afogado. Ele é acusado desta morte, mas é salvo por Tomás. Era armação do coronel, ela está viva.

O inominado passou um tempo em Salvador, com o padre Bento, e diz que ele lhe levou “à uma tradução de Hamlet e [leu] a descrição da morte de Ofélia, [reviveu] minha visão da falsa morte de Samira e [entrou] em crise.” (Benedetti, 2016, p.270). Como uma das características da metaficção historiográfica, a paródia (intertextualidade) como sistema semântico socialmente definido, relacionado com o histórico e com o político, como reavaliação no interior dos romances de maneira crítica e irônica do passado no presente da narrativa, e da história, para o leitor, ganha força na relação com outros livros, para a (re) laboração da argumentação de quem está dizendo, de maneira indireta, com o “não-dizer”.

Tomás o visitou em 1979. Voltou para São Paulo e morou na Vila Sônia até 1980. Padre Bento morreu atropelado em 1983. Já havia boatos de que o “cachorro” tinha ficado biruta. Continuava com Tomás deixando bombas aqui e acolá. O narrador e Mariquinha mudaram-se para o Bixiga.

Em dezembro de 1984, ano das “Diretas Já”, Rodolfo apareceu. Também Cibele, com marido e filha. Também Tomás. Estava espionando discursos do “Muda Brasil”. Alguns que estavam na clandestinidade aparecem, inclusive um que escapou na ação em Santos, “morreu a irmã dele, morreu a tia, morreu o tio, morreu todo mundo. Nós matamos essa gente toda na tortura.” (Benedetti, 2016, p.296).

Rodolfo agarra o narrador, aperta-lhe o pescoço e a garganta. A admissão da culpa do narrador somente é manifesta ao final da narrativa, quando

Rodolfo, o antigo companheiro, buscando um ajuste de contas o tem sob a mira de um revólver e indaga se ele sabe o que ocorrera com Carmen, sua irmã. Ao que ele responde: “sim eu sei. Sei do estupro, sei do mamilo arrancado, sei do cassetete na vagina, sei da tortura na frente da tia, sei de tudo. Então balbucio: – Perdão.” (Benedetti, 2016, p. 299). Tomás, seu antigo “dono” aparece para salvar sua propriedade, seu “cachorro”: atira em Rodolfo. O narrador empurra Tomás, livrando Rodolfo de um segundo tiro: “o entrevero é curto, eu continuo empurrando. Então, outro tiro é disparado. Na trajetória da bala, a minha garganta.” (Benedetti, 2016, p. 300).

Esta ação talvez tenha sido uma tentativa de reabilitação, porque antes traíra os companheiros de esquerda que compunham a organização de resistência, agora, com este ato, comete a segunda traição, desta vez da outra ala do cabo de guerra.

Restam-lhe imagens de Cibele, seu pai, Tomás, Padre Bento, Carlos, Jandira, Maria do Carmo – sua paixão, morta por sua delação -, Alfredo, Samira, “o atropelado, estrelas, estrelas, estrelas, eu descendo na rodoviária de Santos e batendo palmas.” (Benedetti, 2016, p. 301) e “de minhas mãos sai um som chocho, engessado no ar parado de verão [...] Bato e espero. Nada. Entro pelo corredor lateral [...]” (Benedetti, 2016, p. 15). Tudo o que o leitor sabe é da memória do narrador, contado o seu jeito, o de um delator⁴⁴, agente duplo, um “cachorro”, um homem transtornado pela violência que fez parte de sua vida.

As situações de violência a que o narrador presencia e as que ocorrem, sob sua responsabilidade, no decorrer da narrativa, contribuem para a sua degeneração da sanidade mental e o levam a ter sonhos e alucinações constantes: “[...] mas quando abro a porta, levo um susto imenso: em cima da cama, um corpo esfolado, rubro, sangrante. [...] Demoro uns bons segundos antes de pensar na hipóobra de alucinação. Abro de novo a porta: sobre a cama, Samira descansa, pele rosada, respiração tranquila, até que enfim sem arfar.” (Benedetti, 2016, p. 74).

Estas alucinações constantes o acompanham desde a infância, tornam-se mais significativas com as traições e delações que protagoniza, o que ocasionando o recrudesimento do trauma causado pelas violências sofridas bem como por aquelas provocadas por sua ação como delator. Está transtornado: “Quero chamar Mariquinha, não consigo, a mulher que me olha, eu sei, é minha voz.” (Benedetti, 2016, p.104).

O narrador foi testemunha de praticamente todos os crimes cometidos a partir das delações realizadas por ele. Testemunhar a morte ou o sofrimento de uma pessoa pode causar traumas irreversíveis. O fato de imaginar que as mortes e as torturas aconteceram porque ele foi o informante/delator causa-lhe culpa

que não desaparece: “Imaginava muitas vezes o que os meus companheiros de futura e eventual luta armada achariam daquilo.” (Benedetti, 2016, p.118).

Seus sentimentos pela irmã Mariquinha também são de não se dedicar ao amor da irmã para ele, e se sente acoado: “Tenho tentado odiar Mariquinha. A razão? O amor incondicional que ela dedica a tudo e a todos. Isso me esmaga.” (Benedetti, 2016, p.179).

No enredo, várias são as passagens em que este narrador aparece como testemunha única dos fatos. A primeira situação é o atropelamento do filho de Samira, na noite em que fora à casa da irmã de Rodolfo para um jantar, na cidade de Santos: “um bicho motorizado desemboca de alguma esquina invisível para mim, carimbando meus tímpanos com um canto de pneus e um trovão crescente e breve que se transmuda em freada, acompanhada de um baque, um gemido e outro baque.” (Benedetti, 2016, p. 21). A partir desse episódio, ele se envolve em lances conflituosos, gerando cada vez mais situações traumáticas. Em armadilha planejada para Carlos, o narrador pergunta-lhe sobre Luísa, e ouve: “Morta. Todo mundo morto – e cobre a cara com as mãos. (Chora?).” (Benedetti, 2016, p. 168). Também Mário morreu.

Para ele, os traumas decorrentes da vida de “cachorro” consolidaram um estado psicológico de profundas feridas e a propensão constante ao irreal. Servir ao Regime Militar e aos que a combatiam, a esquerda, pode ter sido uma pressão psicológica impossível de não abrir feridas, que, ao em vez de cicatrizar, aprofundavam-se rapidamente, com um trauma, uma vez que “algo da cena traumática sempre permanece incorporado, como um corpo estranho, dentro do sobrevivente” (Seligmann-Silva, 2003, p. 78).

O narrador, ao cometer os crimes, continuava sob a regência das memórias traumáticas, constituindo-se e sendo atacado por elas, haja vista ser o trauma “caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa” (Seligmann-Silva, 2003, p. 69), como, por exemplo, a morte trágica do pai em sua infância: “O grito! Saio correndo e vejo: meu pai, dobrado na cintura sobre um eixo do trapiche, tem a cabeça e os braços pendentes de um lado da geringonça, e as pernas, do outro. Já está morto quando chego e talvez tenha caído morto lá de cima” (Benedetti, 2016, p. 288). E a violência que sofre, como na rodoviária, a mando de seu condutor, Getúlio: “Apanho do grandão. Apanho muito. Getúlio assiste impassível. Perco os sentidos.” (Benedetti, 2016, p.183). Nas suas memórias, tudo parece “uma obra de ficção, como se cuidadosamente depositado pelas mãos de algum demônio caprichoso.” (Benedetti, 2016, p. 288).

A voz que conta, no quarto no Bixiga em que é cuidado pela irmã, externa o que está depositado em sua memória: inquieto, fragmentado, com suas culpas e sabedor de que precisa de perdões pelo que fez, oferta suas memórias em seu

testemunho, porque “a rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente.” (Gagnebin, 2006, p. 55), principalmente, visando à sua transformação.

Em *Cabo de guerra*, com o narrador-personagem-protagonista, “autodiegético”, emerge a voz de um perpetrador de violências físicas e psicológicas, trazendo à tona um ser desprezível e mesquinho, voz de um “cachorro”, um delator-testemunha que se desnuda em todos os seus ímpetos de maldade, relato raro na literatura brasileira contemporânea.

Nesse romance, como nos outros que formam os *corpora* ficcionais, o enredo suscita reflexões e questionamentos a respeito da história recente do Brasil, da “DC-E-M”, presente em vários romances contemporâneos, como os apresentados até aqui.

Também inicia um debate necessário à sociedade brasileira, a punição dos militares (e civis) que cometeram crimes durante o “Regime de Exceção”, notadamente nos “Anos de Chumbo”. Com a manutenção da impunidade preconizada pela Lei da Anistia de 1979. Para Ricouer (2007), anistia funciona como um esquecimento comandado em que diferentes atores políticos têm procurado denunciar a reciprocidade presente nela. No entanto, há de-se considerar a dimensão da luta empreendida em sua construção, porque na época de sua proposição já se criticava a proposta de cobrir o passado ditatorial com o “véu do eterno esquecimento”.

Nos 5 romances de autoria feminina apresentados neste capítulo, aparecem autoras: “preocupadas em plasmar o período do regime militar em suas ficções e, não por isso, deixaram de requerer novos caminhos para a mulher em sociedade, de questionar ideias naturalizadas e repletas de violência simbólica e de denunciar as consequências que a opressão e limitação puderam causar à mulher por meio das histórias das personagens.” (Mello, 2018, p. 189). Além de, como indica a epígrafe desta obra (“Só as feridas lavadas cicatrizam”), “lavarem (em parte) suas cicatrizes”, porque os algozes das torturas continuam “limpos”, impunes.

Nos 5 romances que compõem os *corpora* ficcionais, a autoria feminina não é mero dado sociológico, e sim posição de enunciação que reordena sensibilidades e percepções de violência no sentido, também, de uma ética do cuidado e da solidariedade entre mulheres sobre a “DC-E-M” no Brasil.

Literatura de mulher é “um signo de luta.”(Tiburi, 2018, p. 21), contra “o silenciamento e a invisibilidade, elas têm ganhado maior autonomia para se impor em espaços antes restritos aos homens.”

(Figueiredo, 2024, p.341).

4

NA FICÇÃO E NA HISTÓRIA, REMEMORAR PARA NÃO ESQUECER: CONSIDERAÇÕES QUE NÃO PODEM SER FINAIS

A metaficção historiográfica em romances brasileiros de autoria feminina ambientados na Ditadura Civil-Empresarial-Militar (1964-1985) no Brasil, em recorte no período conhecido como “Anos de Chumbo”, é, como se mostrou, o mote para esta obra.

Este estudo, de “reconstrução dos acontecimentos com fins sociais” (Rousso, 1990, *apud* Figueiredo, 2024), contribui com reflexão sobre a história a partir da literatura (e vice-versa) com os sujeitos envolvidos/representados/ouvidos no processo de reconstrução de eventos da história recente no país, a Ditadura que, por vezes, é defendida como saída político-ideológica para as complexidades da pátria enquanto nação.

Os argumentos das Notas de Fim de Texto 1 e 2 (acrescidos aos usados em toda esta obra e no livro informado na Nota de Rodapé 2) envolvem a corresponsabilidade de civis, empresários e militares nos eventos acontecidos entre 1964 e 1985, em especial nos sombrios anos de 1968 a 1974, os “Anos de Chumbo”, que compõem a “Ditadura Escancarada”, cunhada por Elio Gaspari.

Aqui se considera, em articulações conceituais e aplicações nos *corpora*, que personagens literários (*homo fictus*), ao representar seres humanos, encontram-se envolvidos em redes de valores morais, religiosos, culturais e político-sociais apresentados como guias de conduta para os leitores/sociedade na literatura; e que na vida real os *homo sapiens* seguem em direção parecida.

Para esta obra, o ser fictício pode passar forte impressão de que é um ser próximo da realidade; e na historiografia, pode representá-lo na linguagem, no discurso de alguém que a constrói. Na narração literária e na historiografia da História, defende-se aqui que são processos e estratégias de organização da realidade, na procura de coerência imaginada e baseada na descoberta de laços e nexos, de relações e conexões entre os dados fornecidos pelo passado. E é através dos discursos literário e histórico - sendo artefatos verbais - que resultam

mediação social e se constituem as narrativas de fatos verificáveis, e produtos de um enunciador (autor/narrador/historiador).

Defende-se que a metaficção historiográfica (aplicada no capítulo 3, nos *corpora*, se volta para o passado histórico, seja ele distante no tempo ou recente, para questionar a historiografia oficial e uma das possibilidades é através dos ex-cêntricos - que estão às margens- e possibilitam posicionar as personalidades históricas no centro do debate não para legitimar a história “dita verdadeira”, mas para revisita-la criticamente por meio da paródia e da ironia, e no questionamento da suposta objetividade no relato histórico, em que acontecimentos “reais” e ficcionais são vistos como fatos discursivos, textualizados.

As reflexões desenvolvidas nesta obra, agora apresentadas aos leitores, mostram reflexões sobre o entrelaçamento da literatura com/na história e aplicação da metaficção historiográfica como instrumento para análise de romances com especial ordenação aos com caracteres realista e sócio-históricos, com Memória Social e Histórica.

Ao seguir os propósitos para esta obra, a metaficção historiográfica foi desenvolvida no interior dos 5 romances que compõem os *corpora*. Neles foi destacado, com base nas personagens ex-cêntricas, o diálogo histórico-testemunhal com o contexto das ações de violência durante o “Regime de Exceção”, com recorte temporal nos governos de Costa e Silva e Médici (“Anos de Chumbo”), em eventos que envolveram narradoras, personagens femininas, seus familiares, colegas de trabalho e militantes conhecidos no exílio, também personalidades históricas que fizeram parte do grupo de opressores. Com intertextualidades, ironias, percorreram-se igualmente conhecimentos histórico-memoriais, além de comportamentais dos Anos 1970. Estas personagens, com suas vozes, mostram parentesco com verdades possíveis que antes estavam em amnésia homogênea de parte da sociedade.

Para se chegar a essas considerações conceituais argumentativas foi preciso seguir um roteiro desenvolvido na composição da obra. Ele mostra as fronteiras entre literatura e/com história em delimitações possíveis, com argumentos em favor de falas/vozes e escritas femininas que contribuem para a construção de Quadro de Memória Social e Histórica, com conceituação de romance, romance histórico, novo romance histórico, romance metaficcional e metaficcional historiográfico (Aristóteles, 2011; Bernardo, 2010; Eco, 1994; Gass, 1974; Hutcheon, 1989, 1991; Lubbock, 1976; Lukács, 2011; Menton, 1993; Muir, 1975; White, 1994), a partir de romances de escrita feminina ambientados na “DC-E-M” no Brasil (e Cone Sul), apresentados como arquivos (Dalcastagnè, 1996, 2023; Di Eugênio, 2020; Figueiredo, 2017, 2024).

Esta investigação mostra que na ficção e na história, rememorar é para não esquecer - Que:

a) O surgimento do movimento feminista brasileiro, em sua 2ª onda, está ligado à história da participação das mulheres na luta de oposição ao Regime Autoritário no Brasil, e suas inscrições estão em romances em que se ocupam de relatos e depoimentos ficcionalizados (historiograficados) que transmitem a memória feminina. São obras com escritas femininas, na/para uma literatura de/para o *Quadro de Memória Social e Histórica* na luta contra o esquecimento, na transmissão da memória, em que a interseção entre lembranças dolorosas (privadas) testemunha a importância da reflexão sobre a transmissão social da memória feminina; nelas há o *arquivo* (como palimpsesto, com registros da memória destruída e remontada, com o objetivo de narrar e examinar o passado a partir de novas relações, de uma ordem diferente) da “DC-E-M”, porque funcionam como uma estrutura aberta que acumula camadas discursivas (Dalcastagnè, 2023; Figueiredo 2017, 2024; Teles, 1999; Vecchi & Di Eugênio, 2020; Perrot, 1989), como as 96 obras (até julho de 2025) mostradas nos Quadros 1, 2, 3, 4, 5 e 6 nesta obra;

b) Através do discurso “metaficcional historiográfico” (Bernardo, 2010; Blanchot, 1987; Hutcheon, 1991; Rancière, 2010; Ricoeur, 1997), a obra se movimenta em busca da política de memória nos modos de funcionamentos voltados para a preservação da justiça e da verdade; interpretação e apropriação da história através do passado, com o propósito de construir um futuro sob a égide da memória social, para trazer à luz, a violência vivenciada, a fim de, a partir da rememoração, coadunar-se com a compreensão do “Período de Exceção” que subjugou o país. Os 5 romances dos *corpora* tratam do recorte histórico “Anos de Chumbo” ao denunciar os crimes de lesa-humanidade cometidos por agentes da repressão, e são espaços de elaboração da realidade e do esquecimento, pela memória e testemunho, na ativação do jogo da memória, ao permitir que os traumas emergjam da/na ficção como marcas que atravessam a produção ficcional contemporânea. Com as personagens Lia (*As meninas*), Lena (*Tropical sol da liberdade*), Vanja (*Azul corvo*), Maria Pilla (*Volto semana que vem*), narrador inominado, mas pela autora Ivone Benedetti (*Cabo de guerra*), com – também - suas personagens ex-cêntricas, apresentam-se múltiplos enfoques ofertados ao mesmo fato através de seus pontos de vista nas narrativas, ao afastarem-se da centralização do discurso, para não incorrer na versão hegemônica que os invisibilizou; também questionamentos das verdades aceitas do passado, ao suscitar reflexões sobre questões tidas como certas na/pela história, ofertando, assim, novas interpretações sobre os eventos metahistoriograficados; subversão da História, com narrativas experienciadas por personagens que estão às margens e que são colocados no centro desejado com histórias reelaboradas contra o esquecimento e em favor da memória, para a justiça e à reparação. Neles, as autoras, além de mostrar questionamentos ao “Regime de Exceção no Brasil (e Cone Sul), requerem diferentes caminhos para a mulher em sociedade, a

fim de que questionem ideias naturalizadas e repletas de violência simbólica e denunciem as consequências que a opressão e limitações causam-lhes por meio das histórias de suas personagens, para, como indica a epígrafe desta obra (“Só as feridas lavadas cicatrizam”), “lavarem (em parte) suas feridas”, porque os algozes das violências cometidas neste período continuam “limpos”, impunes;

c) Através do discurso (vozes das personagens - *fictus*), e do “metaficcional historiográfico”, é que se desenvolve pela/na relação de parentesco de verdades possíveis, porque ilustradas pelas vozes de pessoas (*sapiens* – as autoras - e *fictus*) que, através de suas memórias individuais, constroem a coletiva, a História. Com as personagens dos romances (*fictus*: Alice, Maria Pilla, d.Iracema, Luísa, Lena/Vera, Amália, Anna Fischer, Lia, Madre Alix, Samira, e outras) é que o testemunho se configura como lugar de fala, uma vez que elas, para existir e continuar, constroem identidades e se constituem como indivíduos de memórias, quando narram suas histórias de um passado por elas conhecido, portanto, possíveis verdades, haja vista que no bordado de suas histórias, nas narrações com suas vozes femininas, são captadas verdades na relação história-ficção e com a pretensão de que se faça, com estes sujeitos da História e da Literatura, justiça e se cobre do Estado reparação;

d) Nas vozes testemunhais na literatura nomes de torturadores silenciados pelo discurso hegemônico (em amnésia intencional) dos que desejam que o direito à verdade e à justiça não sejam praticados são dispostos na inscrição de romances pelas vozes das personagens: Carlos Alberto Brilhante Ustra, Fleury, Paulo Malhões, Amílcar Lobo, major Walter da Costa Jacarandá e outros. A não punição dos culpados por torturas e assassinatos, protegidos pela Lei da Anistia (1979), promove o impedimento da apuração da verdade, na contramão dos Direitos Internacionais que estabelecem que crimes contra a humanidade são imprescritíveis. Uma das consequências é a sensação de que “as feridas ainda não foram limpas” (como se constata em obra deste mesmo autor, editora e ano: “Só as feridas lavadas cicatrizam: vozes femininas com *dever de memória* em salas de tortura’, editora Schreiben, 2025).

A não revisão dessa Lei no Brasil revela a recusa do Estado brasileiro (não do Cone Sul, porque eles já o fizeram) em remexer no passado sob a alegação de que se devem promover a paz e a reconciliação (Figueiredo, 2024). Em nível de reparação, se espera, no mínimo, que se reconheça a existência de arbitrariedades na “DC-E-M” no Brasil, torturas em salas clandestinas e institucionalizadas ligadas aos I, II e III Exércitos e Forças de Segurança do país, e do Poder Executivo, todas com a convivência e parceria do setor privado, civil e empresarial.

A Comissão Nacional da Verdade (1912-1914) assim o fez (ou em parte) e rompeu com o véu que foi lançado sobre a memória do passado, na defesa de uma política de não-repetição, uma vez que uma ação de resgate da memória

possa se contrapor a outra em favor de seu esquecimento, e para que se institua na lembrança da crueldade sobre a qual se ergueu o corpo social brasileiro para dar direito de acesso à própria história, restauradora e com perspectivas futuras, e através das vozes testemunhais contra o esquecimento, em seu direito à verdade, uma vez que a conciliação somente existe com a possibilidade de poder perdoar e isso quando se pode punir; e deve-se punir quando há infração e regras comuns (Ricoeur, 2007), porque a violência - no “Regime de Exceção” no Brasil e, principalmente, nos “Anos de Chumbo” -, é imperdoável de fato e de direito, pois é essencial que, na relação torturado-torturador, haja a distinção “nós-eles” no exercício democrático.

O pesquisador desta obra, ao considerar a memória como um compromisso ético, moral e artístico na busca da justiça, inclui-se aos que almejam, aqui através da metaficção historiográfica em romances de autoria feminina ambientados na “DC-E-M”, salvar os desaparecidos e os que sofreram torturas da amnésia do passado, e resgatar vidas, falas, imagens, testemunhos dos que foram vítimas do silenciamento institucionalizado pelo Estado e na lembrança dos algozes que foram inocentados na “Lei de Anistia”. Afinal, não se chega à verdade com a mentira; também não se conquista a democracia sem lutar contra a Ditadura.

No decorrer da construção desta obra houve dificuldades em organizar o conteúdo pela quantidade de materiais disponíveis, o que mostra o quanto a sociedade está sedenta em mostrar e refletir sobre estes aspectos nocivos da história recente do Brasil.

Igualmente difícil foi escolher posições em relação aos temas desenvolvidos, no entanto, quanto mais os argumentos, as informações, as deduções, os documentos foram sendo manipulados, mais forte foi a decisão de estar ao lado dos que defendem as liberdades, a democracia, a verdade, a justiça, a luta por reparações, enfim, fazer coro ao lado dos que sofreram em defender estas causas e não em favor dos que instituíram ações de violência extrema sob a tutela do Estado, e o financiamento de poderosos empresários e empresas.

Ao escolher o ponto de vista das mulheres, ficou a certeza, na obra que ora se entrega à comunidade, de que elas reuniram vozes de protesto e de dor, escancararam feridas, tentaram se redimir de culpas, para que pudessem continuar, suscitando o sonho de que todos se iluminem com o sol da liberdade (seguindo o romance de Ana Maria Machado, porque “[...] A paz se estende sobre a terra/Foi vencida a Tirania/Pela democracia.” (Samba do Salgueiro, *in*: Machado, 2012, p. 9).

Já visto nesta obra, por exemplo, que investigações estão sendo realizadas com filhos de sequestrado(a)s como nos livros “Ainda estou aqui” (Nota de Fim de Texto 17); “Em nome dos pais” e “Crianças e Exílio – memórias de infâncias marcadas pela ditadura militar”⁴⁵ e (Nota de Fim de Texto 18 e 45, respectivamente) é necessário, também, avançar nas vivências e expectativas

dos netos (como na Argentina, por exemplo) do(a)s que sofreram punições, viveram no exílio, ou foram morto(a)s e desaparecido(a)s, talvez no sentido de que seja possível averiguar que atitudes eles têm em relação às histórias de seus antepassados e o que ainda se espera e se pode fazer em nível de reparação por parte do Estado pelas suas memórias e fragilidades que ficaram para seus sucessores que perderam com as lacunas ainda não resolvidas na história do Brasil. Igualmente, no que se refere à urgente revisão da “Lei da Anistia” que não permite o julgamento e a punição dos repressores ainda vivos, para se faça justiça e se promova certo tipo de reparação.

Esta obra, então, se preocupa em constituir uma “enciclopédia” referencial sobre este tema, com a maior quantidade possível de materiais de pesquisas nas fontes e informações pertinentes ao texto e complementares a ele, nas Referências, com atualizações até julho de 2025; nas Notas de Fim de Texto; e na identificação e comentários das 96 obras de autoria feminina mostradas nos Quadros 1,2,3,4,5 e 6.

Conclui-se - em se considerando que na ficção e na história rememorar é necessário, a fim de não esquecer situações que não podem ser finais - ser importante refletir sobre a presença histórica e ficcional da tortura, em seu contexto também cultural, lugar de memória, com discurso e genealogia e lugar de pertencimento, que se permeiam no Brasil sob a necessidade de lembrar, constatar, investigar, mostrar, para que o “Estado de Exceção” - com suas torturas física, psicológica e ideológica” - não seja esquecido; e no sentido de contribuir no desejo de que não mais aconteça, e como uma contribuição acadêmico-teórico-prática para a sociedade, para todos os tempos.

E que, ao escrever sobre a “DC-E-M” no Brasil, em nome dos mortos - fantasmas com os quais se conversa, e personagens que sofreram torturas e testemunharam sobre isso na ficção, deseja-se interagir, sobretudo, com os mais jovens, para que conheçam a história e respeitem as vozes das que não puderam falar, pelas dificuldade de se exporem, e as das novas gerações de escritoras que se posicionam nessa corrente de mulheres combativas, com gesto de hospitalidade e empatia. E se nada for feito, tem-se a certeza de que “todo crime tem testemunha, pois, quando as testemunhas não existem, a consciência as arranja.” (Benedetti, 2016, p.190).

Esta obra, amiúde, convida quem se interessa em compreender, nos processos metodológicos apresentados, na metaficção historiográfica, os romances selecionados para a história, memória e reflexões do passado, no presente, para que não se repita no futuro. Também com o desejo de que se constitua em materialidade para pesquisas futuras neste tema e/ou em outros correlacionados.

Quer-se com convicção, tal qual o lema do “Direitos à memória e à verdade”(2007, p. 51): “Para que não se esqueça. Para que nunca mais aconteça”.

Avante!

5

O AUTOR DESTE LIVRO: COMPROMISSO ÉTICO E CIDADÃO

Mentiram-me. Mentiram-me ontem e hoje mentem novamente. Mentem de corpo e alma, completamente. E mentem de maneira tão pungente que acho que mentem sinceramente. Mentem, sobretudo, impune/mente. Não mentem tristes. Alegrementem mentem. Mentem tão nacional/mente que acham que mentindo história afora vão enganar a morte eterna/mente. Mentem. Mentem e calam. Mas suas frases falam. E desfilam de tal modo nuas que mesmo um cego pode ver a verdade em trapos pelas ruas. Sei que a verdade é difícil e para alguns é cara e escura. Mas não se chega à verdade pela mentira, nem à democracia pela ditadura.

(SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Política e Paixão*, 1984 [quando do atentado no Riocentro – 1981], Rio de Janeiro – grifo nosso).

Filho de Antônio Gonçalves de Azevedo, militar aposentado da Brigada Militar (*in memoriam*) e de Therezinha Noemy Souza de Azevedo, “do lar”; irmão de Maria Cleci Venturini, Maria Reni Chiabotto, Maria Edi Ribeiro da Silva, João Francisco de Azevedo (*in memoriam*), Luís Fernando de Azevedo e Marlon de Azevedo.

Este pesquisador nasceu em Não-me-Toque, interior do Rio Grande do Sul, em 27 de maio de 1963.

Na terra natal, cursou as primeiras séries até 1970, no Colégio Estadual Geni Vieira da Cunha, cuja sua história em vida aprendeu a respeitar, pelas conquistas nas lutas pioneiras empreendidas. No início da década de 1980, mudou com a família para Passo Fundo. Nesta cidade terminou o Ensino Fundamental (na época I Grau) nos Colégios Estaduais Jerônimo Coelho e Alberto Pasqualine, ao mesmo tempo em que começou, concomitante às atividades escolares, a trabalhar, primeiro como vendedor de salgados e doces na rua (até aos 14 anos) e depois em empresa, com carteira de trabalho assinada e “salário de menor”, obrigatório na época.

Realizou o Ensino Médio (na época II Grau) no Colégio Estadual Cecy Leite Costa, onde aprendeu a amar a literatura. Em 1981, estimulado pelo professor de Língua Portuguesa, assistiu às palestras do I Encontro de Escritores Gaúchos, no Salão de Atos da Antiga Reitoria da UPF, com organização da Profa. Dra. Tânia Mariza Kuchenbecker Rösing (que depois seria a coordenadora geral das Jornadas de Literatura, que foram realizadas por mais de 30 anos), ajudada no início pelo escritor Josué Guimarães (1921-1986). Estavam presentes Mario Quintana (1906-1994), Dyonélio Machado (1895-1985), Moacyr Scliar (1937-2011), Cyro Martins (1908-1995).

Em 1983, ingressou na Faculdade de Letras – Licenciatura Plena – no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), na Universidade de Passo Fundo (UPF), até 1987; de 1996 a 1997, fez Especialização em Comunicação Social - Trajetórias e Ensino, pela Universidade de Passo Fundo (UPF), com a monografia “Rádio Planalto, o canal do Rio Grande”, orientado pelo Prof. Dr. Benami Bacaltchuk; de 1998 a 2000, Mestrado em Comunicação Social, na Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), com a dissertação “O mito do gaúcho em *O tempo e o vento* - livro e minissérie”, orientado pela Profa. Dra. Sandra Lúcia Amaral de Assis Reimão; em fevereiro de 2022, ingressou no PPGL da UPF, doutorado, sob orientação da Profa. Dra. Ivânia Campigotto Aquino.

Como militante estudantil, participou das diretorias do Grêmio Estudantil dos colégios Alberto Pasqualine e Cecy Leite Costa. Mais tarde, entrou para o Movimento Católico quando a Igreja Católica desenvolveu o Projeto de Opção Preferencial pelos Pobres e Luta pela Terra, em diversos setores de organização pela Reforma Agrária e pela comida aos necessitados; no IFCH, na UPF, quando cursava o Curso de Letras, participou da JUC (Juventude Universitária Católica), da diretoria do Diretório Acadêmico América Latina Livre (DAALL) e do Diretório Central de Estudantes (DCE). Ainda no Curso de Letras, foi um dos fundadores da Associação de Turmas de Letras (ATL) e do Grupo de Contadores de Histórias, conhecido depois como “Bando de Letras”. Em 1984, fez parte dos membros que re-fundaram no Rio Grande do Sul o Partido Socialista Brasileiro (PSB).

Na década de 1980, junto com milhões de cidadãos, lutou pelas “Diretas Já!” (1984), nos últimos anos da “DC-E-M” no Brasil; na construção da Constituição Cidadã (1988) nos encontros com os parlamentares constituintes; também pela primeira eleição direta para presidente (que aconteceu em 1989), enfim, no processo de redemocratização do Brasil.

É Professor Assistente na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), a qual ajudou a implementar nos diversos grupos dos movimentos sociais até sua criação em 2001, no mandato do governador Olívio Dutra, de 1998 a 2002. Nela, participou por anos da Diretoria da Associação dos Docentes da UERGS (Aduergs), do Conselho de Ensino, de Pesquisa e Extensão (Conepe) e do

Conselho Superior da Universidade (Consun). Igualmente, desde a década de 1980, do Sindicato dos Professores do Ensino Privado do Rio Grande do Sul (Sinpro-RS).

Como filho de militar, militante dos movimentos estudantil, católico e sindical, docente envolvido com os diversos movimentos de defesa dos docentes, como aluno e docente, e dos movimentos sociais e políticos, como cidadão, envolveu-se na luta pela liberdade individual e coletiva, pela democracia e contra qualquer movimento contrário a isso. Portanto, crítico e opositor de qualquer ação contra esses ideais, incluindo nisso a “DC-E-M” que se desenvolveu no Brasil nos 21 anos, pelo julgamento e punição dos culpados e pela memória dos que dela foram vítimas.

O primeiro grande impacto foi trabalhar, já como professor (Colégios Menino Deus e Notre Dame - Passo Fundo) - embora ainda como acadêmico de Letras na UPF - com o livro *Brasil: Nunca Mais* ([1985] 1986), a partir do Projeto “Tortura Nunca Mais”. Tanto que escreveu em folha avulsa e colou no livro, conforme mostra a Imagem 1 que segue, uma promessa que dura até estes dias em que se constrói esta obra, e ficará até o fim.

Imagem 1- Folha colada no livro *Brasil: Nunca Mais* ([1985]1986), escrita à mão e com desejo que durasse a vida toda

Problema...

da minha singela existência, já não posso, depois de ler este livro, dizer o que "fazer tanto bem na tortura da cruz": "Sim, perdona-lhe", pois eles não sabem o que fazem." Devo, e por isto, então, sim, de minha singela existência, dizer agora e sempre, para a história (mesmo racional) que tenho escrito, dizer: "Perdoar-me tenho, pelos crimes que não lihei contra os brasileiros por quem me empenho de sempre de me manter e pelos crimes que me empenho de descobrir nos meus estudos, falando-me sempre de ditadores e fêmeas, os quais, em nome do anticomunismo, promulgarão a prática do anti-Democracia."

E sabido nome e fatos de degradação humana através de torturas e de uso abusivo de autoridade, porém, a nova "justiça" permite que tais "crusileiros" passem por nós e digam "com oia", salvando-se que muitas não promulgarão seus crimes.

"A verdade é feita de tempo, não de autoridade." Portanto, se não emergirem mais do que for pago, se não falarei quando for muito, se não ~~estou~~ punirei quando for muito, se não defenderei os direitos humanos quando me tornarem o direito de viver.

05/02/86
C. G. G.

Fonte: O pesquisador ([1986] 2025), transcrita na Nota de Fim de Texto ⁴⁶.

Na Introdução, informou-se que uma das justificativas para este livro foi o voto do deputado federal Jair Messias Bolsonaro a favor do *Impeachment* contra Dilma Rousseff em 2016. Em 2018, ele foi eleito Presidente da República, ficou até 2022, quando foi derrotado nas urnas por Luis Inácio Lula da Silva (1945-).

Em 8 de janeiro de 2023, houve a tentativa de golpe com a invasão do Supremo Tribunal Federal (STF), Congresso Nacional e Palácio do Planalto. Em 2025, a Procuradoria-Geral da República (PGR) o denunciou, junto com outros 33 “comparsas”, por envolvimento numa trama golpista apontada pela Polícia Federal. Bolsonaro é acusado de organização criminosa armada, tentativa de abolição violenta do Estado Democrático de Direito, golpe de Estado, ataques ao sistema eleitoral brasileiro, tentativa de impedir a posse do presidente Lula. Ainda, por ajudar no planejamento para assassinar o presidente Lula, o vice-presidente Geraldo Alckmin (1952-) e o presidente do STF, Alexandre de Moraes (1968-). A denúncia foi apresentada pelo procurador-geral, Paulo Gonet (1961-), ao longo de 272 páginas.⁴⁷ E foram julgados e condenados (mesma Nota de Fim de Texto 47).

Para este pesquisador, investigar e refletir sobre este tema e construir este livro se constitui em oportunidade de expor interpretação de fatos que compuseram e estão ainda presentes em nossa formação sócio-histórica e política. Com olhar analítico e história de vida, reconhece-se como parte integrante de uma sociedade que deseja não mais vivenciar violências de agentes que a produzem e a executam em nome do Estado e de ideologias, notadamente de extrema direita.

Ao considerar a memória como um compromisso ético, moral e artístico na busca da justiça, inclui-se aos que almejam, no dever de memória, salvar as vítimas da amnésia, o passado, e resgatar vidas, falas, imagens, testemunhos dos que foram acometidas do silenciamento institucionalizado pelo Estado e na lembrança dos algozes que foram inocentados na Lei de Anistia (1979), e que ainda estão por aí, com os que em 2025 querem ser também anistiados em mais uma tentativa de golpe no Brasil.

Além de pesquisador e cidadão, a voz que se apresenta nesta obra é do professor que, junto com seus alunos, e na/através da Educação, com seus discursos e ações, pode-se movimentar na busca da política de memória nos modos de funcionamento voltados para a preservação da justiça e da verdade, para construir um futuro sob a égide da memória social como plataforma na defesa das liberdades democráticas.

O compromisso continua, senão na linha de frente, mas na pesquisa, aquisição de conhecimentos, nas redes sociais e, principalmente, no processo de ensino para a aprendizagem no exercício docente; além do desenvolvimento crítico como cidadão, princípio este inegociável.

Afinal, parafraseando Affonso (na epígrafe deste capítulo) não se chega à verdade com a mentira; também não se conquista a democracia sem lutar contra a Ditadura.

Avante!

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Edson Bini. Coleção Especial. São Paulo: Edipro, 2011.

AQUINO, Ivânia Campigotto. **Romance em mapas** [recurso eletrônico]. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2014.

AQUINO, Ivânia Campigotto. **Construções narrativas**: literatura e história. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2016.

BACHMANN, Theresa Katarina. Tropical sol da liberdade: o valor-memória na narrativa de mulheres na pós-ditadura. **REVISTA FÓRUM IDENTIDADES**. Itabaiana-SE, Universidade Federal de Sergipe, v. 38, nº 1, p. 115-127, jul-dez de 2023.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 2. ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et al.* São Paulo: Hucitec, 1990.

BARATA, Eduarda. **E-Dicionário de Termos Literários (de Carlos Ceia)**, jul, 2022. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/pos-memoria>. Acesso em: 13 jun. 2025.

BENAGLIA, Anderson William Marzinhowsky; HELLER, Barbara. Prisão intelectual: a censura do estado em livros que compõem projetos de remissão de pena. **Anamorphosis – Revista Internacional de Direito e Literatura**, v. 8, n. 1, e899, 2022.

BENJAMIN, Walter. Obras sobre a filosofia da história. 1987. In: **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Vo.1, 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 2008, p. 241-252.

BEZERRA, Kátia da Costa. Que bom te ver viva: vozes femininas reivindicando uma outra história. **Revista Estudos de Literatura brasileira contemporânea**. n. 43, p. 35-48, na/jun. 2014. Disponível em: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/admin,+3.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2024.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CANDAU, J. **Memória e identidade**. Tradução de Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2014.

CORONEL, Luciana Paiva. Reminiscências de uma vida individual eivada de anseios coletivos: Volto semana que vem, de Maria Pilla. In: GOMES, Gínia Maria. **Narrativas brasileiras contemporâneas: memórias da repressão**. Porto Alegre: Polifonia, 2020, p. 195-210.

CUCINSKI, B. K.: **Relato de uma busca** [2011]. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor: o Regime de 64 no romance brasileiro**. Brasília: Editora da UnB, 1996.

DALCASTAGNÈ, Regina. Para não esquecer: mulheres e ditadura no Brasil. In: LACERDA, Amanda; CLAUDIANO, Leonardo; IGNÁCIO, Valéria (org). **A captura do real e os intraduzíveis na literatura latino-americana sobre as ditaduras**. Parnamirim, RN: Editora Biblioteca Ocidente, 2023, p. 3-14.

DI EUGENIO, Alessia . A re-emergência literária de vozes e memórias femininas silenciadas durante a ditadura militar brasileira. **Diacrítica - Revista do Centro de Estudos Humanísticos**, Vol. 34, nº 2, 2020, p.236-248- Disponível em: <https://revistas.uminho.pt/index.php/diacritica/article/view/4992/5614>. Acesso em: 2 fev. 2024.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FERNANDES, Pádua. **Ilícito absoluto: a família Almeida Teles, o coronel C.A. Brilhante Ustra e a tortura**. São Paulo: Patuá, 2023.

FERREIRA, Erasmo da Silva. A voz do testemunho: memória, história e acontecimento no Relatório Final da Comissão da Verdade. **Obra de doutorado**. Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Departamento de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras. Recife, 2020, 227p.

FIANCO, Francisco. **Literatura, história e silenciamento em A resistência de Julián Fuks**. Anamorphosis – Revista Internacional de Direito e Literatura. Porto Alegre, v.10, n.1. e1092, 2025. Disponível em: <https://periodicos.rdl.org.br/anamps/article/view/1092>. Acesso em: 6 maio. 2025.

FIGUEIREDO, Lucas. **Lugar nenhum: militares e civis na ocultação dos documentos da ditadura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres contra a ditadura: escrever é (também) uma forma de resistência**. Porto Alegre: Zouk, 2024.

FREITAS, Décio. **O homem que inventou a ditadura no Brasil**. Porto Alegre: Sulina, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, História, Testemunho. In: BRESCIANE, Stella; NEXARA, Márcia. **Memória e (res)sentimentos**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004, p. 83-92.

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

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O preço de uma reconciliação extorquida. In: SAFATLE, Vladimir & TELLES, Edson (Orgs.). **O que resta da ditadura**. São Paulo: Boitempo, 2010, 177-186.

GASS, William H. **A ficção e as imagens da vida**. Tradução de Edílson Alkmim Cunha. São Paulo: Cultrix, 1974.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.

GOMES, Gínia Maria (org.). **Vozes da resistência**: ecos ditatoriais na literatura brasileira do século XXI. Porto Alegre: Polifonia, 2021.

GUERINI, Andréia; SIMONI, Karine (org.). **Ivone Benedetti - entrevista**. Curitiba, PR: Medusa, 2022.

HALL, Stuart. **A identidade cultura na pós-modernidade**. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&a, 2005.

HIDALGO, Luciana. **Literatura de urgência**: Lima Barreto no domínio da loucura. São Paulo: Annablume, 2008.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Ricardo Cruz. São Paulo: Almedina, 1989.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KOCH, Ingedore; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade – diálogos possíveis**. 3. ed. Cortez, 2012.

KUCINSKI, Bernardo. **K.: relato de uma busca**. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

JAMESON, Friedric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997.

LAJOLO, Marisa. Os leitores, esses temíveis desconhecidos. In: LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1997, p. 33-40.

Lygia Fagundes Telles tinha 103 anos ao morrer, não 98, revela documento; ABL diz que ‘escritora preferia manter a discrição’. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/04/07/lygia-fagundes-telles-tinha-103-anos-ao-morrer-nao-98-revela-documento-abl-diz-que-escritora-preferia-manter-a-discricao.ghtml>. Acesso em: 13 fev.2025.

LIMA, Silvani Lopes. Um estudo da metaficção historiográfica em narrativas juvenis brasileiras contemporâneas. **Obra de doutorado**, Universidade de Passo Fundo (UPF), PPGL, abril de 2020, 198 p.

LISBOA, Adriana. **Azul Corvo**. Rio de Janeiro: Objetiva, [2010], 2014.

LUKÁCS, Georg. **O romance histórico**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

LUFT, Lya Felt. Três espelhos do absurdo: a condição humana em *As Meninas*, de Lygia Fagundes Telles. **Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1979. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/170744>. Acesso em: 5 fev. 2024.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. São Paulo: José Olympio, 2002.

MACHADO, Ana Maria. **Tropical sol da liberdade** [1988]. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. Tradução de Rubem Figueiredo et al. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MELLO, Evelyn, Caroline de. Literatura e ditadura, entre a casa e a rua: ecos de resistência nos romances *O pardal é um pássaro azul* de Heloneida Studart e *Tropical sol da liberdade* de Ana Maria Machado. **Obra de doutorado**. Universidade Estadual Paulista, campus de Araquara, 2018, 202 f.

MENTON, Seymour. **La nuova novela histórica e la América Latina: 1979-1992**. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, [1979]1993.

MERLINO, Tatiana; OJEDA, Igor (org.). **Direito à memória e à verdade: luta substantivo feminino**. São Paulo: Editora Caros amigos, 2010.

MORAES, Maria Lygia Quartim. Da luta armada ao feminismo: memórias dos anos 70 no Brasil. In: XXX Encontro Anual da ANPOCS - GT09- Gênero na contemporaneidade (sessão 1. Política, violência e feminismo), Caxambu-MG, 24-28 out. de 2006. **Anais [...]** Caxambu-MG: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS), p. 1-14. Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/papers-30-encontro/gt-26/gt09-16/3290-mmoraes-da-luta/file>. Acesso em: 11 mar. 2024.

MORAIS, Taís; SILVA, Eumano. **Operação Araguaia**. São Paulo: Geração Editorial, 2005.

MUIR, Edwin. **A estrutura do romance**. Tradução de Maria da Glória Bordini. 2ª ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1975.

Narrarte. Disponível em: <https://youtu.be/IRtrKRfDiwM?t=126>. Acesso em: 11 set. 2014.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Experiência ditatorial e ficção democrática em *Volto semana que vem*, de Maria Pilla. In: OLIVEIRA, Rejane Pivetta de; THOMAZ, Paulo C. (org.) **Literatura e Ditadura**. Porto Alegre: Zouk, 2020, p. 143-156.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6ª ed. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2013.

PERROT, Michelle (1989). Práticas da memória feminina. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 9, n.18, p. 9-18, ago/set. Disponível em: https://www.anpuh.org/arquivo/download?ID_ARQUIVO=3846. Acesso em: 10 dez. 2019.

PILLA, Maria. **Volto semana que vem**. Porto Alegre: AMA Livros, [2015]2022.

PINTO, Céli Regina Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

PINHEIRO, Alexandra Santos. Tropical sol da liberdade, by Ana Maria Machado: a narrative of the exception time. **Revista de Literatura, História e Memória**. Seção: Pesquisa em Letras no contexto Latino-americano e Literatura, Ensino e Cultura. Cascavel, PF. Unioeste, vol. 18, nº 31, 2022, p. 276-289. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/361761799_TROPICAL_SOL_DA_LIBERDADE_DE_ANA_MARIA_MACHADO_UMA_NARRATIVA_DO_TEMPO_DE_EXCECAO. Acesso em: 27 fev. 2024.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se**: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política de ficção. Tradução de Carolina Santos. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, nº 86, p. 75-80, marc. 2010.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tradução de Maria da Penha Villela-Petit. Campinas -SP: Papirus, 1997. Tomo III.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François *et al.* Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RODRIGUES, Cristina Zanella. As meninas: uma análise dos efeitos de sentido produzidos a partir do funcionamento discursivo do depoimento de um preso político no discurso fílmico e literário. **Caderno de Letras**, nº 32, Set/Dez- 2018. Disponível em: <https://research.amanote.com/publication/HJUn2XMBKQvf0BhiZq5Z/as-meninas-uma-anlise-dos-efeitos-de-sentido-produzidos-a-partir-do-funcionamento>. Acesso em: 3 fev. 2024.

ROUSSO, Henr. A memória não é mais o que era. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org.). **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 93-101.

ROUILLE, André. **A fotografia**: entre o documento e a arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Política e Paixão**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1984.

SANTOS, Pedro Brum. **Teorias do romance: relações entre ficção e história**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 1996.

SCHEFER, Andreia. **Nada será como antes** [2022]. Novo Hamburgo, RS. Ed. da autora, 2023.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **Dispersos e inéditos**: Estudos sobre Lygia Fagundes Telles. Goiânia: Cânone editorial, 2009.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

TELES, Maria Amélia de Almeida. Violações dos direitos humanos das mulheres na ditadura. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 23, n.3, p.1001-1022, set./dez. 2015.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Contos da cela três**: memórias de uma presa política na ditadura. São Paulo: Ema Livros; Editora Timó, 2024.

TELLES, Lygia Fagundes. **As meninas**. Rio de Janeiro: José Olympio, [1973], 1983.

TIBURI, Márcia. **Feminismo em comum**: Para todas, todes e todos. Salvador, Bahia: Rosa dos Ventos, 2018.

VARGAS, Andrea; UMBACH, Rosani. Exilados em Tropical Sol da Liberdade, de Ana Maria Machado: uma questão sensível. **Estação Literária**. Londrina. Vol. 10B, p. 81-97, jan. 2013.

VECCHI, Roberto; DI EUGENIO, Alessia. A dupla cicatriz: a ditadura brasileira e a vocalização feminina da memória traumática de Ana Maria Machado. Seção temática: literatura e ditadura – **Estud. Lit. Bras. Contemp.** (60) 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/VLVWKmmjvH3Ch7wnPcPQyLJ/>. Acesso em: 3 fev. 2024.

VILLA, Marco Antonio. **Ditadura à brasileira. 1964-1985, a democracia golpeada à esquerda e à direita**. São Paulo: LeYa, 2014.

WELTER, Juliane Vargas. Delatores à brasileira: entre a cumplicidade e o acaso. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, n. 55, p. 333-346, dezembro de 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/article/view/67853/46184>. Acesso em: 22 set.2024.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

NOTAS DE FIM DE TEXTO

1 Ditadura Civil-Militar. O governo propunha acompanhar e monitorar ações como a da família Almeida Teles, no entanto, o eufemismo para ditadura militar, “regime de 1964 a 1985”, foi alterado para o período mais largo, previsto no artigo 8º do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias da Constituição de 1988 (Art. 8º - É concedida anistia aos que, no período de 18 de setembro de 1946 até a data da promulgação da Constituição, foram atingidos, em decorrência de motivação exclusivamente política, por atos de exceção, institucionais ou complementares, aos que foram abrangidos pelo Decreto Legislativo n.º 18, de 15 de dezembro de 1961, e aos atingidos pelo Decreto-Lei n.º 864, de 12 de setembro de 1969, asseguradas as promoções, na inatividade, ao cargo, emprego, posto ou graduação a que teriam direito se estivessem em serviço ativo, obedecidos os prazos de permanência em atividade previstos nas leis e regulamentos vigentes, respeitadas as características e peculiaridades das carreiras dos servidores públicos civis e militares e observados os respectivos regimes jurídicos. Isto atende aos militares. A previsão corresponde ao “período de 18 de setembro de 1946 até a da promulgação da Constituição, 5 de outubro de 1988, definido para requerer a condição de anistiado político. A ditadura, assim, foi dissolvida dentro de um intervalo maior, entre a promulgação das Constituições de 1946 e a de 1988. “Essa mesma expressão foi incorporada à lei de criação da CNV. Essa diluição da responsabilidade militar (fenômeno que parece ocorrer também no uso, por certos acadêmicos, de expressões como “DC-E-M”) agradou aos representantes das Forças Armadas.” (Fernandes, 2023, p. 171). Este pesquisador, considera, ainda, a ampla participação civil, como deputados federais, senadores, empresários, intelectuais que não somente foram favoráveis ao golpe de 1964 como ajudaram a manter os militares do poder por 21 anos. e continuam, porque a extrema direita mantém valores e ações daquele que foi o mais sombrio e violento da história recente do Brasil.

2 Ditadura Civil-Empresarial-Militar. No capítulo 4 - “O estado ditatorial e as políticas públicas para o setor da construção”, do livro **Estranhas catedrais:** as empreiteiras brasileiras e a Ditadura Militar (1964-1988), de Pedro Henrique Pedreira Campos, há o subcapítulo “Os empreiteiros e o golpe civil de 1964”, com identificação e dados sobre como “os representantes da burguesia brasileira presentes no movimento de desestabilização do governo Goulart, de organização da ação de 1º de abril e de articulação do projeto nacional pós-64.” (Campos, 2022, p. 405). Isso ajuda a explicar o “civil” junto com o “militar” nesta obra. Todo o livro (resultado de uma obra em História defendida na Universidade Federal Fluminense- UFF-, em 2012) de 572 páginas mostra como a construção pesada

na arquitetura do regime ditatorial de 1964 a 1988, com a articulação feita pela burguesia industrial brasileira em sua organização e articulação no interior da sociedade civil para se inserir em setores do aparelho de Estado em sua atuação na promoção de seus interesses. Emílio Ivo Ulrich, no livro **Tortura não tem fim** (2023) informa que “os presidentes da FIESP, Theobaldo de Negrís, Raphael Noschese e Mario Amato, com intermediação de Delfin Neto, recolhiam o dinheiro e supervisionavam a distribuição [para financiar os aparelhos repressivos]. O presidente da Ultragás, Hennig Albert Boilesen, foi o mentor de tudo, fornecendo inclusive equipamentos de tortura e acompanhando as torturas e mortes no DOI-Codi e em outros locais onde eram torturados e mortos.” (Ulrich, 2023, p. 70). Também faziam parte do conjunto de empresas financiadoras: “Rhodia, Metrô, Mercedes-Benz, Votorantim, Scania, Sandart-Oil Company, Brinks, Banespa, SESI, CIESP, Krupp, Odebrech, Esso, Avibras, Alipert, Brastemp, GM, Massey Fergunson, Petrobrás, Arno, Embraer, GE, Light, Usiminas, Duratex, Itaú, SKF, Philips, Cosipa, Fiat, Wolkswagem, Listel, Telefunken, ITT, Associação Comercial de São Paulo, Rolls-Royce, Idort, Cofap, Antarctica, Pirelli, Eternit, Alpargatas, Estaleiro Mauá, Cobrasma, O Globo, Klabin, CSN, Villares, Fizola, Souza Cruz, União, Páginas Amarelas, Taurus, Folha de S.Paulo, O Estado de São Paulo e Diários Associados.” (Ulrich, 2023, p. 70). Ano a ano, entre os dias 31 de março e 1º de abril, o Sindicato Nacional dos Docentes das Instituições de Ensino Superior (**ANDES-SN**) publica nota em que chama a atenção para o Golpe de 1964. No texto, usa o termo “golpe empresarial-militar”. Por exemplo, em 2024: “Há 60 anos, iniciava-se o período mais violento da história recente brasileira. Entre os dias 31 de março e 1 de abril, militares tomaram o poder, em um golpe empresarial-militar que instalou uma ditadura que durou 21 anos. Embora a partir de 1985 o país tenha iniciado o processo de redemocratização, até hoje resquícios do autoritarismo, das desigualdades e da violência do Estado contra parcela da população ainda se fazem presentes em nossa sociedade.” (*60 anos do golpe: ANDES-SN reafirma compromisso de luta por memória, verdade, justiça e reparação*. Disponível em: <https://www.andes.org.br/conteudos/noticia/60-anos-do-golpe-aNDES-sN-reafirma-compromisso-de-luta-por-memoria-verdade-justica-e-reparacao1>. Acesso em: 1º abr. 2025).

3 O início da “DC-E-M” é mostrado no subitem 3.1 A “Ditadura Civil-Empresarial-Militar” no Brasil (1964-1985)”.

4 Em 15 de março de 1985, o senador José Sarney (Partido da Frente Liberal-PFL) assume a presidência de forma interina, porque o eleito de maneira indireta no Congresso Nacional, Tancredo Neves, estava doente. Em 21 de abril, Tancredo falece e Sarney assume a presidência do Brasil, representando o fim da “DC-E-M” no Brasil.

5 Nesta sessão do Congresso, o deputado federal Jean Wyllys, do Partido Socialista e Liberdade (PSOL-RJ), cuspiu no deputado federal Jair Bolsonaro, do então Partido Social Cristão (PSC) depois de pronunciar seu voto com o seguinte comentário: “Em primeiro lugar quero dizer que estou constrangido de participar desta farsa, dessa eleição indireta, conduzida por um ladrão [o deputado federal Celso Cunha, do PMDB/RJ], urdida por um traidor, conspirador e apoiada

por torturadores, covardes, analfabetos políticos, e vendidos esta farsa segue sexista. Em nome dos direitos da população LGVT, do povo negro exterminado nas periferias, dos trabalhadores da cultura, dos sem teto, dos sem terras, eu voto não ao golpe, e durmam com essa, canalhas.” O Congresso tratou disso com mais rigor do que o outro elogiando a ditadura. Wyllys foi ameaçado pelo Comitê de Ética que poderia perder o mandato; o outro, embora tenha uma representação do Partido Verde, relatado pelo deputado Marcos Rogério (DEM-RJ), nada sofreu, porque foi arquivada. Wyllys, reeleito em 2018, renunciou ao mandato e saiu do país. (Disponível em: [Jean Wyllys cospe em Jair Bolsonaro](https://youtu.be/TtLE_3IDGPU?t=103). https://youtu.be/TtLE_3IDGPU?t=103. Acesso em: 23 out. 2024).

6 Eduardo Cosentino da Cunha (1958-Rio de Janeiro), exerceu o cargo de deputado federal entre fevereiro de 2003 a setembro de 2016, pelos Partidos PPB (Partido Progressista Brasileiro) e PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro), quando teve o mandato cassado na Câmara Federal. Presidiu a Câmara Federal (Congresso Nacional) entre 1º de fevereiro de 2015 até sua renúncia em 8 de julho de 2026. Neste época, instaurou e conduziu o processo de impeachment da presidente Dilma Rousseff, em 2016. É Membro da Igreja Assembleia de Deus e compôs a bancada evangélica na Câmara. Segundo o site de notícias. Cunha foi investigado pela Operação Lava Jato e foi denunciado pela Procuradoria-Geral da República ao Supremo Tribunal Federal (STF). Em 3 de março de 2016, o STF acolheu por dez votos a zero, em unanimidade, a denúncia do Procurador-Geral da República, Rodrigo Janot, contra Eduardo Cunha por corrupção passiva e lavagem de dinheiro, tornando-o réu neste tribunal. Em 5 de maio de 2016, o plenário do STF unanimemente manteve a decisão do então ministro Teori Zavascki (1948-2017, em acidente de avião em Paraty, RJ) que determinou o afastamento de Cunha de seu mandato de deputado federal e consequentemente do cargo de Presidente da Câmara dos Deputados. Acusado de mentir na CPI da Petrobras, teve contra si aberto processo que resultou em sua cassação por quebra de decoro parlamentar em 12 de setembro de 2016, tornando-o inelegível até o final de 2026. Em 19 de outubro de 2016 foi preso preventivamente pela Polícia Federal na Lava Jato, e em março de 2017 foi condenado a 15 anos e quatro meses de prisão pelos crimes de corrupção passiva, lavagem de dinheiro e evasão de divisas. Em 18 de maio de 2017, teve um novo mandado de prisão expedido pela Justiça. Ao final de março de 2020, teve a prisão preventiva substituída pela prisão domiciliar em razão da pandemia de Covid-19, por estar no grupo de risco da doença. Em setembro de 2020, voltou a ser condenado na Lava Jato, e teve sua aposentadoria cassada na ALERJ pelo TJ-RJ. Em 29 de maio de 2023, o STF decidiu anular a condenação de Cunha a 15 anos e 11 meses por corrupção e lavagem de dinheiro em um dos processos da Lava Jato. Segundo o site de notícias CNN BRASIL (STF anula condenação de Eduardo Cunha a quase 16 anos de prisão na Lava Jato. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/politica/stf-anula-condenacao-da-lava-jato-a-eduardo-cunha/>. Acesso em: 7 dez. 2024), “Por 3 votos a 2, Segunda Turma entendeu que Justiça Federal do Paraná não era competente para analisar caso sobre propina em contratos de navios-sonda.”

7 Autor dos livros *Rompendo o silêncio*, de 1987, que foi escrito para rebater as denúncias da deputada federal Bete Mendes e uma obra de ataque contra a esquerda, além de tentar “desmentir” as denúncias de *Brasil: Nunca Mais*, de 1985, que investigou a tortura no Brasil, proveniente do projeto “Tortura Nunca Mais”, e *A verdade sufocada* (2006), que ampliou este debate. Bolsonaro diz-se admirador destas obras, e o de 2006 é seu livro de cabeceira. Por isso, “as publicações de Ustra permitem compreender a narrativa que alimenta a agressividade do capitão reformado contra a esquerda.” (Manso, 2020, p.267). Quando assumiu o governo federal, nomeou para cargos políticos 14 dos 17 generais-de-exército que integravam o Alto Comando do Exército em 2016. Também manteve contato direto com Maria Joséita Brilhante Ustra, convidando-a, inclusive, para integrar seu governo. Ustra nasceu em Santa Maria, Rio Grande do Sul, em 1932 e faleceu em Brasília em 2015.

8 Os outros filhos de Jair Messias Bolsonaro também exercem cargos eletivos: Flávio Bolsonaro, o Zero Um, é senador reeleito pelo PSL do Rio de Janeiro; Carlos Bolsonaro, o Zero 2 (sendo Eduardo Bolsonaro o Zero Três), é vereador reeleito no Rio de Janeiro desde 2001, pelo Partido Progressista (PP); o Zero Quatro é Jair Renan Valle Bolsonaro e foi eleito em 2024, com o nome na urna de Jair Bolsonaro, o vereador mais votado em Camboriú, Santa Catarina, pelo Partido Liberal.

9 O bordão “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”, usado na campanha a presidência da república em 2018 é uma apropriação de brado da Brigada de Infantaria Paraquedista do Exército. Bolsonaro e seu vice, o general da reserva Hamilton Mourão (Partido Renovador Trabalhista Brasileiro - PRTB), foram paraquedistas dela em seus serviços militares.

10 No romance *Nada será como antes* ([2022], 2023) de Andreia Schefer, na segunda parte da narrativa em que a narradora Vitória está em seu presente, 2016, e leva sua filha Maria Clara à casa da avó, onde crescera, o final marca a decisão da narradora de desligar a televisão para não ver ressurgir o monstro da ditadura na figura do deputado que elogia o torturador.

11 Bolsonaro exalta Ustra na votação do *impeachment* em 2016. Disponível em: <https://youtu.be/xiAZn7bUC8A>. Acesso em: 23 out. 2024.

12 Carlos Alberto Brilhante Ustra faleceu em 15 de outubro 2015, em Brasília. Ele foi “declarado judicialmente torturador em 7 de outubro de 2008, em primeira instância, decisão confirmada pela segunda instância em 2012 e pelo Superior Tribunal de Justiça (STJ) em 2014.” (Fernandes, 2023, p.15). E isso devido à uma ação proposta pela Família Almeida Teles (Maria Amélia de Almeida Teles e César Augusto Teles – militantes do PCdoB- trabalhavam no jornal *A classe operaria*; e Criméia Alice Schmidt de Almeida, irmã de Maria Amélia, que foi a primeira mulher do PCdoB enviada à Guerrilha do Araguaia. Era companheira de André Grabois, filho de Maurício Grabois. O processo é de 2005, por relação jurídica de responsabilidade civil, nascida de ato ilícito,

gerador de danos morais.”. O advogado da família foi Fábio Konder Comparato, professor emérito da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP), onde foi professor titular.

13 Também pelo coronel do Exército Marcelo Ustra da Silva Soares, que é bisneto de Celanira Martins Ustra, avó de Carlos Alberto Brilhante Ustra. Foi eleito, em 2024, vereador em Porto Alegre, pelo PL, com 2.669 votos e com o apoio do ex-presidente Jair Bolsonaro. Marcelo ocupou cargo no Gabinete de Segurança Institucional (GSI), no governo de Jair Bolsonaro até ser dispensado em 13 de janeiro de 2023, no governo de Luis Inácio Lula da Silva, conforme Portaria nº 26, de 16 de janeiro de 2023, assinada por Carlos José Russo Assumpção Penteado, Secretário-executivo do Gabinete de Segurança Institucional da Presidência da República. Ocupava o cargo de Assessor Técnico Militar na Coordenação-Geral de Operações de Segurança Presidencial do Departamento de Segurança Presidencial da República. Segundo o site *Brasil de Fato – Uma visão Popular do Brasil e do Mundo* (Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2023/01/17/dispensado-por-lula-primo-de-torturador-coronel-ustra-ganhou-r-134-mil-extras-em-cargo-no-gsi>. Acesso em: 31 ago. 2024), “o posto de confiança com o ex-presidente rendeu, ao todo, mais de R\$ 134 mil a Marcelo Ustra da Silva Soares. O acréscimo no salário, durante os 30 meses em que esteve no GSI, foi de R\$ 1.432,40 (no total, R\$ 42.972,00). Com diárias nas viagens presidenciais, o tenente-coronel também multiplicou os ganhos (no total, cerca de R\$ 91 mil). Em 2022, em 26 viagens, ganhou R\$ 35.206,00. No ano anterior, foram 15 viagens, somando R\$ 25.769,84. Em 2020, ano que chegou ao GSI, ganhou R\$ 30.894,74 em viagens a serviço. Em 2019, antes de chegar a Brasília, o ganho com diárias foi de apenas R\$ 2.610,20.”. Major da Cavalaria, servia no Rio Grande do Sul. Depois, no governo Bolsonaro, foi promovido, por merecimento, até chegar a coronel. Foi um dos 24 servidores do Poder Executivo Federal que embarcaram na viagem do ex-presidente Jair Bolsonaro entre 28 e 30 de dezembro de 2022. Na viagem aos EUA, Marcelo Ustra da Silva Soares foi escalado para embarcar em 28 de dezembro, para trabalhar nos preparativos para a chegada da família presidencial. De acordo com os registros oficiais, “o retorno ao Brasil ocorreu em 1º de janeiro de 2023”. (Disponível em: <https://poa24horas.com.br/brasil/2024/07/primo-de-torturador-de-dilma-sera-candidato-a-vereador-em-porto-alegre/>. Acesso em: 31 ago. 2024).

14 Depois de perder a eleição de 2022 para Luís Inácio Lula da Silva (1945-), Jair Bolsonaro viajou para Orlando (EUA) e não passou a faixa presidencial para o vencedor do pleito. Em 8 de janeiro de 2023, houve uma tentativa de Golpe de Estado com a invasão dos prédios do Supremo Tribunal Federal, do Palácio do Planalto e do Congresso Nacional. O objetivo era criar condições para que Bolsonaro ficasse no poder. Mais de 2 mil pessoas foram presas. Até agora, “791 participantes foram responsabilizados [...] 265 pessoas foram condenadas pelo tribunal pelo episódio de depredação na Praça dos Três Poderes e tentativa de ruptura democrática. Os outros 476 acusados, que cometeram crimes de menor gravidade, firmaram Acordos de Não Persecução Penal (ANPP). Em todos

os casos analisados, as denúncias partiram da Procuradoria-Geral da República (PGR), que também é a responsável pelos ANPPs, que são apenas homologados pelo STF. Dos 265 condenados, 223 foram responsabilizados por crimes mais graves, como a depredação do patrimônio e tentativa de golpe de Estado. As penas, nestes casos, foram fixadas conforme a atuação de cada réu, mas variam de quatro a 17 anos de prisão. Outras 42 condenações são por crimes mais leves, dos quais foram acusadas pessoas que estavam em frente aos quartéis incitando um golpe de Estado, além de uma absolvição nesses casos.” (O Supremo Tribunal Federal (STF) já responsabilizou penalmente 741 participantes da tentativa de golpe de Estado do dia 8 de Janeiro de 2023. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/justica/8-de-janeiro-741-participantes-da-tentativa-de-golpe-ja-foram-responsabilizados-pelo-stf/>. Acesso em: 7 dez. 2014). Em 19 de novembro de 2024, o ministro do Supremo Tribunal Federal autorizou operação da Polícia Federal para prender quatro militares e um policial federal. Foram presos o general da reserva Mário Fernandes, o tenente-coronel Helio Ferreira Lima, o major Rodrigo Bezerra Azevedo, o major Rafael Martins de Oliveira e o policial federal Wladimir Matos Soares. foram indiciados ao todo 37 pessoas, entre elas o ex-presidente Jair Bolsonaro. “segundo a PF, o grupo – formado em sua maioria por militares das Forças Especiais (FE) do Exército, os chamados ‘kids pretos’ –, tinha como alvos o presidente Luiz Inácio Lula da Silva (PT), o vice-presidente Geraldo Alckmin (PSB) e o ministro Alexandre de Moraes, do Supremo Tribunal Federal (STF).” (Veja como PF desvendou plano para matar Lula, Alckmin e Moraes. Disponível em: <https://www.metropoles.com/brasil/veja-como-pf-desvendou-plano-para-matar-lula-e-futuro-da-investigacao>. Acesso em: 7 dez. 2024.)

15 Em 1972, foram sequestrados e levados ao DOI-Codi em São Paulo. Junto com eles, os filhos de Maria e César, Janaína (5 anos) e Edson (4 anos). Janaína, em entrevista para a Folha de S.Paulo explicou que a opção por processar um militar e não a União Federal sirva pra reconhecer que tanto os que morreram quanto os que mataram na ditadura tinha ‘nomes, sentimentos e história’; Criméia criticou a impunidade trazida pela Lei de Anistia; Maria Amélia afirmou que se deveria contar a história para que ela não repetisse. Sobre eles e outras crianças nessas condições, foi lançado em 2014, pela Comissão o livro *Infância roubada: crianças atingidas pela Ditadura Militar no Brasil*. Na época da prisão, os dois foram levados para a casa de um tio delegado, em Minas Gerais. Quando da soltura de Criméia, em 1973, eles voltaram para casa. Quem a ajudou foi a advogada Rosa Cardoso. Janaína é autora da obra de doutorado *Os Herdeiros da Memória – A luta dos Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos por Verdade e Justiça no Brasil*. César Augusto Teles esteve incomunicável de 28 de dezembro de 1972 a 22 de maio de 1973 e ficou preso até outubro de 1973, na Oban (36ª Delegacia de Polícia), no DOPS, no Presídio do Hipódromo e na Casa de Detenção do Carandiru. Foi condenado a 5 anos de prisão pelo Tribunal Militar. Em 1977, teve direito à liberdade condicional. Faleceu em 28 de dezembro de 2015. Maria Amélia de Almeida Teles foi torturada continuamente do dia 28 de dezembro de 1972 até 13 de dezembro de 1973 e ficou presa até outubro de 1973. For libertada por força de Alvará de Soltura expedida pelo Superior Tribunal Militar. Na prisão, “a

tortura contra mulheres apresentava características especiais, com a violência de gênero [...] houve o contato físico forçado com um torturador que se masturbou e jogou nela o esperma.” (Fernandes, 2023, p.85). “ficar nu, ficavam homens e mulheres. Só que os torturadores eram homens. Então, faz muita diferença para as mulheres e para os homens presos.” (Comissão da Verdade do Estado de São Paulo “Rubens Paiva”. Relatório. Tomo III – Audiência Pública, 21 mar. 2013, p. 5679, *apud* Fernandes, 2023, p. 87). Maria Amélia foi expulsa do PCdoB em 1987, por ser feminista. - Criméia estava com 7 meses de gravidez. Ficou incomunicável e foi torturada continuamente de 29 de dezembro de 1972 à 19 de abril de 1973. Uma tia foi buscar o filho de Criméia André Grabois que nasceu na prisão. Ele se chama João Carlos Schmidt de Almeida Grabois. Em 2007, foi reconhecido como torturado e preso político pela Comissão de Ex-Presos Políticos do Estado de São Paulo e pela Comissão de Anistia do governo federal. “César e Criméia lembraram que Edson perguntou porque os pais estavam verdes. Maria Amélia declarou que jamais esquecerá a pergunta da filha: ‘mãe, porque você está roxa e o pai, verde?’”. Em 2024, ela publicou o livro *Contos da cela três: memórias de uma presa política na ditadura*. 16 contos com eventos autobiográficos. Em diálogo com a personagem Lagartixa Linguaruda de Nascimento, a narradora reflete sobre o autoritarismo, a relação entre crianças e pais aprisionados, a impotência diante dos algozes, os preconceitos em relação às sequestradas. Embora a linguagem seja clara e com certa leveza, há deboches com figuras que encarnam a repressão. Os contos relatam situações acontecidas na “cela três” e em outras celas e sobre a liberdade como um direito de todo(a)s. “Escrevi estes contos, numa tentativa de trazer a minha experiência no sistema prisional, em particular a minha vivência de mãe de duas crianças pequenas [Janaína e Édson], encarcerada e incomunicável.” (Teles, 2024, p. 24).

16 No livro “Contos da cela três: memórias de uma presa política na ditadura”, Maria Amélia de Almeida Teles (1944-), um dos 16 contos se chama “A cela três”. Nele, a narradora (Maria Amélia) conta que o companheiro de DOI-Codi em São Paulo, Edgar Aquino Duarte (1940-1971) foi o mais incomunicável dos presos. De vez em quando, se ouvia sua voz “bem-educada musicalmente” e cantava versos da/para a cela três: “A Cela três/é a cela das donzelas./Eu queria tanto dar um beijo nelas/ Elas não gostam de/serem chamadas de donzelas./ Mas eu gostaria de dar um beijo nelas!” (Teles, 2024, p. 68). A última vez que Maria Amélia o viu foi em 22 de junho de 1973. A partir deste dia, tornou-se um desaparecido político.

17 Em entrevista com Antonio Melo, há comentários sobre o filme, os generais que participaram da prisão, tortura, morte e desaparecimento do ex-deputado Rubens Paiva no DOI-Codi do I Exército, na Tijuca, Rio de Janeiro, no I Batalhão de Polícia do Exército, também sobre a relação do ex-presidente Jair Bolsonaro que teria dito que o Rubens Paiva mereceu o que foi feito com ele, chamou-o de comunista e vagabundo e cuspiu no seu busto no Congresso Nacional. Isso está em “Ainda estou aqui”, o envolvimento de Bolsonaro no caso Rubens Paiva/ Fórum Mídias 07.01.25. Disponível em: https://youtu.be/_tT9jyDXnQ0?t=16. Acesso em: 26 mar. 2025.

18 Miriam Leitão foi eleita, em 30 abr. 2025, para a cadeira nº 7 da Academia Brasileira de Letras. Esta cadeira estava com o cineasta Cacá Diegues, falecido em 24 fev. de 2025 e o patrono é o poeta do Romantismo Castro Alves (1847-1871). Miriam está para lançar seu mais novo livro “Amazônia na encruzilhada – O poder da destruição e o tempo das possibilidades. Seu filho, Matheus Leitão, também jornalista, lançou em março deste ano o livro “Em nome dos pais”, com sua investigação e inquietações na reconstituição de quebra-cabeças em torno do passado dos pais, Miriam e Marcelo Netto, durante a “DC-E-M”. Miriam é a 12ª mulher a ser eleita na “Casa de Machado de Assis”. Desde que foi fundada, em 1896. No Império, Afonso Celso Júnior e na República Medeiros de Albuquerque lançaram a ideia da ABL. Lúcio de Mendonça propôs sua concretização, como uma instituição privada independente, não ligada ao Estado. Era 10 nov. 1896. A primeira sessão foi na Revista Brasileira, de José Veríssimo (Travessa do Ouvidor, nº 31), já com Machado de Assis (1939-1908) na presidência. Depois de juntarem os 40 membros (como na Academia Francesa), fizeram a sessão oficial inaugural, em 20 de julho de 1897, na Rua do Passeio (onde está o Trianon), em que Joaquim Nabuco (1849-1910) fez o 1º discurso. Até 2025, então, são 128 anos de história. Até 1951, apenas homens podiam ser eleitos. Em 1930, a jornalista Amélia Beviláqua, mas foi rejeitada porque não se enquadrava no “Brasileiros”, do Estatuto; mesma situação de Dinah Silveira de Queiroz. Em 1977, Raquel de Queiroz foi eleita. Nestes anos, somente 12 mulheres foram eleitas imortais: depois de Rachel, Dinah (1980), Lygia F. Telles (1985), Nélida Pinõn (1996), Zélia Gattai (2001), Ana Maria Machado (2003), Cleonice Berardinelli (2009), Rosilka Darcy de Oliveira (2012), Fernanda Montenegro (2021), Heloisa Buarque de Hollanda (com o nome de Heloisa Vargas – sucedeu, em 2023, Nélida Pinõn, que faleceu em dezembro de 2022. Foi a 1ª mulher a suceder outra mulher na ABL e 1ª eleição realizada com urna eletrônica, do TRE), , Lília Schwarcz (2024); Miriam é a 12ª, em 2025. Então, desde 1897 a 2025, 355 são o(a)s imortais, e deles apenas 12 mulheres. São 40 cadeiras, quando um falece, escolhe-se outro. Estes dados mudaram. Em 10 de julho de 2025, foi eleita para a cadeira nº 33, que era do gramático Enanildo Bechara (1928-2025), a escritora Ana Maria Gonçalves (1970-), autora de “Um defeito de cor” (2006), entre outros. É a 1ª mulher negra eleita para a ABL. Agora, então, são 13 mulheres, das 40 cadeiras da “Casa de Machado de Assis”.

19 Eurídice as separa de acordo com a posição da autora, ou narradora e/ou protagonista no contexto em que aparecem. Na primeira parte, “A escrita memorialista”, as personagens evocam acontecimentos ocorridos durante a ditadura; na segunda, “A transmissão do trauma na família”, romances cujos familiares passaram pela prisão, exílio, tortura ou foram assassinados e desaparecidos; na terceira, “A experiência do exílio”, romances em que as autoras refletem sobre seus exílios através das personagens; na quarta, “Interações com as ditaduras do Cone Sul (As filhas do exílio)”, romances em que as personagens-narradoras (ou protagonistas) viveram no exílio com seus pais, ou pessoas perseguidas pelos regimes de exceção, em países como Argentina, Chile,

Paraguai, Uruguai; na quinta, “Os aspectos da guerrilha do Araguaia”, obras em que reaparecem “os fantasmas” da guerrilha como “resto ainda opaco e pouco trabalhado, [que] reemergem toda vez que os nós ainda irresolvidos da história do Brasil contemporâneo voltam à tona e recolocam o passado em jogo.” (Vecchi, 2014, *apud* Figueiredo, 2024, p. 227); na sexta, “Mortos sem sepultura, o luto e o impedimento do luto”, narrativas que trabalham com o impedimento de luto para os familiares de desaparecidos e os cemitérios clandestinos; na sétima, “A tortura, o estupro e a gravidez” estão em romances em que as personagens têm que lidar com a violência sexual, e suas consequências, nas e provenientes de sessões de tortura a tal ponto que, às vezes, se silenciam diante da impunidade dos torturadores e pelo temor da discriminação social, também pela culpa por terem sobrevivido. Elas lutam, mesmo nesta situação, na reconstrução de suas vidas; na oitava, “Os delatores, os torturadores e o movimento de desfiliação de suas filhas”, os romances tratam de delatores que sofreram torturas e vivem com a traição do passado (a), torturador/assassino como protagonista e narrador (b), médico auxiliar da tortura atormentado (c), o infiltrado, “cachorro”, como protagonista e narrador (d), torturador/assassino visto por sua filha que o denuncia à CNV (e); a nona, “A invasão de terras e o genocídio indígena”, trata dos genocídios indígenas em invasões de terras e exploração de garimpos na oposição entre as ideias de “progresso” e o modo de vida dos indígenas.

20 Em relação intertextual, a expressão “trouxeste a chave?”, e na mesma direção de Marisa Lajolo (e no texto em que está inserido – esta obra), também está no poema de Carlos Drummond de Andrade, “Procura da poesia”: “[...] Chega mais perto e contempla as palavras./Cada uma/ tem mil faces secretas sob a face neutra/e te pergunta, sem interesse pela resposta,/pobre ou terrível que lhe deres:/Trouxeste a chave? [...].”.

21 No Relatório Final da CNV, informa-se que “Roberto Artoni e Marival Chaves afirmaram à CNV que Severino Teodoro de Melo, figura proeminente na história do Partido Comunista Brasileiro (PCB), colaborou com o DOI-CODI/II Exército e era controlado diretamente pelo chefe da Seção de Investigação, Ênio Pimentel da Silveira. [...] Outro informante do DOI-CODI foi Wilson Muller, o Fritz, com quem Roberto Artoni tinha encontros e cuja colaboração teria tornado possível localizar integrantes do Movimento de Libertação Popular (Molipo). [outro] foi João Henrique Ferreira de Carvalho, conhecido como Jota, e que pertencia à Ação Libertadora Nacional (ALN). João Henrique passou a colaborar com a repressão em setembro de 1972 e Roberto Artoni [e João de Sá Cavalcanti Neto - conhecido como Fábio Silva Prado - foram] seus controladores. “ (BRASIL, Relatório Final da CNV, vol. 1, 2014, p. 150-51).

22 O pesquisador, professor, editor, crítico literário e escritor (romancista, contista) Deonísio da Silva (1948-) publicou, em 2010 (2.ed.), o livro “Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64” (Barueri, SP: Manole, 2010). Nele, há reflexões sobre os bastidores da censura, a luta entre o escritor e o Estado nos tribunais; como anexo, relação de livros proibidos. É um

ensaio partindo dele próprio como escritor de textos censurados, e outros, como Rubem Fonseca, por exemplo, com “Feliz Ano Novo”, caso discutido no livro.

23 No livro *Mulheres contra a ditadura – escrever é (também) uma forma de resistência* (2024), de Eurídice Figueiredo, na p. 17, há uma nota de rodapé com a seguinte informação: “1 Após a morte da escritora, reportagens comprovaram, através de documentos de registro civil, que ela nascera em 1918 e não em 1923, como sempre foi divulgado (Machado; Tomaz, 2022)”. A fonte citada no final é: MACHADO, Lívia; TOMAZ, Kléber. Lygia tinha 103 anos ao morrer, não 98, revela documento. G1, São Paulo, 7 abr.2022. (Lygia Fagundes Telles tinha 103 anos ao morrer, não 98, revela documento; ABL diz que ‘escritora preferia manter a discrição’. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/04/07/lygia-fagundes-telles-tinha-103-anos-ao-morrer-nao-98-revela-documento-abl-diz-que-escritora-preferia-manter-a-discricao.gh.html>. Acesso em: 13 fev.2025).

24 A co-direção é de Paloma Rocha. Este documentário foi premiado no Festival de Cinema de Gramado. (*Narrarte*. Disponível em: <https://youtu.be/IRtrKRfDiwM?t=126>. Acesso em: 11 set. 2014). Goffredo foi produtor de José Mojica Marins em filmes como *O ritual dos sádicos* (*O despertar da besta*), de 1969. Entre os trabalhos que dirigiu, além de *Narrarte*, *Abre a jaula* (1982) vídeo-argumento contra a censura, codirigido por Edson Elito; e *Fogo fútu* (1980), que reconstrói a trajetória de Mojica, desde seu encontro precoce com o cinema até a criação de Zé do Caixão.

25 Em ação conjunta da Ação Libertadora Nacional (ALN) e da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), é sequestrado no Rio de Janeiro, em 1970, o embaixador da República Federal da Alemanha, Ehrenfried von Holleben (1909-1988). Um agente de segurança foi morto e dois ficaram feridos durante a captura do diplomata. Quatro dias depois, por exigência dos sequestradores, foram soltos, banidos e enviados para a Argélia 40 presos políticos (incluindo vários participantes do sequestro do embaixador dos EUA, em setembro de 1969). O manifesto das organizações foi divulgado em rádio e tevê.

26 Esta reflexão de Ana Maria Machado/Lena/Vera (como se desenvolve no interior desta obra) dialoga com a epígrafe desta obra, “Só as feridas lavadas cicatrizam”, de Michelle Bachelet, depois de presa e torturada no Regime Ditatorial (1973-1990) do chileno Augusto Pinochet (1915-2006).

27 Em se tratando de epígrafes, é interessante a “Caro leitor: Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu” no livro *K.: relato de uma busca* ([2011] 2016), de B. (Bernardo) Kucinski, em que o K. é o pai da jovem doutora em química da Universidade de São Paulo (USP) desaparecida com seu marido dia 22 de abril de 1974. O pai, K., na ficção não tem a certeza do que aconteceu com eles e morre com esta dúvida, sem deixar de procurá-los. Na realidade, “K.” poderia ser Majer Kucinski, pai de Ana Rosa Kucinski Silva, a “A.” do romance; seu marido era o Wilson Silva. Ambos, Ana e Wilson nasceram em

1942 e foram mortos em 22 de abril de 1974, na “casa da morte” (onde corpos eram incinerados, a partir da ideia do delegado Cláudio Antônio Guerra), em Petrópolis, Rio de Janeiro. Esta casa foi chefiada pelo delegado Sérgio Fernando Paranhos Fleury. Bernardo Kucinski, o autor do romance, é irmão de Ana. Cláudio Guerra confessa no livro *Memórias de uma guerra suja* (2012- publicado pela editora Topbooks) que sabia que o casal torturado, morto e incinerado eram Ana e Wilson. O assassino confesso, atualmente pastor evangélico, o ex-delegado do DOPS, Cláudio Marcelo Guerra, prestou depoimentos para os jornalistas Rogério Medeiros e Marcelo Netto para o seu livro. Foi Cláudio quem teve a ideia de incinerar os corpos dos presos, torturados e mortos na “Casa da Morte”, em Petrópolis, Rio de Janeiro, coordenada pelo delegado Sérgio Paranhos Fleury. Os corpos eram incinerados em uma usina de açúcar. Em *live* de 23 de setembro de 2014, do Observatório da Imprensa para o jornalista Alberto Denis (*Cláudio Guerra, um matador arrependido - Observatório da Imprensa*. Disponível em https://youtu.be/xOwI7Lc_LKI?t=60. Acesso em: 13 mar.2025), 3 meses antes da publicação do Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade. Aos 18 min. da *live*, ele afirma que sabia de dois mortos e incinerados: Ana Rosa Kucinski e seu marido Wilson Silva (ambos nascidos em 1942 e mortos no mesmo dia, 22 de abril de 1974). O livro de Bernardo é de 2011. Quer dizer, desde 1974 Cláudio sabia do destino da irmã de Bernardo e do marido dela. Então, 37 anos de silêncio, até a publicação do livro. Eis os “Anos de Chumbo”, que alguns querem que seja novamente reproduzido em nossa história. Em relação à casa de Petrópolis, o advogado Comparato já tinha representado Inês Etienne Romeu, única sobrevivente da Casa da Morte (Petrópolis, Serra Fluminense, RJ, onde pelo menos 21 morreram), em 1971, onde ficou 96 dias sob tortura a partir de 8 de maio. Para sair, se entregou à Polícia e foi condenada à prisão perpétua, por ter participado do sequestro do embaixador suíço. Foi a última presa política a ser libertada após a Lei da Anistia, em 29 de agosto de 1979. Ela faleceu em 27 de abril de 2015. Em 2016, o Ministério Público Federal propôs denúncia contra Antônio Werner Pinheiro de Souza (o “Camarão”), acusando-o de sequestro, cárcere privado e estupro de Inês. Em primeira instância, em 6 de março de 2017, o juiz Alcir Luis Lopes Coelho, da 1ª Vara Federal de Petrópolis, considerou que a Lei de Anistia se aplicava ao caso. (*A história da “Casa da Morte” contada por única sobrevivente*. Disponível em: Link: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-55492932>. Acesso em: 22 out. 2024.).

28 Entre estas vozes, e já na dedicatória, que é também parte integrante do romance, estão Zuzu e Dôra. A primeira é Zuleika de Souza Netto (1921-1976), mãe de Stuart Edgar Angel Jones (1946-1971- estudante de Economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro -UFRJ-, membro do Movimento Revolucionário 8 de Outubro - MR8 -. Em 1971, foi preso, torturado, assassinado e dado como desaparecido político). Zuzu dedicou a vida a pedir justiça pelo seu filho e por todos os jovens torturados e assassinados pelo Regime Militar; a segunda, Dôra, é Maria Auxiliadora Lara Barcellos (1945-1976). Abandonou o Curso de Medicina (Belo Horizonte-MG) e se integrou à organização VAR-Palmares no Rio de Janeiro. Em 1969, foi presa juntamente com seu namorado, Schael

Schreier. No outro dia em que foram torturados, ele morreu; ela ficou presa em no Presídio Bangu (RJ) até ser trocada – junto com mais 69 presos políticos, em 1971, pelo embaixador suíço sequestrado Giovanni Bucher. No documentário feito pelos jornalistas norte-americanos *Haskell Wexler* e *Saul Landau* (*Brazil: A Report on Torture*. Disponível em: https://youtu.be/ScMC_15oINk. Acesso em: 8 mar.2024) declarou que, no DOPS, “Nos tiraram a roupa e fizeram uma série de torturas: espancamentos, “telefone”, simulação de atos sexuais e chamaram todos os outros funcionários do DOPS para assistir. Deixaram-me em pé cerca de seis horas; deram-me choques elétricos. As mulheres eram torturadas com choques na vagina, seios e orelhas.” Ela também foi perseguida, presa, torturada, exilada. Saiu do Chile em 1973, quando do Golpe do General Augusto Pinochet, e foi para o México e de lá para a Bélgica; em 1973, migrou para a Alemanha. Lá, completou seu Curso, mas foi denunciada, teve sua estada na Alemanha negada, não podia sair da cidade de Berlim. Em 1976, com 31 anos, com depressão e ainda abalada pelas torturas sofridas, suicidou-se, jogando-se na frente de um trem na estação de *Neu-Westend*.

29 A Lei de Anistia (1979) “anistiava os crimes políticos e os ‘conexos’, mas essa categoria não poderia incluir os agentes de repressão; essa inclusão foi realizada pelo Judiciário brasileiro” (Fernandes, 2023, p.25). O deputado federal do PT, Liszt Vieira, ex-preso político e banido para a Argélia, na Semana Nacional da Anistia (26 e 29 de agosto de 1985 – Governo Sarney) disse em seu discurso: “A tortura é um crime imprescritível, inaniestiável e insuscetível de ser anistiado.”(Fernandes, 2023, p.27). Com “crimes de qualquer natureza relacionados com crimes políticos ou praticados por motivação política”, encobria não só os crimes cometidos por torturadores, mas todas as irregularidades cometidas por militares de diversas patentes ao longo do período ditatorial (Fico, 2010, p. 333).

Na Argentina, por exemplo, a Lei de Anistia foi anulada. Mais de 200 militares e policiais foram condenados, 2 ex-ditadores foram condenados à prisão perpétua e um deles, Jorge Videla, morreu na prisão, em 2013. No Brasil, nenhum ex-ditador foi condenado com trânsito em julgado. O processo da Família Almeida Teles fez a revisão da Lei de Anistia ser discutida. “O Estado brasileiro não aderiu à Convenção sobre a Imprescritibilidade dos Crimes de Guerra e dos Crimes contra a Humanidade.” (Fernandes, 2023, p.235). No artigo 1º da Lei 6.683/1979 (Lei de Anistia) restringe-se aos crimes políticos ou (crimes) conexos com estes e aos crimes eleitorais.

30 A *bricolagem* corresponde a uma técnica artística de improviso a partir de matéria-prima disponível, diferenciando-se do trabalho elitizado do arquiteto: “A partir desta conceituação um construtor *bricoleur* seria aquele que realiza suas obras a partir de uma lógica divergente à do arquiteto: ele não elabora previamente um plano, ou um projeto com começo, meio e fim, mas desenvolve sua construção à medida que dispõe de material e ferramentas, em um desenvolvimento contínuo não-programado, lidando diretamente com o acaso, o imprevisto e o improviso” (Loddi; Martins, 2009, p. 2).

31 A Guerrilha do Araguaia foi um movimento guerrilheiro ocorrido na região amazônica brasileira conhecida como “Bico do Papagaio”, tríplice fronteira do norte de Goiás (atual Tocantins), leste do Pará e oeste do Maranhão, ao longo do rio Araguaia. Tinha por objetivo fomentar uma revolução comunista, a ser iniciada no campo, baseada nas experiências vitoriosas da Revolução Cubana e da Revolução Chinesa. Começou a ser planejada no início dos anos 1960, pela direção do PCdoB, e foi combatida pelas Forças Armadas a partir de 1972, quando vários de seus integrantes já haviam se estabelecido na região há pelo menos 6 anos. Envolveu em torno de 80 combatentes, a maioria jovens com menos de 30 anos, dentre os quais apenas 17 sobreviveram. Este episódio histórico e trágico, ocultado pelo governo, teve fim apenas em 1976, quando as forças de repressão invadiram uma casa no bairro da Lapa, em São Paulo, e fuzilaram Ângelo Arroyo, o último comandante da guerrilha.

32 *Azul corvo* vem do poema *The Fish* (1921), de Marianne Moore, presente no título e no próprio texto. Refere-se à imagem das conchas do mar, cuja cor é “azul-corvo”. O poema é dito como preferido pela personagem-narradora, Evangelina. Por indicação da bibliotecária da Biblioteca Pública de Denver, onde costumava ir acompanhando Fernando em seu trabalho, ela o leu. No trecho seguinte, imagens do poema chamam a sua atenção: “Quando eu lia aquele poema chamado ‘The Fish’, os peixes, era transportada para um mundo de cores, de movimentos primordiais. Havia nele caranguejos como lírios verdes e chapéus-de-sapo submarinos. E um oceano turquesa de corpos. E as conchas azul-corvo. E um *sunsplitlikespun* bom de repetir várias vezes, trazendo a imagem do sol repuxado como vidro repuxado debaixo d’água, o sol em nacos, em feixes. SUN SPLIT LIKE SPUN SUN SPLIT LIKE SPUN SUN SPLIT LIKE SPUN. Sol repuxado (fendido, rachado) como vidro repuxado (Lisboa, 2014, p. 125-26). Estas imagens aparecem ao longo da narrativa: no primeiro capítulo; no quinto, em uma das primeiras operações do Exército Brasileiro por ocasião da Guerrilha do Araguaia, conhecida como “Operação Peixe”; e em episódios que evocam as memórias da personagem-protagonista-narradora.

33 Um dos livros que serviram de base para a construção do romance *Azul Corvo* (2010) parece ter sido *Operação Araguaia* (MORAIS, Taís; SILVA, Eumano. Operação Araguaia. São Paulo: Geração Editorial, 2005.). Para a construção deste livro, os autores Taís Morais e Eumano Silva ativeram-se em testemunhos e provas documentais sobre a Guerrilha do Araguaia, tão encoberta pelos militares. Taís é filha de um oficial do Exército; Eumano, jornalista. Depois de terem acesso a documentos (relatórios de operações e manobras, informes, telegramas, comunicados, documentos apreendidos do PCdoB e fotografias guardados por agentes secretos), construíram um romance em que um narrador onisciente conta tanto os fatos vividos quanto os sentimentos dos personagens, ofertando voz aos que deram suas vidas ao movimento, à liberdade, à democracia. O tom ficcional do romance valoriza a parte do imaginário de que é composto todo o discurso histórico, por se deter nas criações de memória das testemunhas e no trabalho, mesmo impreciso, de reconstituição dos fatos a partir de fragmentos testemunhais, presentes nos documentos.

34 *Ternuma*, foi uma organização não-governamental, fundada em 1998 por militares aposentados e em atividade, familiares e simpatizantes, tendo como objetivo “resgatar a verdadeira história da Revolução de 1964 e, mais uma vez, opor-se a todos aqueles que ainda teimam em defender os referenciais comunistas, travestidos como se fossem democráticos” (Ternuma, 2011). O nome surgiu como contraponto ao grupo *Tortura Nunca Mais*, fundado em 1985, como instrumento de luta dos familiares dos mortos, desaparecidos e torturados políticos durante o mesmo período. Na definição proposta, *Ternuma* desconstrói a história da Guerrilha do Araguaia através de dois processos - redução e negação -, fazendo-a “sumir”, nos termos de Adriana Lisboa. Pelo primeiro, reduz-se a importância do episódio, por meio de um discurso próprio ao pensamento militar, fundado nas noções de dimensão (“pequeno”), superioridade (“residual”), legalidade (“ilegal”, “clandestino”) e notoriedade (“popular”, “sem apoio do povo”). Pelo segundo, narrativiza a guerrilha (“aventura”, “desvario”, “quixotesco”), retirando toda a consistência factual desse episódio histórico. Por fim, cria um efeito bumerangue por meio do qual os prejuízos sofridos pelos militantes são infligidos por e contra si mesmos, tornando o grupo responsável tanto pelas causas quanto pelos efeitos da guerrilha (“perdido na selva e no emaranhado dos próprios erros”). A súpula desse mecanismo de (des)responsabilização governamental parece estar condensada na Lei nº 6.683, vulgarmente conhecida como “Lei da Anistia”, sancionada pelo presidente João Figueiredo, em 1979, anistiando “a todos quantos, no período compreendido entre 2 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexos com estes”. Essa lei transforma não apenas a Guerrilha do Araguaia como toda a história da Ditadura Militar numa luta quixotesca, como postula o Ternuma, pois já não há inimigo condenável. A “Lei da Anistia”, em vigor desde 1979 torna ausente uma reparação histórica às vítimas dos crimes cometidos durante esse período e o ressurgimento de um discurso negacionista, percebido no Brasil depois do “Golpe de 2016”. (*Ternuma*. Disponível em: <https://www.youtube.com/@TERNUMA>. Acesso em: 13 mar.2025).

35 O Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade declara que “em 1974, foram assassinadas cerca de 50 pessoas, a maioria nas matas e nos cárceres militares do Araguaia. O clima de abertura política que marcaria o governo de Ernesto Geisel não atenuaria a manutenção da repressão e as graves violações de direitos humanos”. (Relatório Final da CNV, v. 1, p. 104). Em 1972, o guerrilheiro desertor Pedro Albuquerque Neto deu indícios da localização do grupo após ter sofrido torturas no DOPS de Fortaleza, dando início a uma série de operações de extermínio dos guerrilheiros pelo regime. Tanto o Exército quanto o PCdoB mantiveram essa mesma versão conciliatória dos fatos, pela qual um indivíduo carrega a responsabilidade pelo fracasso de todo o movimento. Essa versão da história foi, no entanto, desmentida há alguns anos por moradores do Bico do Papagaio, que afirmaram ter observado a presença de militares na região antes mesmo da prisão do guerrilheiro (Agência Estado, 2009).

36 Para Juliane Vargas Welter, a marca deste tipo de delator é uma ambiguidade conciliatória em que é “pela marca negativa que paira sobre o delator, mas que,

ao mesmo tempo, lhe dá pecha de vítima, marcado por uma dialética na qual ele não é nem traidor nem vítima (ou se configura como ambos, algo próprio da sua forma contraditória).” (Welter, 2017, p. 343).

37 Expressão cunhada pelo delegado Sérgio Fernando Paranhos Fleury (1933-1979), do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) de São Paulo. Estes informantes eram “[...] ‘contratados’ com remuneração mensal de 300 dólares.” (Relatório da Comissão Estadual do Paraná, 2014, p. 36 *apud* Camargo; Rodrigues; Farias, 2020, p. 130).

38 O DOI-Codi em São Paulo, da Operação Bandeirantes (Oban) funcionou na Rua Tutóia, nº 921. O prédio foi usado de 1970 a 1982. O prédio foi tombado em 2014. Ele está no bairro do Paraíso - Zona Sul de São Paulo. Ali, e durante a responsabilidade do então major Ustra, 2.943 sequestrados foram encarcerados, 3.276 interrogados [e torturadas- entre elas, Dilma Rousseff], 50 mortos. Passaram por ali mais de 6,7 mil presos. Este ambiente foi conhecido como “A Casa da Vovó”. O jornalista Marcelo Godoy escreveu o livro “A casa da vovó: uma biografia do DOI-Codi (1969-1991), o Centro de Sequestro, Tortura e Morte da Ditadura Militar”, cuja segunda edição é de 2014 e da Editora Alameda.

39 Fleury chefiava o conhecido “Esquadrão da Morte” e prometia “[...] matar dez bandidos a cada policial morto [...]”. (Gaspari, 2014, p. 319); “O delegado do Dops, Sérgio Paranhos Fleury, se orgulhava da eficiência de seu ‘canil’, onde pontificava a figura de José Anselmo dos Santos, o lendário Cabo Anselmo. O comandante do DOI paulista, coronel Carlos Aberto Brilhante Ustra, teve pelo menos uma dezena de ‘cachorros’.”

(*Delator que entregou 192 companheiros quer indenização de R\$ 100 mil.* Disponível em: <https://forumverdade.ufpr.br/blog/2012/08/23/delator-que-entregou-192-companheiros-quer-indenizacao-de-r-100-mil/>. Acesso em: 18 set. 2024).

40 No Relatório Final da CNV, ao tratar da estrutura do DOI-Codi em São Paulo e seus agentes, há a informação de que “João Henrique também relatou que Roberto Artoni foi buscá-lo na pensão para que o acompanhasse até a Baixada Santista. Tratava-se de uma missão necessária, pois agentes do DOI pensavam ter localizado Antônio Carlos Bicalho Lana, porém, necessitavam de confirmação. Lana estava no litoral e havia trocado de hotel para despistar a repressão, mas aparentemente havia sido novamente localizado. Alguém que o conhecesse poderia confirmar. Era necessário ter certeza da identidade do perseguido, pois as ações eram agressivas demais para arriscar um alvo errado. Assim, João Henrique foi levado ao local em que Lana estaria hospedado e João Henrique o reconheceu.” (BRASIL, Relatório Final da CNV, vol. 1, 2014, p. 151). Bicalho Lana foi morto em um centro clandestino: “Marival Chaves Dias do Canto, ex-sargento que trabalhou na Seção de Informações e de Análise do DOI-CODI/II Exército, em depoimento à CNV citou o centro clandestino de torturas e execuções conhecido como Fazenda 31 de Março. Seu proprietário, Joaquim Rodrigues Fagundes, dono da Transportes Rimet, no bairro da Mooca, era muito amigo de Dalmo Cirilo. Lá, segundo Marival, foram mortos Antônio

Carlos Bicalho Lana e Sônia Maria Lopes de Moraes Angel Jones, após diligências do DOI no litoral paulista.” (BRASIL, Relatório Final da CNV, vol. 1, 2014, p. 152).

41 Interessante nesta passagem é a conexão com o romance de Caio Fernando Abreu, “Onde andaré Dulce Veiga?”, de 1990, em que um jornalista desempregado vai entrevistar a banda *Vaginas Tentatas* e se depara com a filha da famosa cantora desaparecida Dulce Veiga. No passado, este jornalista-narrador não nomeado rememora uma possível delação, não diretamente, mas na passividade da convivência no tempo do “Regime de Exceção”, com consequências que escapam de sua alçada e que lhe deixam culpas. No romance, narrado em 7 dias da semana, buscam-se respostas para a pergunta: “Onde andaré Dulce Veiga?”. Em relação ao desaparecimento de Cibele, o narrador-testemunha, na narrativa, pergunta: “Onde andaré Cibele?” (Benedetti, 2016, p. 211). *Cabo de guerra* é narrado em 3 dias.

42 No dia 3 de dezembro de 2018 foi anunciada a identificação do corpo do líder sindical Aluizio Palhano Pedreira Ferreira. Aluizio estava desaparecido desde 1971, sua ossada foi encontrada ainda nos anos 1990 no Cemitério dos Perus em São Paulo e identificada em novembro daquele ano em um laboratório especializado. A partir da sua ossada, foi possível identificar diversas lesões que configuram tortura. A família, Palhano tem uma filha viva, de 70 anos, irá cremar os restos mortais do pai e jogá-los ao mar. “- Meu pai pertence à Baía de Guanabara, só isso que vou fazer”, afirmou Márcia. (*Comissão de Mortos e Desaparecidos identifica nova ossada de opositor no cemitério de Perus*. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/comissao-de-mortos-desaparecidos-identifica-nova-ossada-de-opositor-nocemiterio-de-perus-23276899?fbclid=IwAR10U3Tj7Tjy-k5zGQX9wvvrCxoBF1vOkBB8dl6Cr8fpThcCJBvUwx-0HU>. Acesso: 23 set. 2024.). Esse processo de identificação do corpo se deu em um laboratório em Haia, na Holanda, especialista na identificação de corpos de desaparecidos vítimas de violações dos Direitos Humanos. Essa parceria com o laboratório é bastante recente, mas desde 2017 que as amostras estão sendo enviadas e dois corpos já foram identificados: o de Aluizio Palhano e o de Dimas Antonio Casemiro (*DNA permite identificação de ossada de desaparecido político encontrada na vala clandestina de Perus*. Disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2018/12/03/dna-permite-identificacao-de-2a-ossadaencontrada-na-vala-clandestina-de-perus.ghtml>. Acesso: 23 set. 2024). Isso só foi possível a partir de uma emenda parlamentar feita em 2015 pela deputada Luiza Erundina (prefeita da cidade de São Paulo quando as valas foram descobertas). É um contrato de R\$ 1,8 milhão feito pelo Ministério dos Direitos Humanos. (*Quase 30 anos depois de a vala de Perus ser aberta, laboratório da Bósnia analisará DNA de ossadas*. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/quase-30-anos-depois-da-vala-de-perus-ser-aberta-laboratorio-dabosnia-analisara-dna-de-ossadas.ghtml>. Acesso: 23 set. 2024).

43 Além de Vladimir Herzog e Manoel Fiel Filho, citados no romance de Benedetti, também foram mortos nestas circunstâncias e no DOI-Codi em São

Paulo, Hiroaku Torigoe, Carlos Nicolau Danielli, Joaquim Alencar de Seixas, Aluizio Palhano Pedreira Ferreira e Yoshitane Fijimori. Entre os responsáveis por estas mortes e torturas estão os ex-delegados da Polícia Civil de São Paulo Aparecido Laertes Calandra, David dos Santos Araújo e Dirceu Gravina. Dirceu faleceu em Presidente Prudente em 2 de agosto de 2023, aos 74 anos. No DOI-Codi era conhecido como JC, abreviatura de Jesus Cristo, por usar cabelos compridos e um crucifixo. Dizia “Eu sou Deus; eu sou Jesus Cristo. Eu tenho o poder da vida e da morte.” (*Dirceu Gravina. Biografias da Ditadura*. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/personagens/dirceu-gravina/>. Acesso em: 12 fev. 2025); David (conhecido no DOI-Codi como Capitão Lisboa), dia 11 de setembro de 2024, em Santo Amaro, aos 86 anos (*Mais um torturador do DOI-Codi morre sem pagar pelos crimes que cometeu*. Disponível em: <https://www.abi.org.br/mais-um-torturador-do-doi-codi-morre-sem-pagar-pelos-crimes-que-cometeu/>. Acesso em: 12 fev. 2025). Ainda está vivo Aparecido, conhecido no DOI-Codi como Capitão Ubirajara, é aposentado. Em 18 de janeiro de 2025, a Justiça de São Paulo os condenou a pagar indenização de R\$ 1 milhão, cada um, a título de dano moral coletivo. A sentença foi dada pela juíza Diana Brunstein, da 7ª Vara Cível Federal de São Paulo, que acolheu o pedido do Ministério Público Federal (MPF). A sentença determina que o valor da indenização deve ser revertido ao Fundo de Direitos Difusos, que tem como finalidade a reparação dos danos causados ao meio ambiente, ao consumidor, a bens e direitos de valor artístico, estético, histórico, paisagístico, por infração à ordem econômica e a outros interesses difusos e coletivos. Para esta decisão ainda cabe recurso por parte dos réus (ou seus representantes). Também contra eles constam torturas na “Casa da Vovó”, como Maria Amélia de Almeida Teles, César Augusto Teles, Janaína Teles, Edson Luís Teles (todos da mesma família), Manoel Henrique Ferreira, Artur Machado Scavone, Paulo Vannuchi, Nádia Lúcia Nascimento, Nilmário Miranda, Pierino Gargano e sua companheira (torturador Aparecido Calandra); Ivan Akselrud Seixas, Fanny Seixas, Ieda Seixas, Iara Seixas (da mesma família), Milton Tavares Campos (torturador David dos Santos Araújo); Lenira Machado, Altino Rodrigues Dantas Junior, Manoel Henrique Ferreira, Artur Machado Scavone (torturador Dirceu Gravina).

(*Justiça condena três ex-delegados do Doi-Codi a pagar indenização por tortura*. Disponível em: https://www.extraclasse.org.br/justica/2025/02/justica-condena-tres-ex-delegados-a-pagar-indenizacao-por-tortura/?utm_source=jornal+extra+classe&utm_medium=News+12+de+fevereiro+de+2025&utm_campaign=News+12+de+fevereiro+de+2025&utm_id=jornal+extra+classe&utm_term=News+12+de+fevereiro+de+2025&utm_content=condena%C3%A7%C3%A3o. Acesso em: 12 fev. 2025).

44 Esta figura de “delator” aparece também nos romances: *Onde andarás Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu (1948-1996); *Benjamim* (1995), de Chico Buarque de Holanda; *Não falei* (2004), de Beatriz Bracher (1961).

45 A filha de Carlos Lamarca, Cláudia Lamarca, tinha neste ano 7 anos. Ouviu do pai que “deveríamos nos separar por algum tempo, pois ele lutaria pelo

menos favorecidos, que precisaríamos ser obedientes e muito amorosos com a mamãe [...] Naquele momento, a América Latina toda fervilhava [...] Existiam diversos grupos de resistência espalhados no país e as suas ações ocorriam em resposta às arbitrariedades impostas pelo AI-5, ferramenta que fornecia *legalidade* jurídica à perseguição dos integrantes do regime aos seus opositores políticos.” (De Oliveira; Marques, 2025, p. 40-41). E escreve sobre o lembrete de 1964: “[...] o passado é o rastro que deixamos da nossa própria existência e faz parte da história das civilizações. A sociedade precisa encarar e tratar o passado para ter a segurança de olhar para o futuro e viver o presente, sem o risco da ruptura democrática. Criminalizar o ato do golpe de Estado e as ditaduras educa para impedir a tentativa de novos golpes. Esse é o ensinamento que podemos deixar para as próximas gerações: o repúdio à selvageria a partir daquele 1964.” (De Oliveira; Marques, 2025, p. 48). Este depoimento está no livro DE OLIVEIRA, Helena Dória Lucas; MARQUES, Nadejda (Org). **Crianças e exílio: memórias de infâncias marcadas pela ditadura militar**. São Leopoldo, RS: Carta Editora & Comunicação, 2025. Esta obra tem 46 depoimentos de crianças que tiveram que ir para o exílio porque seus pais estavam envolvidos na luta de resistência contra a repressão após o Golpe de 1964.

46 “Preciso...Na minha singela existência, já não posso, de pois de ler este livro [Brasil: Nunca Mais], dizer o que Jesus Cristo na tortura da cruz: ‘Pai, perdoar-lhes, pois eles não sabem o que fazem.’. Por isso, e para isto estou cinte de minha simplória capacidade, dizer agora e sempre, com a emoção (mesmo racional) que tenho direito, dizer: ‘ - Perdoa-me Senhor, pelas vezes que não lutei contra as barbaridades proveniente[s] dos homens de má-vontade e pelas vezes que me omiti em declarar-me um cristão calando-me diante de ditadores efêmeros, os quais, em nome do anticomunismo, promulgaram a prática do anti-Deus. É sabido nomes e fatos de degradação humana através de torturas e de uso abusivo de autoridade. Porém, a nossa ‘Justiça’ permite que tais brasileiros passem por nós e digam ‘bom dia!’, sabendo-se que muitos não completaram seus dias. ‘A verdade é filha do tempo, não da autoridade’. Portanto, só não enxergarei quando for cego, só não falarei quando for mudo, só não ouvirei quando for surdo, só não defenderei os direitos humanos quando me tirarem o direito de viver.”.

47 Bolsonaro denunciado. Veja principais pontos das acusações da PGR. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2025/02/18/entenda-os-principais-pontos-da-denuncia-da-pgr-contr-bolsonaro-e-seu-grupo-na-tentativa-de-golpe-de-estado.ghtml>. Acesso em: 13 mar.2025. Em 26 de março de 2025, a 1ª Turma do STF, por unanimidade dos 5 juízes (Alexandre de Moraes - relator -, Flávio Dino, Luiz Fux, Cármen Lúcia e Cristiano Zanin), tornaram réus 8 acusados da Tentativa de Golpe de Estado em 8 de janeiro de 2023, e outros crimes. São os 8: Jair Messias Bolsonaro (ex-presidente da República – 2019-2022-, considerado líder do grupo, chamado no processo de “núcleo 1”, porque outros grupos estão, também, neste processo), Alexandre Ramagem (deputado federal – Partido Liberal - e ex-diretor-geral da Abin – Agência Brasileira de

Inteligência -; Almir Garnier (ex-comandante da Marinha do Brasil); Anderson Torres, (ex-ministro da Justiça e ex-secretário de Segurança Pública do Distrito Federal - GSI); Augusto Heleno (general e ex-ministro do Gabinete de Segurança Institucional -GSI -); Mauro Cid (tenente-coronel do Exército e ex-ajudante de ordens de Bolsonaro); Paulo Sérgio Nogueira (general e ex-ministro da Defesa) e Walter Braga Netto, (general e ex-ministro da Casa Civil e da Defesa, além de ter sido candidato a vice-presidente na chapa de Bolsonaro em 2022). Agora, são réus de 5 crimes: organização criminosa armada (1); tentativa de abolição violenta do Estado Democrático de Direito (2); golpe de Estado (3); dano qualificado pela violência e grave ameaça contra o patrimônio da União (4), e com considerável prejuízo para a vítima; deterioração de patrimônio tombado (5). Em atualização, em 14 de julho de 2025, o Procurador-Geral da República, Paulo Gonet Branco, encaminhou documento de 517 páginas (Ação Penal 2668) ao Supremo Tribunal Federal em que acusa o ex-presidente Jair Bolsonaro (PL) líder das ações que configuram uma articulação consciente para gerar um ambiente propício à violência e ao golpe. Nas alegações finais, que julga Bolsonaro e mais os 7 réus por atos contra o Estado Democrático de Direito, ressalta ainda que a acusação se baseou em amplo conjunto probatório como manuscritos, arquivos digitais, trocas de e planilhas que revelam a trama conspiratória contra as instituições democráticas. Agora, a defesa terá até 15 de agosto para a defesa, depois disso, em setembro, acontecerá o julgamento.

Em 19 de novembro de 2024, o ministro do Supremo Tribunal Federal autorizou operação da Polícia Federal para prender quatro militares e um policial federal. Foram presos o general da reserva Mário Fernandes, o tenente-coronel Helio Ferreira Lima, o major Rodrigo Bezerra Azevedo, o major Rafael Martins de Oliveira e o policial federal Wladimir Matos Soares. foram indiciados ao todo 37 pessoas, entre elas o ex-presidente Jair Bolsonaro. “segundo a PF, o grupo – formado em sua maioria por militares das Forças Especiais (FE) do Exército, os chamados ‘kids pretos’ –, tinha como alvos o presidente Luiz Inácio Lula da Silva (PT), o vice-presidente Geraldo Alckmin (PSB) e o ministro Alexandre de Moraes, do Supremo Tribunal Federal (STF).” (Veja como PF desvendou plano para matar Lula, Alckmin e Moraes. Disponível em: <https://www.metropoles.com/brasil/veja-como-pf-desvendou-plano-para-matar-lula-e-futuro-da-investigacao>. Acesso em: 7 dez. 2024.). A 1ª turma do STF condenou, quinta-feira, 11 de setembro, o ex-presidente **Jair Messias Bolsonaro** e seus 7 aliados, acusados pela PGR pelos 5 crimes. As penas (dosimetria) são: capitão reformado do Exército e ex-presidente Jair Messias Bolsonaro (total de 27 anos e 3 meses: 24 anos e 9 meses de reclusão; 2 anos e 6 meses de detenção; 124 dias-multa -inicialmente fixados em 2 salários-mínimos cada); **general Walter Braga Netto** (total de 26 anos e 6 meses: 24 anos de reclusão e 2 anos e 6 meses de detenção com 100 dias-multa -cada um em 1 salário-mínimo) em regime inicial fechado); almirante Almir Garnier Santos (* 24 anos: 21 anos e 6 meses de reclusão, 2 anos e 6 meses de detenção, além de 100 dias-multa, cada um fixado no valor de 1 salário-mínimo); **general Augusto Heleno** (total de 21 anos: 18 anos e 11 meses de reclusão, 2 anos e 1 mês de detenção e 84 dias-multa, cada um fixado no valor de 1 salário-mínimo); **general Paulo Sérgio**

Nogueira (total de 19 anos: 17 anos de reclusão e 2 anos de detenção, além de 84 dias-multa, fixados em 1 salário-mínimo cada); tenente-coronel Mauro Cid (total de 2 anos: delação premiada); **delegado Anderson Torres** (total de 24 anos: 21 anos e 6 meses de reclusão, 2 anos e 6 meses de detenção, além de 100 dias-multa, cada um equivalente a 1 salário-mínimo); **delegado federal e deputado federal Alexandre Ramagem Rodrigues** (total de 16 anos, mais 50 dias-multa, calculados à razão de um salário-mínimo por dia). Todos podem perder suas patentes; ficam inelegíveis por 8 anos de acordo com a Lei da Ficha Limpa; Alexandre Ramagem perde o cargo de deputado federal. Os 4 votos condenatórios foram dos ministros Alexandre de Moraes (relator), Flávio Dino, Cármen Lúcia e Cristiano Zanin; Luis Fux votou pela absolvição dos réus. Para os réus condenados, cabem recursos.

(*Veja penas de Bolsonaro e aliados em condenação por tentativa de golpe*. Disponível em: <https://www.migalhas.com.br/quentes/439852/veja-penas-de-bolsonaro-e-aliados-em-condenacao-por-tentativa-de-golpe> Acesso em: 11 set. 2025).

