

MULHERES GUERRILHEIRAS: A REPRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS FEMININAS
EM NARRATIVAS BRASILEIRAS E ARGENTINAS RELACIONADAS ÀS DITADURAS
OCORRIDAS ENTRE 1964 E 1985

by

CRISTIANE BARBOSA DE LIRA

(Under the Direction of Susan C. Quinlan and Betina Kaplan)

ABSTRACT

This dissertation discusses, through a comparative analysis, the representation of female guerrillas who fought against the Brazilian and the Argentinian military dictatorships (1964-1985). Drawing on French philosopher Michel Foucault's notion of docile bodies that are regulated by discursive practices, I suggest the idea of a *disciplined memory* as a way to understand how the identity of a female guerrilla fighter is constructed, elevated, and erased in cultural productions. The existence of a *disciplined memory* occurs because of the temporal distance between the facts and the narration, who is (re)telling the story, and, as Elizabeth Jelin (2002) points out, the listening conditions of the time. In addition, I redefine the term *guerrilheira* to encompass not only the women who are known to have participated in the guerrilla movement, but also all those who resisted using alternative "weapons," such as performative actions to collect information, and writing as way to denounce the horrors done by these oppressive regimes. Therefore, I claim the word *guerrilheira* as a symbolic space that represents a place of resistance, resignifying its usage as an insult. In order to analyze the

construction of female guerrilla fighters, I examine seven narratives. First, I compare the female guerrilla figure in two novels, *As Meninas* and *Conversación al Sur*, proposing that the character of the female guerrilla is *memorinvented* through the dialogues related to them. Then, I analyze *A Revolta das Vísceras* and *Sueños Sobrevivientes de Una Montonera: A pesar de la ESMA*, discussing how the female guerrilla fighter constructs herself in testimonies through the absence of a male figure, having her guerrilla identity marked by mourning and melancholy. Finally, I look at the female guerrilla fighter as a spectral figure as well as the target of the objectifying male gaze in the works *A Guerrilheira*, *Guerrilheira*, and *Recuerdo de la Muerte*. I propose that a fixed and coherent representation of this figure does not exist. Female guerrilla fighters are constructed in many layers, many versions that are intrinsically connected to whomever is representing them.

INDEX WORDS: Female Guerrilla Warfare Fighters, Brazilian Dictatorship, Argentinian Dictatorship, Post-dictatorial Studies, Memory Studies, Gender Studies, *Memorinvenção*, Intervalo Transformador, Interregno, *As Meninas*, Lygia Fagundes Telles, *Conversación al Sur*, Marta Traba, *A Revolta das Vísceras*, *Sueños Sobrevivientes de Una Montonera: A pesar de la ESMA*, Susana Jorgelina Ramus, *A Guerrilheira*, Índio Vargas, *Guerrilheira*, Antonio Nascimento, *Recuerdo de la Muerte*, Miguel Bonasso.

MULHERES GUERRILHEIRAS: A REPRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS FEMININAS
EM NARRATIVAS BRASILEIRAS E ARGENTINAS RELACIONADAS ÀS DITADURAS
OCORRIDAS ENTRE 1964 E 1985

by

CRISTIANE BARBOSA DE LIRA

B.A., Centro Universitário FIEO, Brasil, 2002

M.A., University of Georgia, 2011

A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial
Fulfillment of the Requirements for the Degree

DOCTOR OF PHILOSOPHY

ATHENS, GEORGIA

2016

© 2016

Cristiane Barbosa de Lira

All Rights Reserved

MULHERES GUERRILHEIRAS: A REPRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS FEMININAS
EM NARRATIVAS BRASILEIRAS E ARGENTINAS RELACIONADAS ÀS DITADURAS
OCORRIDAS ENTRE 1964 E 1985

by

CRISTIANE BARBOSA DE LIRA

Major Professor: Susan C. Quinlan

Co-major Professor: Betina Kaplan

Committee: Nicolás Lucero

Robert Moser

Electronic Version Approved:

Suzanne Barbour
Dean of the Graduate School
The University of Georgia
May 2016

DEDICATÓRIA

Às revolucionárias de ontem, hoje e sempre.

AGRADECIMENTOS

Escrever é um processo solitário. Como fazem falta as conversas com os colegas, os barulhinhos do escritório, o vai e vem pelas escadas do Gilbert, os cafés com o professor Lucero. Mesmo assim, é uma solidão assistida, compartilhada. Na jornada para descobrir mais sobre estas vozes guerrilheiras adormecidas no passado ditatorial brasileiro e argentino, mesmo quando eu estava sozinha, sabia que havia um grupo de apoio que torcia comigo, que dividia ideias, sofrimentos, alegrias e silêncios. A todos que me acompanharam nesta jornada, minha eterna gratidão.

Meu primeiro agradecimento é para o meu companheiro, Henrique Duarte, que proporcionou que eu tivesse a oportunidade de vir para os Estados Unidos em 2008. Sua presença na minha vida é a maior benção que eu já recebi. Obrigada por ser a minha casa.

Agradeço à minha família pelo apoio, em especial aos meus pais, José Barbosa de Lira e Vicentina Barbosa de Lira, por todo o carinho e presença. À minha irmã Camila Lira por ser alegria na minha vida. À Célia Lira que me deu dois presentes lindos: Gabrielle Lira e José Eduardo Lira. Aproveito também para mencionar a minha família de coração: Alice Duarte, grande amiga e terapeuta à distância, meu afilhado Fábio Sales que é como um filho e grande amigo e Leda Botton, com quem desejo compartilhar a vida. Lê, aproveito para agradecer também por todas as conversas sobre escrita e revisão. Sua presença foi essencial nesta jornada.

Minha gratidão aos meus professores pela companhia durante todos esses anos. Especialmente à Professora Susan Quinlan, pelo primeiro “SIM” que eu ouvi em 2008 quando

me recebeu de braços abertos no programa. Muito obrigada pela força, carinho, e por sempre estar disponível a ajudar. À Professora Betina Kaplan pela abertura para os caminhos da América Latina, os estudos de gênero, e a fascinação pela literatura. Ao professor Nicolás Lucero pelas aulas inesquecíveis e os tantos desafios. Quero ser como você quando eu crescer! Ao professor Robert Moser pela longa jornada juntos, pelo apoio durante o mestrado, pelas conversas sempre tão animadas e por ser o americano mais brasileiro que eu conheço. À Amélia Hutchinson por ser a joia mais linda da minha coroa! Muito obrigada por toda a ajuda com o inglês e por estar sempre disponível. À Cecília Rodrigues pela delicadeza apaixonante das aulas e a amizade que eu espero será muito duradoura! Agradeço também aos demais professores do Departamento de Línguas Românicas da Universidade da Geórgia, especialmente Lesley Feracho, Dana Bultman, Luis Correa-Díaz e Richard Gordon.

Aos professores e pesquisadores que me auxiliaram nesta caminhada, muito obrigada. À Karina Vázquez por todas as sugestões de livros argentinos para compor o *corpus*, além dos comentários e perguntas para melhorar a pesquisa. À Leila Lehnen por todas as dicas e auxílio com a fase inicial desta pesquisa. À Rebecca Atencio por ter lido e comentado uma parte deste trabalho dando-me ainda mais segurança para continuar a caminhada e à Alejandra Oberti pelos e-mails trocados e sua investigação fundamental com a qual dialogo nesta pesquisa.

Aos meus colegas de jornada, especialmente à Fernanda Guida pela energia, pela alegria, por saber falar sem palavras, por me ensinar tanto da vida. Ter feito todo esse caminho sem a sua amizade teria sido muito menos divertido. Obrigada, Fê! Ao Bruno Sales por deixar o dia da Féfis ainda mais lindo e a ajuda com livros, além das conversas sobre a vida. À Rubia Yatsugafu por ter sido minha primeira família fora do Brasil. Obrigada pelas tardes no seu apartamento, as caminhadas, as inúmeras conversas reais e virtuais. À Chantell Smith Limerick pelos chás no seu

apartamento, por ser esta irmã querida. À Tonia Wind pela presença, amizade e a ajuda com o inglês. Tonia, eu não teria chegado até aqui se não fosse por você também. Muito obrigada! À Ximena Gonzalez-Parada por compartilhar a caminhada do doutorado, mas principalmente pela amizade, o carinho, e a sabedoria tão constante. Xime, *eres un sol!* À Marcela Reales Visbal pela disponibilidade no auxílio com a língua espanhola, sempre a uma mensagem de distância.

Aos amigos de sempre, minha gratidão também. À Viviane Klen Alves por estar sempre presente, disponível, por ser essa pessoa querida e maravilhosa. Tenho tanto orgulho de você, Vivi! À Danielle Tega por sua pesquisa iluminadora, necessária e inspiradora para mim. Muito obrigada pela leitura da minha tese, por todas as observações e por todo carinho. Você se tornou uma grande amiga, Dani. Muito obrigada por estar sempre a um e-mail de distância. À Lígia Bezerra pela amizade, a alegria nas conversas telefônicas, a leitura de uma versão prévia do projeto desta tese, e todo o auxílio na busca por trabalho. Lígia, muito obrigada! Ao Guilherme Fuzatto, minha eterna gratidão pelas inúmeras vezes em que respondeu aos meus pedidos de ajuda com livros! Sem você, Gui, terminar esta pesquisa teria sido ainda mais difícil. Finalmente, à Nastassja Pugliese que tem tantos papéis na minha vida. Sem dúvida, você foi um dos grandes presentes da minha jornada na pós-graduação.

Agradeço à Universidade da Geórgia por ter sido escolhida como uma das pessoas a receber o Dissertation Completion Award para o meu último ano, possibilitando que eu me dedicasse completamente à escrita desta tese, foi um imenso privilégio. Sou grata também pelo apoio financeiro durante o verão de 2014 e 2015 por meio da Summer Doctoral Research Fellowship, pois permitiu que eu me dedicasse totalmente à minha pesquisa. Em 2014, tive a oportunidade de viajar ao Brasil e à Argentina para fazer investigação e deixo aqui o meu agradecimento à Laura Luchetti da Biblioteca do IDES em Buenos Aires por ser tão prestativa.

Além disso, minha gratidão à Elizabeth Jelín que me recebeu na Argentina para conversar sobre a minha pesquisa. Agradeço à professora Cristina Wolff por ter me recebido de braços abertos na LASA e por ter me convidado a dar uma palestra no Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). A oportunidade de apresentar a minha pesquisa que ainda estava em fase inicial para o grupo de estudos do LEGH foi muito importante para o desenvolvimento desta.

Agradeço à jornalista Miriam Lewin por ter sido tão receptiva quando nos conhecemos na Argentina e por estar sempre disposta a colaborar com a minha pesquisa. Muito obrigada pelas duas entrevistas que me concedeu e que agora fazem parte dos anexos desta tese. Minha gratidão também à Mariluce Moura por permitir que eu a entrevistasse e conhecesse, mesmo que por Skype, a sua risada agradável, o seu sotaque baiano, e as memórias doloridas e lindas que compartilho aqui nos anexos desta tese.

Gostaria de agradecer também ao Franklin College por ter me escolhido como uma das alunas a serem enviadas à Universidade de Liverpool. Ter recebido essa bolsa foi uma oportunidade única porque eu pude compartilhar minha pesquisa internacionalmente e conhecer estudiosos com os quais espero colaborar no futuro. Gostaria de agradecer especialmente à Professora Claire Taylor que foi quem me recebeu em Liverpool. Dr. Taylor, muito obrigada por todas as dicas e pela deliciosa *paella*. Agradeço também à Professora Jordana Blejmar pela conversa valiosa e por ser uma inspiração. Finalmente, à Lisa Shawn por sua simpatia e às alunas de pós-graduação - Ailsa, Elizabeth e Jennifer – pela acolhida durante o meu tempo em Liverpool.

Meu sincero agradecimento ao Departamento de Línguas Românicas por ter sido selecionada para receber a Dolores Artau Scholarship em 2014. Agradeço também ao LACSI por

ter me proporcionado uma viagem para pesquisa preliminar no Brasil no início do meu doutorado em 2012 por meio de um prêmio para assistência à viagem. Finalmente, sou grata pelo Graduate Student Research Grant e o Janelle Padgett Knight Graduate Award oferecidos pelo Willson Center for Humanities and Arts. Esses prêmios me proporcionaram o auxílio financeiro necessário para as minhas viagens de investigação ao Brasil e à Argentina.

Agradeço também à Universidade de Utah que se tornou minha casa fora de casa quando cheguei a Salt Lake City e em especial ao professor Christopher Lewis por me receber na instituição como uma estudante visitante, além de ter me convidado para dar uma palestra em sua aula que serviu como motivação para um relato que faz parte dos anexos desta tese. Minha gratidão também à Débora Ferreira pela companhia e o convite para falar sobre a minha pesquisa na Universidade Utah Valley.

Aproveito também para agradecer ao grupo de funcionários do Departamento de Línguas Românicas, Amy Parker, Sharon Yen e Maryanna Axson por estarem sempre dispostas a ajudar e especialmente à Holly Smith pela amizade e conversas sobre guerrilheiras.

Aos meus alunos do presente e do passado com quem estou sempre a aprender.

Finalmente, às mulheres – especialmente à Presidenta Dilma Rousseff - que lutaram contra a repressão no Brasil e na Argentina com muitas armas: sua juventude, sua garra, sua esperança, sua palavra. Esta tese é para vocês.

SUMÁRIO

	Página
AGRADECIMENTOS	v
CAPÍTULO	
1 INTRODUÇÃO	1
1.1. <i>Tantas questões I</i>	2
1.2. Das motivações desta pesquisa ou <i>Tantas questões II</i>	8
1.3. As histórias que balizam este trabalho ou <i>Tantas histórias: o corpus</i>	22
2 DE MULHERES, MEMÓRIAS E QUESTÕES DE GÊNERO: CAMINHOS TEÓRICOS	27
2.1. Militante? Guerrilheira? Ou o direito à (in)definição	28
2.2. Gênero e memória: as <i>construções e versões</i>	53
Sínteses e pontes	59
3 A CONSTRUÇÃO FICTÍCIA DA MULHER GUERRILHEIRA	61
3.1. <i>As meninas e Conversación al sur</i> : ecos críticos	66
3.2. Entre sussurros e gritos: as estórias e a história, o tempo e os tempos	77
3.3. As personagens Lia e Dolores: diálogos	87
3.4. A guerrilheira que é <i>memorinvenção</i>	94
Sínteses e pontes	112
4 QUANDO A MEMÓRIA É VERBO OU ELAS POR ELAS MESMAS	114
4.1. <i>Revolta e Sueños</i> : ecos críticos	119

4.2. Da revolta à recuperação dos sonhos: as estórias e a história, o tempo e os tempos	131
4.3. “Passadas guerrilhas, juvenilidades, meu senhor, juvenilidades”	146
4.4. Escrita, luto e melancolia: outras faces da mulher guerrilheira	163
Sínteses e pontes	170
5 A MULHER GUERRILHEIRA E OS ECOS DE OUTRAS VOZES: ELES SE DEBRUÇAM SOBRE ELAS	172
5.1. <i>A guerrilheira, Guerrilheira e Recuerdo de la muerte</i> : ecos críticos	177
5.2. Do buraco da fechadura: as estórias e a história, o tempo e os tempos	181
5.3. O olho que olha, mas nem sempre vê: a guerrilheira como espectro	204
5.4. “Levado a um delírio de desejo e tesão”: o corpo guerrilheiro feminino como disparador de anseios	215
Sínteses e pontes	226
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	228
6.1. <i>Tantas histórias. Tantas questões</i>	228
BIBLIOGRAFIA	237
ANEXOS	
A Primeira entrevista com Miriam Lewin	264
B Segunda entrevista com Miriam Lewin	280
C Entrevista com Mariluce Moura	288
D Histórias que só existem quando imaginadas ou o problema da representação: um relato	302

LISTA DE FIGURAS

	Página
Figura 1: Ci segurando duas armas depois de ter executado vários homens que a estavam perseguindo em uma Kombi	31
Figura 2: Norma Arrostito coloca munição em uma pistola.....	31
Figura 3: Capa do romance <i>Conversación al sur</i>	79
Figura 4: Capa do romance <i>As meninas</i>	84
Figura 5: Capa do romance-testemunho <i>A revolta das vísceras</i>	133
Figura 6: Capa do testemunho <i>Sueños sobrevivientes de una montonera: A pesar de la ESMA</i>	142
Figura 7: Criméia de Almeida.....	304
Figura 8: Iara Iavelberg.....	304
Figura 9: Dinalva Oliveira Teixeira (Dina)	304
Figura 10: Maria do Carmo Brito (Lia)	304
Figura 11: Lúcia Maria de Souza.....	304
Figura 12: Dulce Maia	304
Figura 13: Estela	305
Figura 14: Um braço irrompe em primeiro plano empunhando uma arma em função metonímica.....	309
Figura 15: O braço ganha um perfil e o acompanhar de outro braço. Maria ensina René a atirar.....	309

Figura 16: Maria mostra satisfação pelo treinamento do companheiro Julio	309
Figura 17: Renê faz um curativo em uma ferida do embaixador americano, Julio observa ao fundo	309
Figura 18: Maria é criticada pelo companheiro Paulo pela qualidade da comida que havia cozinhado	310
Figura 19: Renê estende em um varal a camisa do embaixador americano que ela acabara de lavar.....	310

O verdadeiro revolucionário é movido por grandes sentimentos de amor.

Ernesto “Che” Guevara¹

Os amores na mente, as flores no chão

A certeza na frente, a história na mão

...

Vem vamos embora que esperar não é saber

Quem sabe faz a hora, não espera acontecer

Geraldo Vandré, “Pra não dizer que não falei das flores”

Meu partido

É um coração partido

E as ilusões estão todas perdidas

Os meus sonhos foram todos vendidos

...

Ideologia

Eu quero uma pra viver

Cazuza, “Ideologia”

¹ Citado por Michael Löwy em *O pensamento de Che Guevara* (2003).

CAPÍTULO 1

INTRODUÇÃO

Quem construiu a Tebas de sete portas?

Nos livros estão nomes de reis:

Arrastaram eles os blocos de pedra?

E a Babilônia várias vezes destruída

Quem a reconstruiu tantas vezes? Em que casas

Da Lima dourada moravam os construtores?

Para onde foram os pedreiros, na noite em que

a Muralha da China ficou pronta?

...

Frederico II venceu a Guerra dos Sete Anos.

Quem venceu além dele?

Cada página uma vitória.

Quem cozinhava o banquete?

...

Tantas histórias.

Tantas questões.

--- Bertolt Brecht, "Perguntas de um trabalhador que lê"

1.1. *Tantas questões I*

Completaram-se, em 2014, cinquenta anos do Golpe Militar de 1964 no Brasil que assolou a sociedade brasileira da época, além das seguintes, deixando seus resquícios na educação, economia, política e segurança pública, para citar apenas alguns exemplos. Golpe que instaurou uma das mais longas ditaduras da América do Sul, destruindo os sonhos de toda uma geração. Em meio as lembranças que foram trazidas à tona em decorrência da passagem da data, quais foram os nomes lembrados? Valendo-me de licença poética através de um diálogo com Brecht, vimos que nas páginas dos jornais estamparam-se nomes como Carlos Marighella e Carlos Lamarca, tendo, ainda, ao fundo, a sombra do grande guerrilheiro Che Guevara. Mas, como nos ecos das palavras de Brecht, não levariam os revolucionários de 64 nem sequer uma companheira consigo? Onde estão as figuras femininas que também enfrentaram as arbitrariedades do golpe? Um ou outro nome começou, também, a emergir desde as cinzas da história, como é o caso de Iara Iavelberg, companheira de Lamarca, cuja história ganhou uma versão cinematográfica que chegou aos cinemas brasileiros em março de 2014. O filme, porém, não é a primeira investigação a respeito de Iavelberg. Há também a pesquisa pioneira de Judith Lieblich Patarra, *Iara: reportagem biográfica*, de 1992.

A história tem, ao longo desses últimos cinquenta anos, sido revisitada e reconstruída na tentativa de incluir os “acompanhantes” daqueles que têm seus nomes associados aos grandes eventos, mas não somente seus nomes senão, também, as suas vozes. Nesse movimento, nota-se que as vozes femininas, tanto do ponto de vista autoral, como de representação, têm sido também recuperadas, como exemplifica a pesquisa fundamental de Danielle Tega, *Tramas da memória* (2015) que faz parte desse resgate. Em seu estudo, a socióloga menciona cerca de quarenta títulos de testemunhos brasileiros e argentinos que versam a respeito da participação de mulheres

na militância seguindo critérios específicos. Essas conclusões de Tega são em resposta a um estudo prévio da autora (2011) no qual comenta sobre a carência de narrativas literárias femininas da militância política. Neste, Tega apresenta uma revisão bibliográfica a respeito da presença das vozes femininas autorais da militância política e, sobretudo por meio das contribuições de Marcelo Ridenti em “As esquerdas em armas contra a ditadura (1964-1974), uma bibliografia,” afirma que até 2001 mais de 230 livros ou teses foram publicados que “abordam direta ou indiretamente a luta das esquerdas armadas contra a ditadura no Brasil nas décadas de 60 e 70. . . . [C]erca de 15% dos títulos citados são autobiográficos ou baseados em memórias do período de resistência; dentre estes, nenhum escrito por mulher.” Tega destaca, ainda, que “[e]ssa situação leva a crer que há uma especificidade de gênero nos relatos sobre a ditadura no Brasil, pois, mesmo nas contramemórias, há ainda um domínio da fala e da escrita masculinas” (“Presença” 1). Desse modo, acreditamos em um movimento de enlevo dessas memórias nos últimos anos, mas, ainda assim, a especificidade de gênero aparece de modo muito concreto, porque as narrativas que se convencionou chamar de representativas do período são em geral masculinas, como o consagrado testemunho *O que é isso, companheiro* de Fernando Gabeira que foi publicado em 1979.

Uma vez que há um movimento de resgate dessas memórias, além de outras narrativas emergindo que versam sobre o período, nota-se que algumas lacunas começam, finalmente, a ser preenchidas, trazendo à tona novos pontos de vista e formas de compreender a história de um modo geral. No caso do nosso trabalho, também contribuímos para essa recuperação da presença das mulheres na luta contra regimes opressivos, pois colocamos a figura da guerrilheira como o centro da nossa investigação, ampliando, ainda, o escopo, pois dialogamos com narrativas brasileiras e argentinas.

Nosso trabalho aflora de uma confluência de narrativas, de cunho histórico, literário e também fílmico, na tentativa de compreender como a presença feminina nos movimentos contra a ditadura militar na Argentina e no Brasil é construída, representada. Buscamos não apenas localizar personagens femininas guerrilheiras em aparatos culturais, mas observar as relações entre as diversas formas de narrar, as escolhas pelo testemunho, o romance-testemunho, filmes que mesclam documentário com ficção, além de questões relacionadas ao gênero dos autores e os modos de construção das personagens, afinando e desafinando discursos cristalizados socialmente. Problematizamos, também, o fato de que boa parte dessas narrativas foram produzidas depois do ocorrido, e por isso transparecem o espaço temporal desde onde se narra, o passado, isto é, o espaço e o tempo de uma derrota que já se tem como certa.

A respeito do espaço habitado pela voz narrativa no tempo, nossa pesquisa também busca compreender as consequências na maneira e no que se narra em decorrência do intervalo entre o vivido e o narrado. Apoiamo-nos nas observações de Zygmunt Bauman em “Living in Times of Interregnum” (2013) para propormos a utilização do termo “interregno” como forma de caracterizar o período entre as vivências passadas e o presente no qual se narra no caso dos textos que compõem o nosso *corpus*. Bauman, antes de apresentar a sua leitura mais recente de interregno, que estaria relacionada a “the divorce between power and politics” (4), traça a primeira utilização do termo a Titto Livio e à narração da fundação da cidade de Roma e o papel do rei Rômulo. Com a morte do legendário rei, há um período de profunda incerteza, o interregno, que compreende o período entre o que era e o que ainda estava por vir, marcando um tempo de muitas oscilações e dúvidas. Bauman também comenta sobre a utilização do conceito por Antonio Gramsci que o atualiza ao propor que “interregnum is a situation in which old ways of doing things do not work any longer, but new ways of doing things has not been yet designed

and put in place” (Bauman 2). Com isso, a leitura de interregno que propomos também vem perpassada pelo aspecto de crise apontado por Livio e Gramsci recuperado por Bauman, haja vista que a partir das leituras das mais variadas histórias analisadas, como também respaldado pelos estudos de memória e gênero com os quais dialogamos nesta pesquisa, destaca-se o fazer parte da luta revolucionária e da resistência contra a ditadura como sendo parte de um período da vida, mas no tempo em que se narra, essas mulheres que se narram e são narradas ocupam um outro espaço, onde já não são mais guerrilheiras, assumindo um outro papel.

Quando pensamos sobre a questão de assumir outro papel, estamos refletindo a respeito das ideias socialmente construídas de que as mulheres têm determinados papéis a executar dentro da esfera social: filha, esposa, mãe, companheira, entre outros. O papel de guerrilheira é, pois, um que se soma aos outros já esperados e construídos culturalmente. No entanto, este não é suportado pela cultura. Tornar-se guerrilheira é uma maneira de transgredir à norma, romper com o seu destino de mulher, “seu destino normal é o casamento que ainda as subordina praticamente ao homem” (7), como aponta Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*² (1967). O intervalo, portanto, é lido por nós como o espaço da transformação. Embasamos essa afirmação no fato de que, em muitas das narrativas com as quais estamos trabalhando, observamos que a voz narrativa reflete sobre o passado desde um novo lugar. Este, aliás, não raramente consoante com os papéis suportados pela cultura: está casada, tem filhos e netos.

Além dessa questão, há ainda os *trabalhos da memória*, valendo-nos das observações de Elizabeth Jelin (2002) e as condições próprias de escuta para que as narrações sejam possíveis.

² A obra foi publicada originalmente em 1949. No entanto, nesta tese utilizamos a edição de 1967. Ressaltamos, ainda, que depois da publicação dessa obra pioneira, muitos avanços foram feitos em prol da luta das mulheres, especialmente por meio do movimento feminista. Sobre o impacto de *O segundo sexo* no Brasil, ver as considerações de Heleieth Saffioti em “*O segundo sexo* à luz das teorias feministas contemporâneas” em *Um diálogo com Simone de Beauvoir* e outras falas (2000).

Por um lado, há o aspecto do modo como as transições entre ditadura e governos civis ocorreram na Argentina e no Brasil e as políticas reparatórias e de punição ao terrorismo de estado nos dois países. Por outro, o modo como cada sujeito sente-se em relação ao que pode contar e o que a sociedade da qual faz parte está preparada para ouvir.

No caso do Brasil, em agosto de 1979 foi aprovada a Lei 6.683, lei da Anistia, contudo esta foi interpretada de modo a salvaguardar os interesses do governo militar, evitando-se, com isso, que os envolvidos com a máquina repressiva fossem punidos. Em vista desse cenário de impunidade, como as memórias podem ser reelaboradas e pensadas? Ainda que já em governo civil tenham ocorrido algumas políticas reparatórias, como a instauração da Comissão Nacional da Verdade em 2012 pela presidente Dilma Rousseff, estas têm um efeito mais simbólico, em alguns casos financeiro, mas o reconhecimento e a punição aos repressores não foram a prioridade dessas políticas.

Em rota diferente, o processo de transição argentino deu-se por colapso e, em decorrência disso, possibilitou-se a punição aos agentes repressivos. Ainda que o fim das ditaduras nos dois países tenha ressonância em crises econômicas e pressões de diversos setores, na Argentina, o cenário foi agravado pela entrada na disputa pelas Malvinas e a posterior perda da guerra, acelerando-se, assim, o fim da ditadura e a punição aos envolvidos com o terrorismo de estado. Em 1985, instaura-se o Juício a las Juntas, que visava o julgamento aos envolvidos com o governo militar que tivessem cometido crimes relacionados à tortura, perseguição e desaparecimentos de pessoas no período referente à ditadura. É nesse cenário que alguns apontamentos a respeito do comportamento e o sufocamento de informações com vista à participação em organizações guerrilheiras e de militância — conforme Miriam Lewin comenta em entrevista, Anexo B desta tese —, acontecem. Isso permite-nos a especulação acerca do lugar

das narrações com as quais estamos trabalhando e a ressonância das políticas de memória e condições de escuta como possibilidades para entendermos a ausência da utilização de termos específicos, como o denominar-se guerrilheira, por exemplo.

Lembramos, também, que no caso argentino embora os julgamentos aos envolvidos com o terrorismo de estado tenham sido instaurados em 1985, o processo de punição aos agentes repressores não ocorreu de maneira orgânica, haja vista a *Ley del Punto Final* (1986) e a *Ley de la Obediencia Debida* (1987), além dos Indultos (1989 e 1990), que eram contrários às conquistas de 1985, favorecendo-os. É apenas em 2003 que Néstor Kirchner, então presidente da nação argentina, dá como nulas a *Ley del Punto Final* e a *Ley de la Obediencia Debida* e com isso o cenário de julgamentos aos agentes do terrorismo de estado durante a ditadura é intensificado. A partir dessas circunstâncias, novos modos de pensar a memória são postos em prática e temas que até então eram considerados tabu começam a emergir nos relatos, novas especificidades afloram.

Assim, uma das questões que exploramos com a nossa pesquisa é a relação entre o tempo presente, no qual se escreve a narrativa, como influência para o tempo dos eventos narrados, afinal, aquele que narra o passado já não é o mesmo ser narrado, ainda que a experiência faça parte da sua constituição. Narrar, assim, pressupõe uma distância espacial e temporal que é importante de ser observada com a colaboração dos estudos de memória e gênero para analisar como é que essas representações vão sendo construídas, permitindo uma visão mais ampla da figura da mulher que lutou contra regimes opressivos no Brasil e na Argentina. Em que medida, narrar desde outro lugar, por meio de uma disciplinização do corpo, seja pelas memórias da tortura ou pelas próprias inscrições sociais, ressoando os apontamentos de Michael Foucault³, é

³ Trabalhamos a questão em detalhe no Capítulo 2 desta tese.

influenciado pelos percursos tomados pela voz narrativa e as relações estabelecidas com ela desde o presente? Ou, ainda, como as narrativas refutam essa *educação*, distinguindo-se como indisciplinadas, relinchantes?

1.2. Das motivações desta pesquisa ou *Tantas questões II*

A temática da *construção* da personagem da mulher guerrilheira apresentou-se inicialmente de forma indireta. Após termos feito a leitura do romance - que também é considerado como um livro híbrido, posto que pode ser visto como composto de uma novela curta e de outros três contos - *Maldito Amor* (1985) da porto-riquenha Rosario Ferré, sentimos determinado desconforto ao ler a última história “Capitancito Candelario.” Nesse conto, há uma mulher que é nomeada pelo capitão como Bárbara – na verdade, o leitor nunca sabe o verdadeiro nome dela – que o seduz e o manipula. A personagem feminina é construída em torno da ideia de uma traição, alguém que utiliza o próprio corpo para seduzir e uma vez tendo em suas mãos a “presa,” faz com que esta tome decisões políticas que irão beneficiá-la. Ao final, embora não seja explícito o que irá acontecer ao capitão, parece-nos que este será executado pelo grupo de guerrilheiros. Motivado pela suspensão das ordens do alto escalão pelo comandante, que fora manipulado por Bárbara, o grupo surge ao final da narrativa, com a própria personagem mulher à frente, surpreendendo o capitão e deixando o desfecho em suspenso.

O incômodo supracitado germinou quando as memórias das nossas leituras trouxeram ao primeiro plano da reflexão, a presença de outra personagem feminina envolvida com movimentos de resistência. Tratava-se de Alba, personagem do romance *La casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende. Envolvida com um revolucionário, Miguel, Alba é presa e torturada, contudo, ela tem dúvidas sobre a sua relação com o movimento. A narrativa é construída para

mostrar que embora faça parte da luta, seu comportamento não era o de uma pessoa política, senão o de quem se envolvera nesta por amar um revolucionário.

A partir da comparação das duas personagens, portanto, começaram a emergir os primeiros questionamentos do nosso trabalho. Afinal, por que em duas obras literárias de diferentes países e contextos, a figura da mulher envolvida com movimentos revolucionários surgia perpassada pelos ecos de uma figura masculina? Por que, ainda em 2012, a partir de um novo exemplo, o livro *K.* (2012) de Bernardo Kucinski, o narrador, pai de uma jovem desaparecida, associa a militância da filha ao gênero revolucionário e a si mesmo, borrando por completo a agência da filha como sujeito político independente? Logo, em que medida a literatura serve como uma ferramenta para perpetuar uma narrativa de que as mulheres envolvidas com atividades de militância são, pois, apolíticas, participando em movimentos revolucionários “através” e “por” homens? Residia aí, portanto, a curiosidade primeva que alimentou o libelo deste trabalho.

Já em um segundo momento, nasceu a ideia de fazer um recorte em termos da participação da mulher em atividades revolucionárias, voltando-nos ao período que corresponde aos anos 60 e 70 no Brasil e na Argentina e a eclosão de ditaduras nos dois países. Compreender os processos que culminaram em períodos de repressão extremada nos países vizinhos é também uma forma de traçar as origens dos movimentos de resistência aos regimes opressivos bem como o nascimento de organizações de luta armada. Desse modo, apresentamos em linhas gerais o contexto histórico no qual essas lutas e resistências aconteceram.

O Brasil vivenciou duas ditaduras em sua história. A primeira delas ocorreu por imposição de Getúlio Vargas, que era então presidente do Brasil, eleito em 1934 de forma indireta pela Assembleia Constituinte. A subida de Vargas marca o início da Segunda República,

que pôs fim à República Velha com a deposição do presidente Washington Luís. Com isso, surgiu também a necessidade de uma nova constituição, abolindo a prévia de 1891. Os primeiros anos do governo Vargas marcam o período de início da democratização no país, incluindo-se demandas revolucionárias, como por exemplo o voto universal e secreto e também a garantia do direito pleno das mulheres de votar sem quaisquer restrições. Quase paralela ao início da jornada de Vargas como presidente, há a postulação de uma nova constituição, a de 1934, que, entre outras demandas, propunha que houvesse eleições diretas em 1938 e impedia que Vargas fosse reeleito. O governo de Vargas nesta primeira fase é marcado por expansões econômicas e avanços sociais, enquanto que o cenário mundial é o do avanço do fascismo com as figuras de Hitler e Mussolini.

Em vista dos resquícios da radicalização ideológica que emergiu em 1930 (Skidmore 112) como forma de destruir a República Velha e iniciar o processo de democratização brasileiro, além dos vestígios do fascismo mundial, em 1935 foi criada a Aliança Nacional Libertadora (ANL) cujo líder era Luiz Carlos Prestes⁴, “who had led a rebel column through Brazilian backlands from 1924 to 1927” (Skidmore 112). Essa figura acabou por se filiar também ao Partido Comunista. Quase à época de serem chamadas novas eleições em 1938, Getúlio Vargas, por meio de um anúncio no rádio, dá início ao Estado Novo⁵, eliminando a constituição de 1934 e anunciando a constituição de 1937. O Brasil experienciaria a sua primeira ditadura cujas características foram a censura à imprensa, a caça aos comunistas, por meio da

⁴ Há vários estudos em torno da figura de Julio Prestes e a Intentona Comunista, como por exemplo a obra de Daniel Aarão Reis Filho, *Luís Carlos Prestes: Um revolucionário entre dois mundos* (2014). Também sobre Prestes, mas com enfoque em sua companheira Olga Benário, ver *Olga* de Fernando Moraes publicado pela primeira vez em 1985.

⁵ Muitos estudiosos se debruçaram em torno do período do Estado Novo. Algumas reflexões sobre o período podem ser vistas em *Nos tempos de Getúlio: da Revolução de 30 ao fim do Estado Novo* (1990) de Sonia Bercito, *O Estado Novo* (1987) de Antonio Pedro Tota e *Repensando o Estado Novo* (1999) organizado por Dulce Pandolfi.

“Lei de Segurança Nacional” e repressão. Dentre os intelectuais que sofreram com a ditadura getulista alguns exemplos são Jorge Amado e Graciliano Ramos que registrou suas memórias de prisão em *Memórias do cárcere* publicado postumamente em 1953.

Depois de ter sido praticamente convidado a se retirar do poder, Getúlio Vargas continuou a fazer política, firmando-se como um líder popular e voltou ao poder pelo voto em 1951, suicidando-se em 1954. O aspecto populista, conforme aponta Halperín Donghi (258) foi algo que também marcou o líder argentino Juan Perón. Skidmore também inclui à lista o governo de João Goulart, vice-presidente de Jânio Quadros, que assume o poder em 1961 quando este renunciou à presidência. É com a queda de João Goulart em 1964 que se inicia uma das ditaduras mais longas da história da América Latina, que durou 21 anos. A ditadura iniciada em 1º de abril de 1964 foi a segunda experienciada no Brasil e foi nesta que os grupos armados emergiram, em alguns casos com ressonância aos partidos cujos libelos estão posicionados em 1922, como o Partido Comunista Brasileiro (PCB), ou em 1930 com a luta pelo fim da República Velha, a supracitada ANL. Além disso, do PCB nasceram outras ramificações e dissidências como o próprio Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR-8) que fez parte da resistência armada na luta contra a ditadura militar brasileira e sobre o qual falamos em outros momentos deste estudo.

O presidente João Goulart foi derrubado em 1964, no entanto, o início da ditadura militar não foi permeado pela formação de grupos armados imediatamente. Pelo contrário, a repressão foi algo que ocorreu gradualmente à medida que grupos militantes e a mobilização do povo contra a ditadura começou a aumentar. Com relação à entrada das mulheres para a militância, como o estudo de Ana Maria Colling demonstra por meio de entrevistas que conduziu com mulheres que participaram na luta contra a ditadura militar, a maior parte delas se envolveu com a militância pela via dos movimentos estudantis. Dentre todas as entrevistadas pela pesquisadora,

apenas uma não havia iniciado sua militância da mesma forma (49). Além disso, Colling ressalta que a entrada delas se deu por meio de uma tomada de decisão consciente, pelo desejo de colaborar na “construção de uma sociedade mais justa” (48), colocando-as no centro da questão, empoderando-as, em contrapartida com o que havíamos visto nos textos literários que mencionamos anteriormente por terem chamado a nossa atenção para à participação das mulheres na luta contra a ditadura militar por meio do envolvimento delas com um revolucionário.

Nos primeiros anos da ditadura houve o aumento das resistências e militâncias e, ainda que tenha ocorrido repressão e prisões, com a implementação do Ato Constitucional 5 (AI-5) em 13 de dezembro de 1968, inicia-se um período sem volta para o endurecimento da repressão e a caça aos opositores do regime. O AI-5 foi o decreto mais severo dentre todos, até aquele momento, emitidos pelo regime militar brasileiro, pois suspendia várias garantias constitucionais. Dentre elas, a garantia de *habeas corpus* para suspeitos de crimes políticos, além da proibição de atividades ou manifestação de cunho político. Desse modo, se antes havia, mesmo que limitado, algum espaço para mobilização, a partir daí o destino dessa é a clandestinidade. É dentro desse cenário que Skidmore posiciona a origem dos movimentos guerrilheiros (158).

Vários grupos de luta armada despontaram no Brasil no período e a maior parte deles a partir de outras militâncias já organizadas, muitos ligados à esquerda pré-1964 (Skidmore 158). À frente, nos capítulos, apontamos alguns grupos em específico em vista do *corpus* com o qual trabalhamos. Em linhas gerais, os envolvidos na luta armada eram em sua maioria jovens, ligados à universidade, além de católicos arrolados à teologia da libertação. Skidmore assinala que o número total de combatentes não seria maior que quinhentos. Esses grupos de luta armada

desempenharam várias ações, inclusive ganhando notoriedade pelos vários roubos a bancos (Skidmore 158) no começo, passando, depois, a ações mais ousadas que envolviam o sequestro de embaixadores. Essas ações visavam também chamar a atenção da comunidade internacional e da própria população para a luta contra o regime opressor. Infelizmente, os efeitos, como veremos em alguns momentos dos capítulos futuros, não foram necessariamente atingidos.

Se no Brasil o processo de repressão e da formação de grupos de luta armada se deu já com a instauração da ditadura militar, especialmente a partir do endurecimento desta em 1969, na Argentina é necessário que entendamos um longo processo de domínio, nem sempre explícito, do exército sob a presidência argentina, ainda que em momentos democráticos, para uma possível visualização do que foram os anos da última ditadura argentina, entre 1976 e 1983. Esse período de regime militar principiou em 24 de março de 1976 com a derrubada da então presidente, María Estela Martínez de Perón – que assumira o maior posto político do país depois da morte do esposo, Juan Domingo Perón (1895 – 1974). Ainda que tenha passado por várias ditaduras, nenhum período de governo ditatorial na Argentina teve tamanha repressão e violação aos direitos humanos quanto o período que sucedeu a queda de Isabelita Perón. Contudo, os movimentos de luta armada no país são anteriores, originando-se durante a ditadura de Onganía, mantendo-se ativos até a volta da breve democracia com Perón e Isabel Perón e, finalmente, continuam suas atividades durante a última ditadura quando são praticamente exterminados. Em *Tiempo de violencia y utopía* (1988), Oscar Anzorena pontua o nascimento da guerrilha na Argentina com especificidade, como vemos no trecho:

[1]a guerrilla brota el 28 de junio de 1966, cuando es derrocado el Dr. Illía. Los jóvenes consideraron que los militares no tenían cura y se los debía escarmentar con sus propios métodos. Illía fue desalojado por Onganía a las 6 de la

madrugada. Esa misma tarde, los diputados radicales cuando verifican que el Congreso está clausurado, se reúnen en la confitería *El Molino*. Sentado junto a Antonio Tróccoli está un joven que hasta ese momento había sido el secretario de su padre, un diputado nacional. El muchacho al término de la desalentadora reunión, dijo en voz alta, y como hablando para sí mismo, algo que estaba en el ánimo de aquella juventud: “*No queda otra alternativa que tomar las armas*”. Aquel joven era Benito Urteaga, y fue el tercero en importancia dentro de la jefatura del ERP⁶. (21 itálico no original)

Mesmo sendo apenas uma marcação verbal da necessidade de parar o poderio das forças armadas argentinas por meio do armamento da população, essa fala de Urteaga vai ser respaldada, como Anzorena ressalta em outros momentos de sua discussão, por ações de guerrilha contra o governo golpista de Onganía e as forças armadas. Sempre de acordo com Anzorena, no dia 5 de abril de 1969 “se produce la primera acción de guerrilla urbana en la Argentina. Un grupo autodenominado Fuerzas Armadas de Liberación (FAL), ataca un vivac perteneciente al regimiento 1 de Infantería Motorizada Patricios, en el centro mismo de Campo de Mayo” (53). A partir daí começaram várias outras ações de violência promovidas por grupos guerrilheiros afim de pressionar as forças governamentais para a tomada de um novo rumo.

Na efervescência do período, há ainda a formação de diversos grupos de militância ligados ao imaginário do governo de Perón, que funcionava como impulsionador da intolerância à ditadura militar de Onganía⁷, pois esta remetia à derrubada do líder popular em 1955. Juan Domingo Perón governou a Argentina de 1946 a 1955, com forte apelo para políticas populares,

⁶ Ejército Revolucionario del Pueblo.

⁷ Para mais detalhes a respeito das origens dos movimentos guerrilheiros na Argentina, ver: *Las guerrillas en Argentina: Análisis político y militar* (2010) de Ramón Torres Molina e *Uturuncos: el origen de la guerrilla peronista* (2003) de Ernesto Salas.

ao lado de sua esposa Eva Perón, que faleceu em 1952. Evita era fortemente arrolada a ações sociais, à luta dos mais pobres e oprimidos e até a questões como a conquista do voto pelas mulheres⁸. A queda do general em 1955 e a tomada do poder pelos militares foi marcada “por una coalición de las Fuerzas Armadas, la Iglesia Católica y todos los partidos políticos levantando banderas de la libertad y la democracia” (Anzorena 79). Entretanto, a sucessão, que pretendia colocar ordem e retornar à democracia, provou-se falha com governos que estavam sempre sob o poder das forças armadas e, com a proscricção de Perón, as possíveis tentativas de transição para a democracia estavam permeadas pela crise de ilegitimidade política.

As intransigências de Onganía e a atmosfera da época, haja vista que o cenário político da América Latina estava em ressonância com os sucessos da Revolução Cubana em 1959, proporcionaram a viabilização da guerrilha como um novo horizonte político. Processo semelhante também ocorreu no Brasil em 1968. A figura de Che Guevara, o arquétipo de guerrilheiro, bem como os sucessos do foquismo e as infinitas possibilidades do poder nas mãos do povo, eram as motivações para gerar e tornar-se *hombres novos*. Nesse cenário, muitos movimentos e organizações que estavam mais ou menos adormecidos e também sufocados pelos golpes anteriores, foram recuperados e começaram a ganhar força, como por exemplo os sindicatos e a Confederación General del Trabajo de los Argentinos (CGTA) que passa a ser o núcleo de convergência de “toda la militancia progresista y revolucionaria y abre una perspectiva en sectores medios y estudiantiles que comienzan a participar junto a los obreros en los actos y movilizaciones organizados en las principales ciudades del país” (45). Até mesmo aqueles que não eram a favor do governo de Perón entre 46 e 55, começaram a se unir, “[e]ra la primera vez,

⁸ Há, porém, controvérsias em torno do tema, em vista de outras mulheres que já militavam pelo direito ao voto, como é o caso de Victoria Ocampo, que não gostaram da intervenção de Evita Perón na questão, posto que ela tinha uma posição privilegiada, uma vez que era a esposa de Perón.

desde el surgimiento del peronismo, que los estudiantes se movilizaban junto a los obreros” (Anzorena 45). Até 1955, a política universitária, tinha, de fato, um caráter antiperonista. A partir dessas uniões vindas de diversas frentes que não necessariamente estavam em diálogo antes, emerge uma “*nueva oposición o nueva izquierda*” (Anzorena 77 itálico no original).

A participação das mulheres é aparente nesse contexto de retomada de antigas militâncias e da emergência de outras. Como Alejandra Oberti aponta em *Las revolucionarias: Militancia, vida cotidiana, afectividad en los setenta* (2015), o modo pelo qual as mulheres foram convocadas a se envolverem na luta “osciló entre plantear una universalidad que las reconocía en igualdad con los varones y una particularidad que las condicionaba y las hacía mirarse en imágenes predeterminadas. Llamadas a ser como las mujeres en otras revoluciones (Cuba, Argelia, Vietnam) o a encontrarse en la figura de Eva Perón, las militantes se sumaron a la construcción de movimientos, partidos y ejércitos” (17). Desse modo, a participação delas nos movimentos de resistência à opressão emerge a partir da própria atmosfera da época, como o sucesso da revolução cubana e a crença na possibilidade de melhores condições futuras.

O período no qual insurgem e despertam tantos movimentos marca também, a partir dessa insatisfação mais ou menos generalizada, o surgimento de grupos como las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP) em 67, formado a partir de grupos de Juventud Peronista, além de situar o quarto congresso do Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) em 68, dentre outros eventos que Anzorena detalha na seção “La nueva oposición” em *Tiempo de violencia y utopía*. Sobre a comunhão de grupos de tão diferentes origens, nota-se que “[e]stos sectores se vuelcan fundamentalmente al peronismo, no tanto como una adhesión a un pasado que prácticamente desconocían, sino como una forma de identificación con el pueblo, y porque el peronismo representaba en ese momento la proscripción y era en sí mismo un hecho de

resistencia” (84). É nesse ritmo de efervescência e insatisfação política que o peronismo vai ganhando ainda mais força, representando a oposição ao militarismo de Onganía, sendo também abastecido por Perón que exilado vai se manifestando, incitando a construção da possibilidade de um futuro de prosperidade a partir da volta dele à Argentina.

Nesses anos, as atividades guerrilheiras expandiram-se, como apontado por Rubén Perina (citado por Anzorena 89). Fala-se sobre a probabilidade de um novo golpe militar, um golpe dentro do golpe, cuja sucessão a Onganía seria feita pelo General Pedro Eugenio Aramburu (Anzorena 99), principalmente porque o presidente empossado não parecia fazer quaisquer movimentos para o retorno à democracia ou para colocar em prática transformações revolucionárias (Anzorena 105). Tudo isso fomenta ainda mais a insatisfação popular e os desejos de que Perón pudesse voltar à pátria. É nesse contexto que a guerrilha urbana irrompe totalmente e Montoneros, em sua ação inaugural, sequestra, faz seu juízo e executa o general golpista Aramburu em 1970, em vista deste ter traído a pátria, pelo assassinato de vinte e sete civis, o fuzilamento de oito militares peronistas, a profanação do cadáver da companheira Evita, além de outros crimes (Anzorena 127). Em 1971, Onganía sai do governo e entra Alejandro Agustín Lanusse que reabre os partidos políticos e inicia um processo de abertura que leva Héctor Cámpora ao poder em 1973, governando por 49 dias, e assim retornando à pátria o líder maior, Perón, que depois se torna presidente, tendo como sua vice sua esposa Isabelita Perón.

O início do governo de Perón é estabelecido e atravessado por uma forte desilusão por parte dos grupos de esquerda que tinham lutado para colocá-lo novamente no poder, em vista, principalmente, do líder estar com alianças fortes com a direita, sobretudo por ele ter escolhido como vice-presidente a sua esposa Isabel Perón, destacando-se assim a divisão entre a esquerda peronista e a direita peronista. Já na democracia, no governo que se acreditava como aquele que

iria reconstituir a Argentina aos seus áureos anos, os desentendimentos entre Perón e seus apoiadores da esquerda geram que as atividades de guerrilha não sejam completamente contidas e o governo passa a se posicionar contra eles. Nesse contexto, também, aparece a Alianza Antimperialista Argentina (Triple A) que tem seu marco de nascimento na ação contra o senador radical Hipólito Solari Yrigoyen⁹ (Anzorena 292). A Triple A era um grupo paramilitar de extrema direita cuja função era desestabilizar o governo de Isabel Perón a partir de atentados e assassinatos a simpatizantes do governo peronista da linha de esquerda.

A partir daí, ainda que na democracia, a guerrilha se mantém ativa e seus membros começam a ser caçados e executados pelas forças de direita. Perón rompe completamente com Montoneros quando os rechaça da Plaza de Mayo nas comemorações de Primeiro de Maio de 1974 e, mais tarde, com a morte do líder e a subida da vice ao poder, as organizações militantes e de luta armada passam a ser ainda mais reprimidas, caçadas e desmanteladas. Desse ponto em diante, o terrorismo de estado que se originara um pouco antes, vai conhecer os seus anos mais vorazes.

No ano de 1976, dá-se o último golpe militar na Argentina que derruba Isabel Perón do poder e instala o mais feroz e repressor governo que a Argentina experienciou em sua história, cujo saldo de mortos e desaparecidos chega a casa dos trinta mil. Já em 76, no início da ditadura, os grupos revolucionários que eclodiram a partir de 1966, estavam parcialmente derrotados. Desse modo, os movimentos de guerrilha estão também associados ao governo constitucional de Isabelita Perón, como Miriam Lewin comenta em entrevista¹⁰, em vista das perseguições que a esquerda peronista sofreu nesse período. Embora a ditadura argentina, na qual nos enfocamos

⁹ No livro de Anzorena, o último nome do senador aparece grafado como “Hirigoyen”. Decidimos utilizar a grafia mais comum do nome deste, Yrigoyen.

¹⁰ Confrontar Anexo B.

neste estudo, possa ser considerada relativamente curta se comparada à brasileira – em torno de 7 anos entre a deposição de Isabel Perón e a posse do presidente Raúl Afonsín em 1983 através de eleições livres e diretas – esta foi marcada por intensa repressão militar, além de mobilizações populares importantes como as das Madres de Plaza de Mayo.

Em vista do caráter comparativo em termos da duração da ditadura no Brasil e na Argentina, destacamos que este é amplamente discutido e nem sempre de maneira crítica. Isso pode ser exemplificado com o caso do editorial do jornal brasileiro Folha de São Paulo de 17 de fevereiro de 2009, nomeado “Limites a Chávez” que, ao falar sobre o referendo vencido por Hugo Chávez e fazer comparações com os movimentos ocorridos na América Latina menciona, para comparar com um suposto “novo sistema autoritário” na América Latina, as “chamadas ‘ditabrandas’ – caso do Brasil entre 1964 e 1985. Há também, outras ironias, como o nomear a ditadura brasileira de “ditamole” se comparada à argentina. Enfatizamos, porém, que em ambos os casos os direitos humanos foram feridos e que muitas pessoas *foram desaparecidas* no período. Além disso, em ambos os países houve manifestações que se opunham ao regime autoritário. Cabe ressaltar, por exemplo, o caso do grupo guerrilheiro Montoneros na Argentina e os tantos outros grupos brasileiros como, a título ilustrativo, a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), a qual pertencia Carlos Lamarca e a Aliança Libertadora Nacional (ALN), que foi fundada por Carlos Marighella.

A partir do apresentado, o *corpus* com o qual trabalhamos, especialmente referente à Argentina, liga-se às lutas que iniciam pós-queda de Perón em 1955, culminando em seu retorno em 1973 e posteriormente em uma nova ditadura em 1976. Desse modo, ao nos referirmos às mulheres que lutaram contra a ditadura, não necessariamente nos referimos à luta dentro de um período específico, mas às resistências que emergem desde 1966 e seguem em luta durante a

curta democracia argentina e posterior ditadura. No caso brasileiro, porém, essas lutas insurgem, como apresentamos, nas ditaduras e são suprimidas ainda dentro da última, haja vista seu caráter de longa duração.

À parte de relacionar as histórias dos dois países, a ideia de fazer um trabalho comparativo também se respalda nos estudos feitos para a nossa pesquisa de mestrado, *Na prosa e na poesia: percursos do exílio em Ferreira Gullar* (2011), investigação que permitiu acesso a diversos estudos históricos¹¹, levando-nos, sobretudo, a conhecer a rota do exílio na América Latina em decorrência das ditaduras. O fato de que houve um trânsito bastante fluido entre os países da América Latina, começando por perseguidos políticos do Brasil rumando para o Chile e, depois do golpe que resultou na queda de Salvador Allende em 11 de setembro de 1973, seguindo para a Argentina, como é o caso do próprio Ferreira Gullar¹², trouxe-nos, a princípio, a ideia do diálogo¹³.

A experiência ditatorial na América Latina foi compartilhada por alguns países, gerando até mesmo operações como a Condor, que consistiu de uma colaboração entre diversos países da América do Sul que viviam sob um sistema ditatorial nas décadas de 1970 e 1980. O objetivo dessa operação era a denúncia, repressão e eliminação dos opositores ao regime que estivessem

¹¹ Dentre eles, destaca-se a investigação de Denise Rollemberg *Exílios: entre raízes e radares* (1999) que trabalha de forma bem específica a questão do trânsito de perseguidos políticos e seus familiares, bem como de pessoas que simplesmente não se sentiam seguras vivendo em regimes ditatoriais, optando por viver no exílio. Um dos termos que Rollemberg utiliza para falar sobre a rota exílica é “exílio no exílio,” tendo como exemplo principal os refugiados no Chile que tiveram de fugir rapidamente após a queda do presidente chileno Salvador Allende em 1973.

¹² Em *Rabo de Foguete*, que é uma espécie de livro de memórias de Gullar, temos acesso à rota dele no exílio. Em 1970, o poeta entrou para a clandestinidade e partiu para o exílio em 1971. Inicialmente, seguiu para Moscou, onde participou de treinamentos. Depois, foi para o Chile onde viveu até que Salvador Allende foi deposto. Logo, o poeta fugiu e encontrou-se com a família em Buenos Aires, decidindo morar em Lima no Peru. Depois de um período no Peru, mudou-se para a Argentina, pois havia conseguido uma oportunidade para dar aulas na universidade de Buenos Aires. Já no caminho para o novo país, ainda no avião, Gullar soube que “Perón havia morrido” (Gullar, *Rabo de foguete* 202). Começava, novamente, a sensação de insegurança.

¹³ O qual tem sido amplamente desenvolvido, sobretudo na área de estudos de história e sociologia. Veja-se, somente a título ilustrativo, a pesquisa de Danielle Tega (2015) e também o trabalho de Denise Rollemberg (1999), previamente mencionados.

exilados. Dentre os países envolvidos estavam Brasil, Argentina, Chile, Bolívia, Paraguai e Uruguai. No caso específico do Brasil e da Argentina, os regimes opressores foram combatidos por meio de movimentos guerrilheiros e de luta cuja função era a tentativa de dismantelar esses regimes e sua submissão ao modo ideológico dos Estados Unidos. Com base nisso, interessava-nos, pois, saber se havia, também, especificidades relacionadas ao envolvimento das mulheres com os movimentos de luta contra esses regimes. Seriam as histórias da participação feminina em ações revolucionárias, em ambos os países, dialógicas? Se contrastantes, como é que as diferenças se apresentavam? Além disso, haveria entre ambos os países e suas narrativas a respeito da presença da mulher guerrilheira algumas semelhanças que ultrapassassem a barreira geográfica, focando-se em especificidades de gênero e em como narrar (ou o que narrar) quando se fala de memórias? Entraria a literatura brasileira e a argentina produzida no período das ditaduras em algum embate ou representação a respeito da figura da mulher guerrilheira?

À medida que as primeiras questões foram emergindo, fomos, então, “em busca da presença¹⁴” da mulher guerrilheira em narrativas literárias e fílmicas do Brasil e da Argentina. Essa busca, fomentada nas questões que fomos apontando até aqui, segue e se pretende uma adição às investigações e perguntas a que este trabalho se propõe discutir: 1. Problematizar o termo guerrilheira e suas acepções, apontando uma nova maneira de considerá-lo em vista do contexto específico das ditaduras que eclodiram nos anos 60 e 70 no Cone Sul. 2. Ampliar o diálogo entre a história ditatorial do Brasil e Argentina, voltando-nos, essencialmente, à questão da *construção* da figura da mulher guerrilheira e a sua presença nas narrativas do/sobre o período; 3. Observar como as questões discutidas pelas teorias de gênero e de memória (e suas

¹⁴ Dialogando com a pesquisa de Tega, “A presença da ausência: considerações sobre a carência de narrativas literárias femininas da militância política” (2011).

especificidades) têm importância para a construção da figura da mulher guerrilheira; 4. Traçar nas narrativas analisadas aspectos relacionados à figura da mulher guerrilheira que evidenciam uma disciplinização do olhar em como narrar a experiência, além dos próprios recursos que poderiam ser vistos como o de uma negação a essa educação do olhar, construções, pois, indisciplinadas; 5. Examinar como a posição do narrador tem um papel fundamental desde o ponto de vista pelo qual a personagem da mulher guerrilheira é *construída/observada* e como, historicamente, a narração dessa figura está relacionada à família ou a si mesma (quem é que tem o ‘direito’ de narrar). 6. Resgatar narrativas que foram esquecidas pela história, encontrando outras mulheres e outras histórias para considerar.

1.3. As histórias que balizam este trabalho ou *Tantas histórias: o corpus*

A tarefa de encontrar a personagem da mulher guerrilheira em narrativas brasileiras e argentinas culminou na busca por diversos suportes que pudessem, de alguma maneira, iluminar os nossos percursos analíticos da questão de como essa figura é narrada e narra-se. Desse modo, a escolha pelo *corpus* que aqui se apresenta se deu baseada em como as obras poderiam dialogar umas com as outras, mas também em como elas permitiam que o olhar acerca da questão da representação da guerrilheira ampliasse a nossa visão das diversas *construções* dessa figura. De modo geral, não esperamos que o percurso que aqui decidimos trilhar seja visto como o único para compreender as maneiras pelas quais a mulher guerrilheira tem sido representada. Desejamos, sim, que as obras que propusemos permitam diversas confluências, demonstrando as diversas *versões*; e sirvam, também, como um ponto de partida para novas pesquisas a serem conduzidas no futuro.

A constituição do *corpus* será apresentada de acordo com a explicação de cada um dos capítulos constituintes deste estudo. Desse modo, a pesquisa está organizada da seguinte maneira:

- Capítulo 1 – Introdução: A primeira parte deste capítulo foi nomeada *Tantas histórias. Tantas questões*, tomando de empréstimo o poema de Brecht, “Perguntas de um trabalhador que lê.” Essa parte visa apresentar algumas das perguntas que investigamos no estudo, as motivações da pesquisa, um breve esboço do contexto histórico no qual os movimentos de resistência emergem no Brasil e na Argentina, além de apresentar o *corpus* conforme sua organização em capítulos.

- Capítulo 2 – Teórico – De mulheres, memórias e questões de gênero: Este capítulo principia com as considerações acerca da terminologia: mulher guerrilheira. Depois, volta-se às teorias sobre o estudo da memória, especialmente os textos que contemplam os processos de tessitura da memória em relação à América Latina e o seu passado traumático. Além disso, dialoga com as teorias de gênero que apontam como o corpo feminino é construído através dos tempos como um espaço de embate, no qual se inscrevem diversos discursos. Finalmente, o capítulo traz para o diálogo a voz de outros estudiosos, por meio de uma revisão bibliográfica do tema, acerca da questão da mulher guerrilheira/ militante e como esta tem sido representada na literatura e nas narrativas filmicas. O capítulo também serve para ampliar as nossas considerações sobre como a nossa pesquisa contribui para o campo de estudos de memória, de gênero e também das ditaduras brasileira e argentina. Ademais, destaca a natureza de ser um trabalho que tem sua maior contribuição, exatamente, pela justaposição de narrativas, permitindo uma visão mais ampla de como a mulher guerrilheira tem sido representada.

- **Capítulo 3 – A construção fictícia da mulher guerrilheira:** O capítulo inicia com uma breve retomada de narrativas nas quais a figura da mulher guerrilheira aparece, ressaltando as (in)coerências em como ela é apresentada. Em seguida, detém-se no diálogo entre as obras *As meninas* (1973) de Lígia Fagundes Telles e *Conversación al sur* (1981) de Marta Traba. Visa-se não apenas o mergulho comparativo entre Argentina e Brasil, mas o contraste com os modos de narrar, a construção da figura da guerrilheira como *memorinventada*, sendo fruto de mentes ativas na narrativa, além das semelhanças evidentes entre as personagens Lia e Dolores. Além disso, estabelece-se um diálogo com a fortuna crítica em torno dos dois romances, evidenciando-se a questão de como a porção guerrilheira, principalmente, é recuperada/borrada pela crítica.

- **Capítulo 4 – Quando a memória é verbo ou elas por elas mesmas:** Dentre os variados gêneros nos quais podemos encontrar a presença da personagem guerrilheira, sem dúvida o mais frutífero é o testemunho. Apesar do número de narrativas disponíveis, decidimos tomarmos como foco nesta seção o romance-testemunho brasileiro, conforme o nomeamos no capítulo, *A revolta das vísceras* (1982) de Mariluce Moura, e no testemunho argentino de Susana Jorgelina Ramus, *Sueños sobrevivientes de una montonera: A pesar de la ESMA* (2000). Essas obras foram escolhidas pelo potencial comparativo que apresentam. Em ambas há a voz feminina em primeiro plano, mas sua porção militante é constituída a partir de uma figura masculina ausente. Além disso, trabalham com o modo epistolar em maior ou menor grau para trazer à narrativa a presença de seus entes queridos mortos pela repressão. Assim, além de dialogar e colaborar com a fortuna crítica das duas obras, este capítulo também traça um perfil da

mulher guerrilheira como melancólica, atravessada pelo luto, dialogando com as teorias de Freud.

- Capítulo 5 – A mulher guerrilheira e os ecos de outras vozes: Eles se debruçam

sobre elas: Neste capítulo trabalhamos com vozes masculinas construindo mulheres guerrilheiras. Seleccionamos obras que repetiam determinados padrões observados de maneira mais geral. O primeiro deles é a mulher guerrilheira supersexualizada, cujos atributos físicos são forma de navegar o mundo repressor, uma danação arrolada à sua condição de mulher. Esse padrão pode ser observado no modo como algumas personagens femininas são construídas em *Recuerdo de la muerte* (1984) do argentino Miguel Bonasso, *Guerrilheira* (2003) de Antonio Nascimento e *A guerrilheira: mistério e mortes na Ilha do Presídio* (2005) de Índio Vargas. O segundo aspecto analisado é a figura da guerrilheira nessas obras como espectro, fantasma, que paira pelas narrativas, cuja função, mesmo quando protagonistas, não se centra em situações de luta ou que empodere as mulheres, mas na execução de tarefas cotidianas associadas a perfis engessados de gênero. Na mesma linha, o terceiro aspecto se foca na análise da construção do corpo feminino guerrilheiro como disparador de anseios, evidenciando que as narrativas apresentam um olhar fixo e machista na tessitura dessas figuras.

- Capítulo 6 – Considerações finais – *Tantas histórias. Tantas questões:* Este capítulo visa sintetizar algumas das questões apresentadas ao longo da pesquisa e também apontar novas possibilidades de outras pesquisas a partir do que foi descoberto através do percurso estabelecido.

- Anexos: Esta parte da tese é formada de quatro seções. As duas primeiras são entrevistas que nós conduzimos com a jornalista argentina e ex-prisioneira da ESMA,

Miriam Lewin, em dois momentos diferentes. O Anexo A é uma entrevista na qual nos enfocamos no recém-publicado livro que ela organizou em parceria com Olga Wornat, *Putas y guerrilleras* (2014), que discutimos brevemente no Capítulo 2. O Anexo B é também uma entrevista com Lewin, desta vez, porém, centrada na experiência dela como militante, o funcionamento de Montoneros e também a discussão de alguns questionamentos que apontamos neste estudo. No Anexo C, temos uma entrevista com Mariluce Moura, autora de uma das obras com a qual dialogamos no Capítulo 4 deste estudo. Finalmente, o Anexo D é um relato de uma palestra-aula que oferecemos a convite do Professor Doutor Christopher Lewis na Universidade de Utah, na qual discutimos os problemas da representação de mulheres guerrilheiras e testamos algumas hipóteses que apresentamos em nossa investigação.

A partir da exposição da organização dos capítulos e da seleção do *corpus*, sigamos, pois, para o Capítulo 2 que faz um apanhado sobre os estudos de memória e gênero e entra no diálogo com a crítica a respeito da presença de mulheres que lutaram contra regimes opressivos, incluindo-se, nessa instância, as ditaduras brasileira e argentina.

CAPÍTULO 2

DE MULHERES, MEMÓRIAS E QUESTÕES DE GÊNERO:

CAMINHOS TEÓRICOS

Sou como você

Feito de coisas lembradas

e esquecidas¹⁵.

--- Ferreira Gullar, “Homem Comum¹⁶”

As palavras do poeta maranhense que abrem esta parte do nosso estudo servem como um microcosmo do que trataremos no presente capítulo. Em um primeiro momento, há o destaque para o verbo “ser” na primeira pessoa do presente do indicativo a marcar a existência de um sujeito que põe em evidência uma identidade comum com o interlocutor “você,” por meio da símile “sou como você.” Com isso, vê-se o desejo do encontro de uma empatia, algo que irmana o eu-lírico ao destinatário. Em um segundo momento, explicita-se a comparação com a completude da símile: “sou como você” à medida que somos feitos da mesma matéria, as “coisas lembradas e esquecidas.” A partir disso, põe-se em relevo a matéria que os constitui: a memória e as suas tramas, seu corpo *feito de coisas*, de lembranças e esquecimentos, influenciados pela cultura, pelo contexto histórico e as relações que mantemos, que nos constituem e fazem, conectando-se, assim, às noções de gênero presentes no cotidiano. É a partir dessa leitura da epígrafe que propomos o itinerário do nosso capítulo. Na primeira parte, tratamos da questão da

¹⁵ Este mesmo trecho do poema “Homem comum” de Ferreira Gullar é utilizado como epígrafe do livro de Martha Vianna, *Uma tempestade como a sua memória: a história de Lia, Maria do Carmo Brito* (2003).

¹⁶ Este poema faz parte do livro *Dentro da noite veloz* (1998).

definição do termo guerrilheira e os motivos pelos quais nos valemos desse vocábulo. Depois disso, apontamos os caminhos críticos que tomamos entre os estudos de memória e de gênero.

2.1. Militante? Guerrilheira? ou o direito à (in)definição

No livro *Putas y guerrilleras*¹⁷ (2014) organizado por Miriam Lewin e Olga Wornat, há um momento em que, no relato de Wornat, “Vivir con culpa,” a autora reflete sobre o título e ressalta que ambas tiveram dúvidas a respeito deste sobretudo porque tinham receio quanto ao impacto negativo que poderia ter com relação às vítimas. A partir daí explica que:

<<Putas y guerrilleras>> les decían los represores a todas las mujeres apenas eran secuestradas, y luego, durante los feroces interrogatorios, las torturas y las violaciones. Ser mujeres que se atrevieron a ingresar en un territorio netamente masculino, rebelarse y pelear contra las injusticias, tener una militancia activa o superficial en alguna organización política, estudiar una carrera, no ser sumisas, ni obedientes, significaba para ellos ser <<puta>> - que además era sinónimo de guerrillera – entre otras calificaciones más o menos vulgares. (44)

Vemos, a partir do trecho citado, a imposição da palavra como forma de punição. Quando os investigadores e torturadores utilizavam o vocábulo *puta* estavam, evidentemente, buscando afetar essas mulheres em sua condição íntima feminina, relacionada à negação da ideia de libertinagem e meretrício. O termo “puta” como resgata Marcela Lagarde (2005), trata-se de uma formulação abrangente que distingue as mulheres a partir do erotismo, em um contexto cultural que o desenvolveu como tabu quando relacionado a elas (559), logo, uma vez aproximadas do

¹⁷ O título completo da obra é *Putas y guerrilleras: Crímenes sexuales en los centros clandestinos de detención. La perversión de los represores y la controversia en la militancia. Las historias silenciadas. El debate pendiente.*

prazer, seriam vistas como putas, envolvidas em uma camada associada à falta de pudor. À parte do aspecto sexual, como Wornat apresenta, os repressores as nomeavam *putas* por terem adentrado um espaço ao qual não pertenciam, por terem *ousado* cruzar uma fronteira muito específica relacionada aos espaços de gênero. Além disso, o termo guerrilheira, que ressoa uma semântica de luta, é associado por extensão, ou seja, ser guerrilheira é sinônimo, no contexto destacado, de ser uma mulher livre que tem domínio do próprio corpo e se atreve a cruzar as fronteiras pré-estabelecidas pela cultura pertinentes ao gênero. Assim, ser *puta* e ser *guerrilheira* naquele contexto não se relacionava essencialmente a definições padronizadas e esperadas. Tratava-se, justamente, de uma posição política. Ser vista como *puta* e como *guerrilheira* significava ser livre, ousada, não obedecer a regras estabelecidas socialmente de gênero, apresentar-se em posição de luta contra a repressão e o Estado.

Se considerarmos, a partir do apresentado, que a escolha pelo título se trata não somente de retomar as memórias, mas como uma forma de embate, podemos afirmar que ao optar por tal título as autoras criam um espaço de resistência dentro do qual as palavras que foram utilizadas como ofensivas são usadas, antes, como uma espécie de escudo, é o meio pelo qual podem mostrar a sua força e não permitir que esses vocábulos exerçam poderes sobre elas, porque, antes, elas os reclamam como seus. Como Miriam Lewin reafirma em entrevista¹⁸, se ser guerrilheira significa ser uma mulher livre, que se rebela contra o estereótipo de mulher, o modelo de mulher submissa que não escolhe o seu parceiro sexual livremente, então, sou puta, sim! Às vezes, aliás, eu digo: ‘Putas?’ ‘Re-putas’ (abril 2015). Organizar o livro seria também um

¹⁸ Entrevista feita por nós quando da visita de Miriam Lewin à Universidade da Geórgia em Athens nos Estados Unidos, abril de 2015. A entrevista completa faz parte dos anexos desta tese (confrontar Anexo B).

ato de resistência, reclamar os vocábulos puta (re-puta) e guerrilheira é apresentar, desde o título, a posição política que têm, o lugar desde onde elas falam.

A partir disso, poderíamos dizer que Wornat e Lewin entram em consonância com as ideias do filósofo francês Étienne de La Boétie em seu *Discurso sobre a servidão voluntária* de 1548. Em seu texto, La Boétie desenvolve um argumento a respeito de como os tiranos mantêm o poder por meio da servidão voluntária, ou seja, o verdadeiro poder está nas mãos do povo que não deve se curvar aos tiranos. Como propõe Marilena Chaui em uma carta¹⁹ aos seus alunos, “não é preciso tirar coisa alguma do dominador; basta não lhe dar o que ele pede. NÃO FALO. A liberdade não é uma escolha entre várias possíveis, mas a fortaleza do ânimo para não ser determinado por forças externas e a potência interior para determinar-se a si mesmo” (202 caixa-alta no original). Nesse sentido, a escolha por nomear o livro com as palavras que antes eram um insulto, inverte-o transformando-o em poder que é transferido a elas, posto que não permitem que forças externas possam dominá-las, subjugá-las e verbalmente massacrá-las.

Diante das ideias que apresentamos, que autenticam a criação de um espaço de resistência e luta, desejamos adentrar a questão da definição do termo selecionado para nomear as várias

¹⁹ Esta carta foi incluída no livro *A ideologia da competência* (2014), que faz parte de uma coleção de Escritos de Marilena Chaui. Na apresentação ao volume 3, no qual a supracitada está inserida, o organizador, André Rocha menciona que se trata de uma “Carta aos estudantes” que “Marilena Chaui enviou para os membros do Grupo de Estudos Espinosanos da USP em 2005. A grande mídia brasileira, naquele momento, orquestrava o ‘golpe branco’ contra o governo Lula, para impedir a sua vitória nas eleições de 2006, através de bombas sensacionalistas diárias. Pretendia fazer as vezes do Poder Judiciário, publicando notícias que eram ao mesmo tempo acusações, processos judiciais e condenações. Instrumentalizava para servir ao golpe toda a parcela da esquerda que, por motivos diversos, tivesse se colocado na oposição ao governo Lula ou que simplesmente fizesse críticas construtivas. A grande mídia tentou instrumentalizar Marilena Chaui, e ela não apenas recusou a servidão voluntária, mas também denunciou publicamente, com muita liberdade, a operação antidemocrática da grande mídia. Marilena decidira não conceder entrevista a jornais, revistas e canais televisivos da grande mídia brasileira, conquanto concedesse a outros jornais e revistas. Essa decisão livre de uma cidadã contra o poderio da grande mídia foi ela mesma instrumentalizada como marketing político na campanha que foi chamada de ‘o silêncio dos intelectuais’. Diante do bombardeio cotidiano, Marilena decidiu enviar a carta para seus alunos de graduação e pós-graduação através da lista de emails do GEE, e, algumas semanas depois, a carta apareceu publicada na *Folha de S. Paulo*. Afora o desrespeito de quem entregou ou vendeu a carta sem consultar a nossa professora, a publicação da carta na *Folha* foi também uma instrumentalização que ficou patente pelos comentários sarcásticos que apareceram em seguida nos textos de articulistas da grande mídia” (15).

figuras de mulher com as quais trabalhamos na nossa pesquisa. Desse modo, o que é uma guerrilheira? Em que medida uma guerrilheira difere de uma militante? Como é que nos valem dos termos na investigação que nos propomos a desenvolver?

Talvez devêssemos começar com a ideia de que a mulher guerrilheira, em sentido restrito, na literatura brasileira e argentina, por meio das pesquisas que realizamos, ocupa o espaço de uma ausência. Se considerarmos, por exemplo, que guerrilheira é, segundo o dicionário eletrônico Aurélio, “aquela que combate em guerrilha” e que guerrilha, ainda segundo o dicionário, é “luta armada realizada por meio de pequenos grupos constituídos irregularmente, sem obediência às normas estabelecidas nas convenções internacionais,” veremos que, como nossa investigação sugere, há poucas personagens femininas representadas essencialmente em ação armada na literatura. A título ilustrativo, poderíamos considerar “Ela” de *Em câmara lenta*²⁰, livro de 1977, cujo autor é Renato Tapajós. Em contrapartida, nas produções cinematográficas, especialmente dirigidas por homens, a figura da guerrilheira empunhando armas é largamente difundida, como vemos nos dois exemplos a seguir:



Figura 1: Ci segurando duas armas depois de ter executado vários homens que estavam perseguindo em uma Kombi

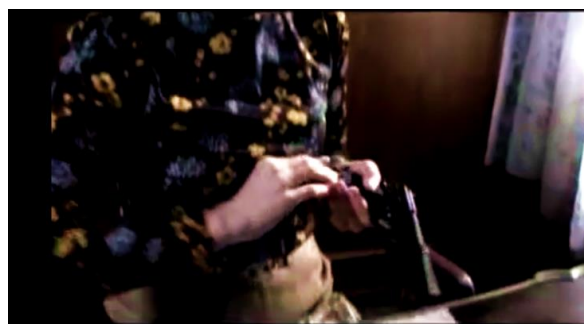


Figura 2: Norma Arrostito coloca munição em uma pistola.

²⁰ Para estudos desta obra ver *Imprisoned Memories: Trauma and Mourning in Brazilian Testimonials of Political Violence* (2006) e *Memory's Turn: Reckoning with Dictatorship in Brazil* (2014), ambos de Rebecca Atencio.

O primeiro exemplo é do filme *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade baseado na obra homônima de Mário de Andrade, na qual Ci é uma amazona. Na adaptação para o cinema ela é traduzida como uma guerrilheira urbana. O segundo é uma cena do filme de Luís César D'Angiolillo, *Norma Arrostito, la Gaby* (2008), que reconta o ato fundacional de montoneros, o sequestro de Aramburu, ao mesmo tempo em que costura testemunhos para falar sobre Norma Arrostito. Retornando à questão do pensar a “presença desta ausência” da guerrilheira, no caso da literatura, cremos que uma forma de a compreender seja pelas considerações feitas acerca da figura da mulher envolvida contra os regimes repressivos por Fernando Gabeira em seu livro *O que é isso, companheiro?*²¹ ao descrever a participação feminina na guerrilha urbana, sobretudo ao contar o episódio do sequestro do embaixador norte-americano e a participação de Vera no esquema completo.

No testemunho de Gabeira, ao relatar os preparativos para a ação, ele destaca que as ações que tinham conteúdo performático, como aquela na qual Vera participara, passando-se por uma empregada doméstica em busca de trabalho na casa do Embaixador, eram “sempre feit[a]s por mulheres.” Gabeira também menciona que mesmo com o aumento das notícias sobre a participação de mulheres em ações armadas, “o peso da estrutura patriarcal ainda impedia que muitos as associassem à violência ou mesmo à coragem” (140). Esses aspectos evidenciam a posição que as mulheres ocupavam dentro da luta contra a ditadura militar, delimitando um espaço marcado por questões de gênero. Maria Amélia Telles em *Breve história do feminismo no Brasil* (1993) também comenta que “nas estratégias militares, coube às mulheres executar as tarefas de observação, levantamento de informações e preparação do apoio logístico. Mas o

²¹ O livro foi publicado em 1979, mas a edição que utilizamos em todas as citações nesta tese é a de 1982.

comando ficou a cargo dos homens. Só excepcionalmente ele coube a uma ou outra mulher” (71), marcando as atividades que na maior parte das vezes eram conferidas a mulheres.

Na mesma linha, Miriam Lewin²² comenta sobre o papel das mulheres dentro das organizações e o aspecto performático das ações desenvolvidas pelas mulheres, e destaca, sobretudo, o fato de que as ações nas quais as mulheres participavam, não eram, exatamente, ações nas quais tinham de usar armas, mas, sim, atuar e essa atuação ressaltava sua feminilidade. No mesmo sentido, Elizabeth Jelin em *Los trabajos de la memoria*²³ (2002) comenta que os meios de comunicação em massa, no período ditatorial na Argentina, apontavam “la ambigüedad de la feminidad” em suas representações de *la guerrillera*. Sempre de acordo com Jelin, “por un lado, aparece una imagen de mujer masculinizada, con uniforme y armas, un cuerpo que rechaza todo rasgo femenino. Pero también tienen que reconocer la existencia de guerrilleras que actuaban como jóvenes <<inocentes>>, y se infiltraban con engaños para cometer atentados” (103 grifo no original). Lewin afirma, ainda, que havia uma discrepância entre o que as mulheres pensavam sobre si mesmas, principalmente se eram adolescentes, pois queriam inverter a norma e fazer exatamente o oposto daquilo que suas mães representavam. Logo, andavam com o cabelo para cima, preso com grampos, e se vestiam como homens. No entanto, quando tinham de participar de alguma ação, recebiam instruções de seus responsáveis homens para que viessem “bem-vestidas, com pulseiras, bem-penteadas, com brincos, maquiadas, enfim, mais femininas. Não [deveriam vir] como soldados, [mas] como mulheres” (Lewin “Entrevista” 2014). Na sequência, ela usa como exemplo a ação fundacional da organização Montoneros, destacando a forma como Norma Arrostito estava vestida quando sequestraram o militar golpista Pedro

²² Em entrevista realizada por nós no dia 19 de junho de 2014 em Buenos Aires. A entrevista completa faz parte dos anexos desta tese (confrontar Anexo A).

²³ Deste momento em diante nomeado *Trabajos*.

Eugenio Aramburu em 29 de maio de 1970. Segundo Lewin, Arrostito, em meio a uma ação guerrilheira, estava vestida “como se fosse uma secretária que trabalhava na zona norte da cidade” (“Entrevista” 2014). Vale ressaltar que os bairros que pertencem à zona norte de Buenos Aires são considerados nobres, a região rica da cidade portenha.

A partir dos apontamentos de Gabeira e Lewin, vislumbra-se a presença feminina na luta contra a repressão a partir das possibilidades da utilização do seu corpo, distintamente marcado como feminino, para circular de maneira livre, sem despertar suspeitas e, ao mesmo tempo, seduzir o outro se necessário. A partir dessas considerações, teríamos uma justificativa para a presença da ausência da mulher guerrilheira. Se guerrilheira é somente a mulher que pegou em armas para participar de ações específicas, como, por exemplo, um assalto a banco, e não a que manipulou a própria sexualidade - corpo erotizado, ligado à sedução – para trafegar por espaços que não podia ocupar, dentre outras atividades como recolher informações a partir do exercício de atração sobre outrem, então, de fato, a mulher guerrilheira como figura que lutou contra a ditadura tem poucas representações.

Por outro lado, de acordo com o *Mini-manual do Guerrilheiro Urbano* (1969), escrito pelo líder fundador da Ação Libertadora Nacional (ALN), Carlos Marighella, percebemos uma nuance que permite um olhar menos fixo para a figura da guerrilheira, do guerrilheiro. Se, ao início, quando propõe uma definição de guerrilheiro urbano, Marighella afirma que “o guerrilheiro urbano é um homem que luta contra uma ditadura militar com armas, utilizando métodos não convencionais” (3), ele também atribui, mais tarde, ao falar sobre a Propaganda Armada, que é papel do guerrilheiro urbano comprometer-se com “a imprensa clandestina, facilitando enormemente a incorporação de um grande número de gente na batalha revolucionária, abrindo um trabalho permanente para aqueles que desejam trabalhar com a

propaganda revolucionária, mesmo que quando fazê-lo signifique trabalhar sozinho e arriscar sua vida como revolucionário” (47). Marighella diz, ainda, que

Com respeito à mulher brasileira, sua participação na guerra revolucionária, em particular na guerrilha urbana, tem sido distinguida por seu espírito lutador e tenacidade sem limite, não é somente por sorte que tantas mulheres têm sido acusadas de participação nas ações de guerrilha contra bancos, centros militares, etc., e que tantas estão em prisões enquanto que tantas outras ainda são procuradas pela polícia. Como uma escola para escolher o guerrilheiro, a guerra de guerrilha urbana prepara e coloca ao mesmo nível de responsabilidade e eficiência a homens e mulheres que compartilham os mesmos perigos de lutar, buscar suprimentos, servir como mensageiros ou corretores, ou motoristas, ou navegantes, ou pilotos de aviões, obtendo informação secreta, e ajudando com a propaganda ou o trabalho de doutrinação. (60 grifo no original)

Partindo disso, vê-se que a primeira definição, que também ecoa a apresentada pelo dicionário, não é fixa, afinal, engloba, dentro da ideia de guerrilheira-guerrilheiro, todos os que se envolvem com a luta revolucionária de alguma maneira.

É importante destacar também que Marighella menciona o nome de mulheres sendo arrolados a ações revolucionárias bem como prisões – e as várias narrativas que a história e a literatura apresentam confirmam isso – mas as ações, em si, os feitos que podem ser *considerados de guerrilha*, em sentido restrito, foram borrados ou estão relegados a pequenos fragmentos que nos fazem perguntar: afinal, por onde andará essa mulher guerrilheira que empunhou armas e cometeu atos violentos? Será ela apenas interessante para produções televisivas e cinematográficas? Por que a literatura e também a história parecem não ter dado

conta de representar essas mulheres? Por que mesmo quando denominadas guerrilheiras, como veremos nos próximos capítulos desta tese, não são capturadas, necessariamente, em combate, evidenciando uma falácia do emprego do termo de modo restrito?

Se, partindo do que Marighella propõe indiretamente, olharmos para os testemunhos, como é o caso da obra *1968 – o tempo das escolhas* (2009) de Catarina Meloni, veremos que a narradora fala da experiência do cárcere, além da própria experiência do exílio e do retorno à “casa,” mas não trabalha de maneira específica a narração das ações que, possivelmente, foram a causa da sua prisão. Ressaltamos que muitas pessoas foram presas mesmo que não estivessem envolvidas com movimentos guerrilheiros ou qualquer tipo de resistência. Além disso, havia diferentes formas de resistência, como a cultural, encabeçada por jornalistas e artistas, ademais de grupos organizados que não eram favoráveis à luta com armas, mas que resistiram à ditadura militar e também passaram pelas prisões. Mesmo assim, chama a atenção, no caso de Meloni, que ao tratar de uma situação específica na qual se encontrava no exílio, utilize a ironia:

No consulado brasileiro foi pior ainda. Queriam nos fornecer um documento provisório para viajar unicamente ao Brasil, sem direito a escalas, com duração de 24 horas. Eu e meus filhinhos éramos tratados como bandidos, como se tivéssemos matado e assaltado, dilapidado cofres públicos, deixado pais de família sem meios de sustentar seus filhos ao final de cada mês, destruído o meio ambiente, desmatado árvores milenares em prol de enriquecimento próprio, jogado material radioativo nos mananciais. Enfim, **éramos gente muito perigosa**, por isso nos queriam de volta para nos meter diretamente na cadeia ou, quem sabe, para alguma coisa ainda pior (105-106 grifo meu).

Vários estudos confirmam as atrocidades cometidas pela ditadura militar brasileira e argentina e é possível perceber que a autora ironiza a questão para mostrar, exatamente, que a polícia da época atacava a todos os suspeitos e até àqueles que não eram suspeitos. Mesmo assim, chama a atenção que dentre tantos testemunhos, e aqui estou ecoando textos que fazem parte de *Tiradentes, um presídio da ditadura* (1997), *Mulheres e Militância* (2012), *Mulheres, ditaduras e memórias* (2013), entre outros, fale-se da violência sofrida, da experiência do cárcere, da memória da dor e do exílio, mas que os rituais de militância/guerrilha sejam apagados ou, quando narrados, sejam relegados à participação em pichações, protestos nas ruas, entrega de panfletos, etc.

É possível que uma das formas de olhar para isso seja através do sugerido pela ex-guerrilheira Maria do Carmo Brito em uma entrevista à *Revista TPM*, “Senhoras guerrilheiras.” Ao ser questionada sobre o que fez durante o período em que esteve envolvida com a guerrilha, Brito respondeu: “[s]e eu não disse isso sob tortura, por que vou contar para você?”. A esse trecho em discurso direto, a reportagem adiciona que “Ela [Brito] não quer ser heroificada e evita expor o passado para pessoas de seu cotidiano” (Lemos e Marcondes 35). Acreditamos que o silêncio com relação aos feitos dos movimentos de guerrilha, sobretudo por parte das mulheres, serve também para aguçar o imaginário, a especulação e a construção cultural das guerrilheiras e guerrilheiros. Um exemplo disso seria o observado por Caroline Gomes Leme, ao analisar filmes que retratam a ditadura, no capítulo intitulado “A oposição derrotada,” ao mencionar que “[o] assalto a banco é uma representação típica e muitas vezes o principal elemento de caracterização da esquerda armada” (119). As representações, assim, acabam sendo limitadas, e a associação guerrilheiro = arma = assalto a banco = ação violenta vai se tornando uma norma, mas a nossa pesquisa aponta, justamente, que há outros modos de representar e observar a mulher

guerrilheira, especialmente quando vista por meio de uma definição mais ampla, como a que fomos construindo até aqui.

A tentativa de compreender o porquê há um foco que demonstra que existe certa ressonância nas narrativas que são contadas, nas experiências semelhantes de tortura, prisão, exílio, poderia ser respaldada pelo comentário de Miriam Lewin em entrevista (2015) sobre a recusa à alcunha de guerrilheira e as associações ligadas ao termo. De acordo com a jornalista argentina:

Durante muito tempo, especialmente no começo dos juízos às juntas militares, diziam para nós que não devíamos dizer que éramos guerrilheiras, tínhamos que dizer que éramos ativistas de bairros ou ativistas estudantis. Nós éramos orientadas a não dizer que tínhamos sido guerrilheiras, porque os defensores dos militares podiam nos acusar, questionando-nos a respeito de quais ações armadas havíamos participado, quais ações violentas tínhamos cometido e/ou quantas pessoas tínhamos matado. Isso poderia dar espaço para que nós, mulheres, que éramos testemunhas, tornássemo-nos, na verdade, as pessoas a serem julgadas. Nós éramos consideradas suspeitas de termos feito coisas terríveis e isso ter ocasionado que fôssemos parar em um campo de concentração. Além disso, socialmente também havia esta suspeita de que se uma pessoa admitia que havia sido guerrilheira, admitia que havia cometido crimes pelos quais merecia ser presa. Logo, não tinha direito de acusar aos militares porque em tese havia sido violenta. Essa ideia remete à teoria dos dois demônios, mas é uma teoria fora de equilíbrio, porque o demônio acaba por se tornar apenas um. É o demônio da guerrilha que tinha de ser combatido, sufocado por esses sujeitos que estavam

sendo julgados. Vale lembrar também que isso não acontecia apenas no caso das mulheres. Essa orientação de não responder às perguntas relacionadas à atividade política também era feita para qualquer militante. Era preciso que se dissesse que eram apoio, mas não que faziam parte de montoneros, que era ativista estudantil, mas nunca membro da guerrilha.

Assim, uma vez que para proteção era preciso se negar como guerrilheira, é provável que a ausência do emprego do termo, além do apagamento das experiências da militância e da guerrilha, também como forma de se proteger, possam ser vistos como uma das maneiras pelas quais compreender a ausência da figura da guerrilheira. No caso brasileiro isso seria ainda mais justificável, posto que os agentes repressores não foram levados a juízo. Mesmo com a Comissão da Verdade, os grupos que torturaram, mataram e desapareceram pessoas não foram julgados como aconteceu na Argentina. Em vista disso, cremos que esse movimento respaldaria a hipótese do interregno, o intervalo transformador, que exploramos a seguir.

2.1.1. As muitas histórias e o intervalo transformador

Uma vez que as narrações com as quais estamos trabalhando são construídas desde um outro lugar espaço-temporal, construir aquele eu do passado, considerando especialmente o caso dos testemunhos, pressupõe uma visita do eu do presente da narração. Em alguns casos, essa marca temporal é evidenciada no próprio texto. Três exemplos possíveis são vistos nas obras *Perejiles, los otros montoneros* (2005) de Adriana Robles, *Duas vozes* (2007) de Yara Gouvêa e Danielle Birck e *La casa de los conejos*²⁴ (2008) de Laura Alcoba. No primeiro, há uma nota de abertura, “Una explicación,” na qual a autora aponta que “[s]iento que estas historias las viví yo

²⁴ A edição que utilizamos é a de 2012.

cuando yo era otra. No como si no hubiera sido ‘dueña de mis actos’, sino como una yo de 17 años, hoy muy lejana” (Robles 13). Com isso, a voz narrativa já destaca um distanciamento entre a pessoa que narra no presente e aquela narrada, reconstruída, lembrada, que fora. Essa (re)construção não é feita a partir de um modelo liso, sem contrastes, faz-se, antes, a partir das aprendizagens e vivências posteriores à experiência.

Na mesma linha de Robles, o segundo exemplo, de Gouvêa e Birck, destaca a diferença temporal, o eu que recorda e narra em relação ao narrado. Ressalta-se que as vozes protagonistas que “desenrolam o fio da narrativa” têm quase 60 anos e, à época dos fatos narrados, tinham cerca de 20. Mais tarde, comenta-se que “a maioria dos protagonistas, inclusive as próprias autoras, aparecem aqui sob pseudônimo. Questão de distanciamento e de tato. Passados mais de 30 anos, o *pudor* ainda se impõe, a fim de deixar a cada um a possibilidade de se reconhecer – ou não – nos fatos relatados, alguns deles dolorosos ou apenas constrangedores, e de se confrontar com eles de novo, com toda a liberdade” (11 grifo nosso). Ademais da clara marcação temporal, interessa-nos o uso da palavra *pudor* que atenta para o que vamos desenvolver como se fossem resquícios de um olhar disciplinador. A necessidade de permitir ou não o encontro com aquele eu do passado por meio da utilização de nomes fictícios tanto entra em consonância com os problemas de impunidade aos agentes repressivos, quanto à revisão do passado a partir da perspectiva futura.

O terceiro exemplo, de Laura Alcoba, demonstra a escolha clara do tempo no qual as narrativas se fazem possíveis: “Te preguntará, Diana, por qué dejé pasar tanto tiempo sin contar esta historia. . . . Había llegado a creer que mejor sería esperar a hacerme vieja, y aun muy vieja. . . . Debía esperar a quedarme sola, o casi. . . . Y luego, un día, ya no pude tolerar la idea. De pronto, ya no quise a estar tan sola, ni a ser tan vieja. Como si no me quedara tiempo” (11). Em

um primeiro momento, nota-se uma leve censura a si mesma, o desejo de que outros personagens com os quais ela compartilha a história já não estivessem mais em cena. Há, também, ainda que não evidente, a presença do medo dessa memória caracterizado pelo esperar, pela noção inicial de que a narração só se faria possível quando fosse “velha, muito velha.” Como considera Elizabeth Jelin (“Entrevista” 2014), quando tratamos de memórias, temos de considerar as temporalidades²⁵. Muitos dos testemunhos têm, justamente, a função de contar o que foi feito com a pessoa, o que esta sofreu nos calabouços da ditadura. Importa menos o que ela fez e mais o que fizeram com ela. Além disso, no caso específico das mulheres é preciso considerar a juventude delas, o fato de que sair da prisão e reconstruir a vida, recuperar a dignidade implicava, também, em um desejo de esquecer o passado. Daí a emergência dessas memórias associadas a um momento de suas vidas nas quais são mais velhas, já não têm tamanha preocupação com a reconstrução da vida amorosa junto a um parceiro ou parceira, os filhos já estão criados. Além do aspecto do cuidar dos filhos, a memória pode emergir mais livremente associada à sabedoria alcançada com o passar dos anos, com a maturidade adquirida pela velhice.

Essa liberdade associada à memória em um tempo relacionado à velhice, não necessariamente significa que venha despojada do *olhar disciplinador* que estamos desenvolvendo aqui. Pelo contrário, o caráter seletivo da memória pode, justamente, relacionar-se à disciplina, ao omitir determinadas narrativas, enquanto se elevam outras. Além disso, temos de considerar que, como aponta Oberti (2015) com o auxílio da leitura de Judith Butler (2009):

[L]os relatos de *sí* siempre son parciales y están acosados por lo que no se dice porque no se puede, porque no se quiere o simplemente porque no se sabe. ‘Dar

²⁵ Jelin também publicou um artigo no qual discorre sobre o assunto. Ver “Las múltiples temporalidades del testimonio: el pasado vivido y sus legados presentes” (2014).

cuenta de sí mismo' para usar la fórmula que propone Judith Butler (2009) implica enunciar los actos, exponer las razones, hacerse cargo de las consecuencias y también proporcionar alguna explicación acerca del *quién* de la acción. 'Trato de comenzar, entonces, una historia sobre mí misma [...] Narro y me comprometo al narrar, doy cuenta de mí misma, ofrezco a otro una explicación en la forma de un relato que bien puede servir para resumir cómo y por qué soy'. Pero el 'yo' que intenta narrarse fracasa, en tanto hay un núcleo irreductible a la narración que no puede explicar cómo ha llegado a ser eso que es, o a 'contar esa historia en particular'. La narración de sí no se limita a comunicar hechos del propio pasado sino que reconstituye la propia identidad y es en ese sentido que se puede decir que hace más que contar, 'produce un nuevo yo', 'tiene efectos performativos' (Butler, 2009: 95). (Oberti *Revolucionárias* 235 grifos no original).

Assim, este outro eu que narra desde o presente, forma-se também do mosaico do eu do passado, "la consistencia de los sujetos rememorantes está dada justamente por la compleja relación entre lo que permanece y lo que cambia, entre la posibilidad/necesidad de 'hacerse cargo' y aquello que el tempo y las interacciones con otros aportan" (Oberti *Revolucionárias* 27). Pelo sujeito que narra estar distante no tempo, passou por um acúmulo de experiências - muitas vezes traumáticas e até vexatórias - além de outras somente de acúmulo (casamento, maternidade, etc), e estas, localizadas dentro das normas da cultura, podem, muitas vezes, servir como válvula para uma *disciplinização do olhar*. O *interregno* ou *intervalo transformador* estaria relacionado ao período entre o vivido e o narrado, ao acúmulo de experiências e a passagem do tempo. Por um lado, sua resultante pode ser uma narração *disciplinada*, coerente com o tempo em que é construída e para

qual audiência se dirige. Por outro, uma narração *indisciplinada*, que se recusa a repetir discursos que são socialmente esperados dela, resultando em uma narração indomável, subversiva. Há, ainda, narrações mescladas, que avançam em um sentido de denúncia, que não se calam, revelando seu modo *indisciplinado*, mas que também modalizam determinados aspectos, entrando em consonância com um modo *disciplinado*.

A disciplinização a qual estamos nos referindo estaria relacionada às ideias de Michel Foucault na obra *Vigiar e Punir* de 1975, na qual o filósofo faz apontamentos a respeito da situação de confinamento dos presos e como o discurso social, bem como a sua lei proibitiva se enraízam nos corpos *dóceis* e se manifestam como se fossem parte da essência da pessoa, haja vista que “[o] corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe” e, assim, esta “define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina” (164). O *olhar disciplinador* estaria relacionado ao processo descrito por Foucault, não apenas em nível físico, mas também mental, no qual aquilo que se deve lembrar ou ocultar passa por um crivo de *disciplinização* consoante com aspectos exteriores ao eu que narra.

Dentre as narrativas com as quais trabalhamos, muitas apresentam características que podem ser vistas como resultado dessa influência da *disciplina do olhar*. Tomando-se como ponto de partida o conhecimento dos atos pós-luta, vê-se uma concentração, nas narrativas imediatas à luta, nos questionamentos sobre a validade do projeto revolucionário, apontamentos sobre os feitos de guerrilha (em narrativas escritas por homens), além das marcas evidentes da ausência de uma participação feminina na luta. Essas temáticas podem ser vistas de maneira mais frequente até quase o fim da década de 80. A partir dos anos 90 e sobretudo já nos primeiros

anos do século 21, as vozes femininas emergem de maneira mais segura e trazem ao primeiro plano as denúncias da violência, sobretudo as relacionadas a aspectos de gênero. No caso específico da Argentina, nota-se um movimento ainda mais enfático a partir da inserção da Comissão da Verdade em 1983-1984, cujo relatório foi publicado em 1985 (Ludwig 4), além do reclame, mais tarde, para que crimes sexuais fossem também denunciados e condenados, como trazem à tona obras como *Mujeres guerrilleras* (1996) organizada por Marta Diana, *Ese infierno* (2001), que traz o diálogo de cinco ex-sobreviventes de La Esma, incluindo-se, aí, Miriam Lewin, além do supracitado *Putas y guerrilleras* (2014) também organizado por Lewin e Olga Wornat.

De volta à questão do *intervalo transformador*, e relacionando-o à escolha do termo guerrilheira para a construção da nossa pesquisa, sugerimos que a omissão ou seleção dos fatos nas narrativas poderiam estar relacionadas à problemática de que o eu do presente da narração elege as informações do eu do passado, ocultando-as ou trazendo-as à tona de acordo com os processos vividos no intervalo transformador, ademais das relações disciplinatórias contudentes com o presente no qual se narra e para quem se narra. Afinal, como demonstra Ecléa Bosi em *O tempo vivo da memória*, “[q]uando um acontecimento político mexe com a cabeça de um determinado grupo social, a memória de cada um de seus membros é afetada pela interpretação que a ideologia dominante dá desse acontecimento. Portanto, uma das faces da memória pública tende a permear as consciências individuais” (21-22). Diante disso, poderíamos dizer que no caso das mulheres que lutaram contra a ditadura militar argentina e brasileira, talvez se possa afirmar que a inclusão da questão da participação em atividades nas quais armas de fogo estavam

envolvidas²⁶, mesmo que não tenham sido utilizadas por elas, pode ter sido completamente borrada e relegada a uma negação em decorrência do *intervalo transformador* e as pressões sociais pertinentes também à questão de gênero. Isso ocorre devido ao fato de que no presente em que narram ocupam um outro lugar e neste não raramente são mulheres que adentraram ao destino de mulher esperado delas, ou seja, estão casadas e são mães.

Em decorrência de estarem casadas e serem mães, muitas vezes a narração do passado de luta transforma-se. O foco sai da narrativa do passado militante, revisitado pelo viés da maternidade, que adiciona uma aprendizagem específica a essas mulheres e, muitas vezes, essa vem perpassada pelo olhar disciplinador. Como falar das atividades, do cotidiano do período, sem que este venha atravessado pela presença e lugar que ocupam desde o presente? É com vista nisso que acreditamos que a violência que sofreram, justificada pelas ansiedades do presente em reparar as atrocidades cometidas pelo Estado ditatorial, emerge em primeiro plano em decorrência da tentativa de compensar e tornar-se história para que ao tomar conhecimento desta, não venha a se repetir no futuro²⁷. Vale destacar que isso não significa que não continuem na luta.

Como o trabalho de Danielle Tega, *Tramas da memória*, aponta, a maternidade em contexto de repressão pode ser vista também como subversiva, libertadora. Nesse sentido, a repressão sofrida pelo corpo grávido é “ressignifica[da] em termos de resistência: os filhos que chegam são, sim, os Homens Novos da revolução; a criança que se move na barriga é considerada como um espaço inalcançável aos verdugos; o nascimento da criança é avaliado

²⁶ Vale destacar que isso é uma hipótese pela qual as narrativas que dariam conta de narrar a mulher guerrilheira em combate não teriam emergido das memórias do passado. Mesmo assim, ressaltamos que, obviamente, há casos em que a participação revolucionária não se deu através da utilização de armas, mas como também existe o aspecto *do que se pode contar*, é necessário relativizar os conceitos de guerrilheira-guerrilheiro/militante.

²⁷ Sobretudo em um primeiro momento no qual as narrativas referentes ao período começaram a emergir.

como algo maravilhoso, como sinal de liberdade, de que a vida e a luta continuam” (169). Uma vez que a maternidade assume um papel de resistência, talvez seja possível também considerar o porquê do seu protagonismo nos testemunhos. Ao tratar da tortura sofrida, permitindo também colocar em primeiro plano a condição de mães, vê-se uma nova forma de resistência, uma nova forma de luta. Por um lado, é possível lermos essas memórias como preocupadas em apontar as formas de luta pós-prisão, mas também é necessário que questionemos o porquê de o período anterior, antes da prisão, ficar marcado como um espaço menos emergente nessas memórias.

Ainda sobre a questão do eu que narra e o espaço-tempo desde onde narra, ressaltamos que é possível estabelecer um diálogo com as ideias de Walter Benjamin em “A imagem de Proust” quando o filósofo trata do aspecto da “rememoração.” Como Benjamin destaca, através da leitura de Proust, vemos que o francês “não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu” (37). Neste sentido, vemos que a ideia que propusemos de interregno associa-se à hipótese do pensador alemão, pois para ele não há uma versão que seja unificada dos fatos ocorridos, estas são, antes, ilimitadas. A partir disso, vê-se a possibilidade da articulação do passado cravada pela manipulação das ansiedades persistentes no presente desde onde se narra. A ideia de uma lembrança fatídica, como uma foto, intocada e completa, não existe, reside no espaço de uma impossibilidade. Em outras palavras, aquilo que é lembrado, o que o narrador se permite narrar, é intrinsecamente perpassado por um processo posterior ao da lembrança e, para nós, vem atravessado pelas aprendizagens futuras, as quais podem ser influenciadas pelo desenvolvimento de um *olhar disciplinador*.

Para ilustrarmos um pouco da questão do embate que reside também no nomear — ser ou não ser guerrilheira — transferindo-se, pois, ao espaço que o termo militante proporciona, trazemos algumas considerações do livro de Marta Diana, *Mujeres guerrilleras: La militancia de*

los setenta en el testimonio de sus protagonistas femeninas. Já no próprio título reside o aspecto complementar de guerrilheira e militante. No entanto, conforme Diana assinala em sua obra, há uma negação muito evidente nos depoimentos compilados. Muitas das vozes reunidas para falar da memória traumática e dos anos do horror, não se compreendem como guerrilheiras. Entre os depoimentos, ainda no início, há uma seção que denomina “Una explicación necesaria ¿Militantes o Guerrilleras?”. Nesta, Diana aponta que “el nombre genérico de ‘guerrilleras’ fue discutido y rechazado por **todas** las entrevistadas ya que lo consideraron referido a hechos armados exclusivamente.” Destaca, ainda, que “[l]a objeción [l]e pareció razonable, ya que desde el punto de vista semántico la palabra ‘militante’ es más correcta que guerrillero/a, porque involucra todas las actividades” (22 grifo nosso). No entanto, ao final, Diana escolhe nomear o livro *Mujeres guerrilleras* e não *Mujeres militantes*. Para nós, a escolha não parece ser arbitrária. Revela-se, em alguma medida, como um meio de retomar o instinto primordial que movia aquelas mulheres que era o de mudança, o de tentar fazer parte da contestação, não do silenciamento, e que não deviam, agora, em certa medida, valerem-se de uma espécie de censura silenciosa e implícita ou da *disciplinização do olhar*.

Outra obra que aborda o aspecto de *ser ou não ser guerrilheira, ser ou não ser terrorista, ser ou não ser militante*, e que acrescenta questionamentos a este respeito, é o filme de Lucia Murat *Que bom te ver viva*²⁸ (1989). O longa é composto de depoimentos de ex-guerrilheiras/militantes (aspecto documental) permeado pela presença da atriz Irene Ravache como uma ex-guerrilheira, a qual funciona como uma espécie de alter ego das vozes da parte documental. Acreditamos que mesmo para esta discussão inicial, que pretende (in)definir este

²⁸ Um estudo que se aprofunda na forma como o filme reconstrói o sujeito revolucionário feminino é o livro de Danielle Tega, *Mulheres em foco: Construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina* (2010). Sobre testemunho e memória no filme, ver “*Que bom te ver viva: Vozes femininas reivindicando uma outra história*” (2014) de Katia da Costa Bezerra.

termo circular da nossa pesquisa – guerrilheira – é válido trazermos um trecho do filme no qual a personagem interpretada por Ravache fala a respeito de uma entrevista que deu:

Três horas dando entrevista pra sair isto? [questiona o espectador] Chamar o filho da mãe de médico e eu de terrorista? 20 anos depois, ele continua sendo doutor, e a mim, o que é que me fizeram? A mim, só me tiraram o capuz. Se pelo menos tivessem colocado um ‘ex,’ não é? Antes de cada nome, ex-torturador e ex-terrorista. Por que não é pedir muito isso, não é? Olha, podia até ser, ‘médico e ex-terrorista,’ nem precisava colocar ‘profissional liberal.’ Mas, médico vs terrorista? E ainda por cima com aquele ar de quem ouve os dois lados, tudo muito científico, tipo: veja como se faz uma boa e sólida imprensa liberal. (*Que bom te ver viva*)

No questionamento apresentado, vê-se o ecoar de um silêncio, do inominável, aquilo que não se pode falar. Como no caso dos depoimentos que Diana coletou, em que as mulheres se negam a ser condensadas na alcunha de guerrilheiras, nota-se o problema com a questão de como é que os outros as veem e como elas veem a si mesmas.

Nesse sentido, mesmo quando as mulheres guerrilheiras/militantes estão contando a respeito das próprias vidas, diante do processo da passagem do tempo, nota-se um distanciamento que vai do social ao individual. Um exemplo pode ser visto no depoimento de Maria Luiza G. Rosa (Papi) quando fala a respeito do que ocorrera com ela ao ter filhos em *Que bom te ver viva*. A questão da paixão pela luta aparece sufocada pelo olhar da experiência e, também, arriscaríamos dizer, da certeza da derrota. A problemática do nomear-se, então, adquire uma força histórica e afastada dos pressupostos que fizeram a escolha. No caso do trecho de *Que bom te ver viva* que citamos anteriormente, ainda há o apontamento de como a imprensa

funciona similarmente a um mecanismo disciplinador e veiculador de uma imagem negativa das pessoas envolvidas com os movimentos contra a ditadura militar, mesmo em época de abertura e fim das ditaduras.

Falar sobre o pertencimento às ações de guerrilha, o ser e o não ser guerrilheira, é tópico sensível, somente trazido à tona no plano do alter ego — aquilo que não se diz. Tanto nos depoimentos supracitados compilados por Diana quanto no filme *Que bom te ver viva* e até na obra *Tiradentes, um presídio da ditadura* é possível observarmos que o questionamento do que de fato essas mulheres foram e fizeram no passado está presente. Há, porém, uma pequena diferença entre as obras escritas e o filme: a voz que constrói os espaços em branco, que costura a vida real ao inominável, e vai apresentando-a, em si mesma, como combatente, guerrilheira, vivenciando o próprio relinchar para que os discursos sociais de aprisionamento não se inscrevam nela, a recusa plena de apresentar um *olhar disciplinado*. As outras vozes, porém, dada a sua característica humana, são capturadas como aparentemente em consonância com conformidades sociais na busca pela reconstrução de uma dignidade perdida. Contudo, exercer esses papéis esperados das mulheres, como a maternidade, não ocorre, sem tensão. Não se trata de uma idealização de um ideal feminino tradicional, mas o conciliar de diferentes discursos, de diferentes práticas.

Uma ilustração de como se observa essa tensão/conciliação de discursos pode ser vista também no filme *Que bom te ver viva*, na cena que segue o depoimento de Maria do Carmo Brito a respeito da tortura. A câmera parte do foco nela — em primeiro plano, contando a respeito de uma lembrança que tem da tortura, de um médico ter dito que ela ainda suportaria mais tortura por estar com “pressão de atleta —,” para capturá-la em um ambiente diferente, também em primeiro plano, de cigarro entre os dedos, olhando através da janela. Na sequência, temos acesso

ao que os olhos dela observavam, um playground com crianças brincando. Ao mesmo tempo, a *voice-off* de Irene Ravache questiona, “como integrar esta dona de casa com a história épica da ex-estudante que organiza camponeses, participa de uma organização de guerrilha urbana, é presa, trocada por um embaixador sequestrado e passa dez anos no exílio?” (*Que bom te ver viva*). A pergunta de Ravache, além de colocar em tensão os diversos papéis desenvolvidos por Brito, desde dona de casa à ex-guerrilheira, respalda-se na ideia de integração, conciliação, como é possível ver as diversas faces dessa mesma mulher. Em certo sentido, isso estaria relacionado justamente às diversas possibilidades vividas no intervalo transformador, no modo como o sujeito que viveu uma experiência a (re)conta no presente a partir também das suas ansiedades do presente e as aprendizagens acumuladas.

2.1.2. A terminologia como espaço simbólico

É com base no exposto que a nossa escolha pela utilização do vocábulo *guerrilheira*, ao invés de militante que seria mais geral, faz-se pertinente, pois se dá como uma tentativa de borrar os possíveis aspectos disciplinatórios que impediriam uma completa aceitação e reclame do termo. Trata-se de uma forma de empoderamento das mulheres que lutaram contra a ditadura militar brasileira e argentina, reclamando o termo guerrilheira dentro de um contexto muito específico de luta e isso vale tanto para aquelas que faziam parte de uma organização armada, tendo ou não empunhado armas, quanto para mulheres que militaram em bairros e em universidades ou que utilizaram seus corpos de maneira *performática* para dobrar as amarras do poder representado pelo estado repressor. A reclamação do termo nesse sentido seria uma tentativa de renegar-se à disciplina imposta de que ter sido guerrilheira/militante é algo de que se deve ter vergonha, que gera ignomínia.

Desse modo, o termo está, antes, associado a uma luta da qual se deve ter orgulho, como o demonstrado nas palavras de Dilma Rousseff, atual presidente do Brasil, quando era Ministra da Casa Civil, em 2008²⁹, ao ter sido interpelada pelo então Senador José Agripino Maia do partido Democratas (DEM), a respeito do fato de que Rousseff havia admitido que quando se encontrava presa nos calabouços da ditadura militar teve de mentir muito, o que, para Maia, implicaria que ela poderia estar mentindo naquele momento também. Embora implicitamente, Maia trouxe à questão da mentira esperando expor Rousseff publicamente por meio de uma tentativa vexatória associada ao passado dela de guerrilheira nas organizações armadas Comando de Libertação Nacional (COLINA) e, mais tarde, a Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (Var-Palmares), a qual teve como um de seus líderes o revolucionário Carlos Lamarca. Abaixo há um excerto da resposta de Rousseff ao senador Maia:

Eu tinha dezenove anos, eu fiquei três anos na cadeia e fui barbaramente torturada. Qualquer pessoa que ousar dizer a verdade para interrogadores compromete a vida de seus iguais (. . .). Eu me orgulho muito de ter mentido, porque mentir na tortura não é fácil. (. . .) Na democracia se fala a verdade. Diante da tortura, quem tem coragem, dignidade, fala mentira. Isso faz parte, integra a minha biografia que eu tenho imenso orgulho. (. . .) Nós estávamos em momentos diversos da nossa vida em 70. Eu tinha entre 19 e 21 anos e de fato **eu combati a ditadura militar** e disso eu tenho imenso orgulho” (“Como Dilma Rousseff trucidou Agripino” grifos meus).

²⁹ O vídeo está disponível no site: <https://www.youtube.com/watch?v=85FbQm1TCcI>

A fala de Rousseff é um exemplo singular de negação à domesticação, posto que ela não aceita entrar em consonância com a tentativa de Maia de desacreditá-la. Pelo contrário, ela abraça o próprio passado de luta e usa-o como o escudo que mencionamos antes, não dando a Maia a opção de se sobressair sobre ela. É nessa mesma linha que reclamamos o uso do termo guerrilheira como um vocábulo de empoderamento e liberdade que marca o distanciamento do olhar disciplinador, enfatizando a luta por um ideal que marcou época tanto na Argentina quanto no Brasil, além de outros países da América Latina.

Partindo, pois, do que discorremos até aqui, consideramos que a figura da guerrilheira se apresenta como uma presença da ausência, pois é tamanha a tentativa de borrá-la da história, tornando-a uma figura mítica e inexistente, que a ausência desses relatos insurge nesse simulacro, na simulação de uma ausência quando se esteve/está presente. Isso não se embasa somente na questão de que não existam tantos registros de sua militância³⁰, mas também porque mesmo ao saber da sua existência, muitos dos registros (como os testemunhos) podem ser vistos como somente ‘partes’ de uma história maior, apresentando desvios: discorre-se sobre os sequestros e os desaparecimentos, o cotidiano no cárcere, as violências sofridas na prisão, o exílio posterior à violência, mas os registros das experiências anteriores são quase ausentes, relegados aos bastidores, quando pensamos na participação e voz feminina no engajamento e militância contra a ditadura militar.

Logo, o que tentamos encontrar são os vislumbres dessa figura anterior e posterior ao envolvimento na luta contra a ditadura militar, encarando-a de maneira caleidoscópica,

³⁰ Há, inclusive, um movimento em andamento para revelar mais e mais histórias do período, especialmente no caso do Brasil motivados pela instituição da Comissão da Verdade em 2012. Essa iniciativa governamental tem como objetivo prover reparação para cidadãos que sofreram durante o regime autoritário, com enfoque especial para violência sexual, violência de gênero e violência contra mulheres e crianças. O relatório final da Comissão da Verdade foi entregue à Presidente Dilma Rousseff em 10 de dezembro de 2014.

multifacetada, multiplicando-se entre ações que vão dos corredores das universidades, à militância, à performance, ao pegar em armas. Em vista disso, valemo-nos das ideias de Marighella em seu *Mini-manual do guerrilheiro urbano*, escrito no furor da luta contra a ditadura, além das considerações de Rousseff no presente sobre a participação na luta como marco biográfico do qual muito se orgulha na sua resposta a Maia, para abarcar o *corpus* que iremos analisar. A mulher brasileira e argentina que esteve de qualquer modo envolvida com as ações de luta e resistência contra o estado repressor, não necessariamente tomando posse de armas, é, desse modo, neste trabalho definida como guerrilheira. Guerrilheira que lutou contra a ditadura militar e argentina com as armas que tinha: seu corpo, suas ideias, sua juventude, seu idealismo. Ter pertencido ou não a um movimento guerrilheiro não é, pois, a premissa da qual partimos ao utilizar o termo aqui. Para nós, como já mencionamos, este termo é simbólico e vem imbuído da criação de um espaço que resiste a inscrições sociais, problematiza os resquícios da disciplinização do olhar e observa com proximidade os aspectos do intervalo transformador.

2.2. Gênero e memória: as construções e versões

Entre o passado e o presente
entre o que não fui e não sou – prossigo:
tento construir a ponte
onde encontrar-me comigo

--- Lara de Lemos, “Celas-18”

O eu-poético da epígrafe de Lara Lemos, que faz parte da sua obra *Inventário do Medo* (1997), sugere no trecho supracitado, uma relação entre o presente e o passado que pode ser lida como o intervalo entre as ações vividas e as ações narradas, indicando uma relação de interregno.

O eu-lírico, portanto, reside neste espaço *entre* o passado e o presente, *entre* o não ter sido e o não ser. Desde esse *entre-lugar*³¹, a voz poética prossegue do negativo para o positivo tentando construir a ponte na qual o encontro consigo mesma seja possível de ser realizado. A ponte, pois, é o próprio caminho traçado pelo exercício da memória e o estabelecimento da relação *entre* as diferentes temporalidades. Na próxima seção, desejamos criar as pontes entre os estudos de memória e gênero com os quais dialogamos ao longo da nossa pesquisa. Para isso, apresentamos como estes se relacionam às representações, construções, da mulher guerrilheira brasileira e argentina.

2.2.1. A representação da mulher guerrilheira e os estudos de gênero e memória

A escolha pelo viés analítico do nosso trabalho na confluência entre os estudos de memória e gênero dá-se porque nas narrativas com as quais trabalhamos essas questões são direta ou indiretamente visíveis. Isso pode ser observado nos testemunhos, que são produzidos através dos fluxos, rachaduras e movimentos da memória³² e sua construção por meio dos textos literários, nos quais a memória é a própria matéria que consolida o enredo. Há muitos modos de penetrar o terreno da memória, valendo-se das contribuições da filosofia, da sociologia, da história, entre outras áreas do conhecimento. Dada a complexidade do termo, decidimos que para nosso estudo seria mais interessante tomarmos como norte os estudos de memória que se focam essencialmente nos contextos de repressão da América Latina, sobretudo aqueles que se debruçam no exercício analítico referente ao Brasil e à Argentina e discorrem sobre a memória

³¹ O modo como utilizamos o termo aqui é inspirado no texto de Silviano Santiago, “O entre-lugar do discurso latino-americano” que faz parte do livro *Uma literatura nos trópicos* de 1978.

³² Como aponta Elizabeth Jelin em *Los trabajos de la memoria* (2002), “Abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas” (Jelin *Trabajos* 17).

perpassados por uma preocupação com os estudos de gênero. Partindo disso, dialogamos com Pilar Calveiro em *Política y/o violencia*³³ (2005) ao tentarmos adicionar a nossa “mirada” ao debate que ela propõe como forma de compreensão “de los movimientos guerrilleros de los años 70, como acto de memoria” (21), observando, especialmente, o posicionamento da mulher guerrilheira em narrativas nas quais ela é a protagonista, versando e sendo versada.

Além de Calveiro, trabalhamos essencialmente com Elizabeth Jelin e as suas contribuições ao discutir “El género en las memorias” (99), além das outras investigações que constituem o livro *Los trabajos de la memoria* (2002), pois a autora destaca o papel do gênero como uma especificidade nas repressões exercidas pelas ditaduras do Cone Sul, ressaltando que o impacto foi diferente para homens e mulheres (*Trabajos* 100). Jelin también discute o posicionamento das mulheres em relação à reconstrução da memória, pondo em evidência as diferenças existentes entre mulheres e homens ao recordar e narrar. Segundo a autora, há uma tendência nas narrativas de mulheres em:

Expresa[r] sentimientos mientras que los hombres relatan más a menudo en una lógica racional y política, que las mujeres hacen más referencias a lo íntimo y a las relaciones personalizadas – sean ellas en la familia o en el activismo político-. Las mujeres tienden a recordar a la vida cotidiana, la situación económica de la familia, lo que se suponía que debían hacer en cada momento del día, lo que ocurría en sus barrios y comunidades, sus miedos y sentimientos de inseguridad. Recuerdan en el marco de relaciones familiares, porque el tiempo subjetivo de las mujeres está organizado y ligado a los hechos reproductivos y a los vínculos afectivos. (108)

³³ A data apresentada é a equivalente à primeira edição. Neste trabalho, porém, utilizamos a edição de 2013.

Como veremos nos próximos capítulos, especialmente no Capítulo 4, as referências feitas por Jelin são de fato observadas nas narrativas que analisamos, daí a ideia do marco que discutimos da guerrilheira em espaço privado, a guerrilheira sem guerrilha. Ao tratar das memórias da repressão, destaca-se também, o modo de tratamento aos corpos femininos, torturados em decorrência da especificidade de gênero na tortura. Ainda segundo Jelin:

Todos los informes existentes sobre la tortura indican que el cuerpo femenino siempre fue un objeto <<especial>> para los torturadores. El tratamiento de las mujeres incluía siempre una alta dosis de violencia sexual. Los cuerpos de las mujeres – sus vaginas, sus úteros, sus senos -, ligados a la identidad femenina como objeto sexual, como esposas y como madres, eran claros objetos de tortura sexual. (102-103)

Em decorrência do tratamento dado a esses corpos, vemos que o reelaborar as memórias, principalmente por meio de uma perspectiva posterior às contribuições de movimento feminista, traz luz à questão dos tratamentos em vista do gênero.

Lembramos que ao falar de gênero dialogamos com a corrente que aponta o gênero como uma construção social, ou seja, a aparente relação entre o sexo, que estaria para o biológico, e o gênero, que estaria para o social, não é natural, mas construída de maneira social, histórica e cultural. Como aponta Teresa de Lauretis em *Alice Doesn't*, bem como boa parte da crítica feminista em geral, “[t]he relation between women as historical subjects and the notion of woman as it is produced by hegemonic discourses is neither a direct relation of identity, a one-to-one correspondence, nor a relation of simple implication. Like all other relations expressed in language, it is an arbitrary and symbolic one, that is to say, culturally set up” (5-6). Desse modo, a construção cultural do gênero apresenta as mulheres como associadas ao frágil, ao não-sujeito,

objetos passivos, liderados por inscrições sociais a respeito de si, exercícios de poder sobre seu corpo e representação. No entanto, uma vez que são discursos cravados na cultura, há movimentos que trabalham com a ruptura desses discursos socialmente construídos, sugerindo novos modos de leitura que denunciam os modos autoritários e hierárquicos do fazer histórico das relações de gênero, bem como contestam as normas engessadas de compreensão das masculinidades e feminilidades.

Com a ascensão do movimento feminista nos anos 60 e 70, legitimou-se o direito das mulheres de olhar para o próprio passado, além do passado histórico, encontrando suas próprias vozes e diferentes modos de narrar o passado, inserindo-se em um universo representativo do qual até então não eram protagonistas. Desse movimento, nasceu também uma corrente crítica que contesta as relações de gênero. Segundo Pam Morris,

[Feminism] is a political perception based on two fundamental premises: (1) that gender difference is the foundation of a structural inequality between women and men, by which women suffer systematic social injustice, and (2) that the inequality between the sexes is not the result of biological necessity but is produced by the cultural construction of gender differences. This perception provides feminism with its double agenda: to understand the social and psychic mechanisms that constructs and perpetuate gender inequality and then to change them (2000, 1).

Uma vez que é preocupação do feminismo a compreensão de como as desigualdades se perpetuam nos campos sociais e discursivos, em busca de pensá-las e combatê-las, vemos as relações com os estudos de memória. As vozes silenciadas da ditadura, relegadas às margens da história, são articuladas e por meio delas podemos acessar modos pelos quais as mulheres são

construídas e como as categorias de gênero definem “hierarquias e estratégias de poder, territórios e comportamentos para homens e mulheres” (Wolff, “Feminismo” 21) em um contexto repressivo.

Além disso, como lembra Judith Butler in *Gender Trouble*, “gender intersects with racial, class, ethnic, sexual, and regional modalities of discursively constituted identities” (4). Logo, em nossas análises, tentamos apontar como esses vários cruzamentos interferem na constituição da mulher guerrilheira em contextos específicos, por meio das relações que constrói, sua interação com o espaço nos quais circula, ademais da própria relação entre os aspectos de gênero nas memórias, como pontua Elizabeth Jelin (2002 e 2014), Elizabeth Jelin e Susana Kaufman (2006), Alejandra Oberti (2005, 2006 e 2015), Alejandra Oberti e Roberto Pittaluga (2006), Claudia Bacci e Alejandra Oberti (2014), Cristina Wolff (2007, 2009 e 2010), Ana Maria Colling (1994), Maria Claudia Ribeiro (2011), Olívia Joffily (2010), Karin Davidovich (2015) e Danielle Tega (2015 e 2011), pesquisadoras com as quais dialogamos de maneira mais aproximada.

Além das investigações aqui mencionadas que norteiam este estudo, em cada um dos capítulos a seguir elaboramos um diálogo com a crítica e pesquisas específicas a cada um dos textos com os quais nos propusemos a trabalhar. Como nos foi possível observar, há poucos estudos que têm como foco a mulher guerrilheira, conforme desenvolvemos nesta tese. Dentre eles destaca-se a dissertação de mestrado de Julia Insuela, *Visões das mulheres militantes na luta armada: repressão, imprensa e (auto)biografias (Brasil – 1968-1971)* de 2011, por mesclar diversas narrativas a respeito das mulheres militantes, encontrando os modos como esta era observada e construída a partir dos testemunhos, da repressão e, ademais, de jornais. O trabalho de Carolina Gonella, *Performances de masculinidades: mujeres guerreras y transgresión de género en la literatura latinoamericana* (2010) também dedica um capítulo a fazer o percurso

por algumas figuras de mulheres guerrilheiras, mas se trata de um apanhado, as análises mais aprofundadas são dedicadas a outras figuras guerreiras como é o caso de Diadorim de *Grande sertão: veredas*. Nos capítulos, voltamos a dialogar com esses trabalhos. Ressaltamos, ainda, que há uma vasta bibliografia³⁴ a respeito da participação feminina na luta contra ditadura militar no Brasil e na Argentina, além de textos primários com os quais não necessariamente dialogamos neste trabalho.

Sínteses e pontes

Neste capítulo desenvolvemos a definição que o vocábulo *guerrilheira* assume nesta tese, explicando a utilização do termo em detrimento de outros, tais como *militante*, em vista de um contexto específico e da utilização da terminologia como um espaço simbólico de resistência. Para isso, trabalhamos também o conceito de *intervalo transformador* ou *interregno*, como sendo o espaço de tempo entre o vivido e o narrado, atravessado pelas aprendizagens acumuladas pelo eu narrativo até a narração, muitas delas imbuídas de um olhar disciplinador, que seria resultado de uma *disciplinização* da experiência, a partir do modo de como recuperá-la e contá-la. Na sequência, tratamos de apresentar como os estudos de memória e gênero relacionam-se ao nosso olhar para observar as *construções, versões* da mulher guerrilheira, colocando em evidência que as formas pelas quais os sujeitos concebem e praticam seu gênero é um processo mediado “por todo um sistema de representações que articula o processo de subjetividade através de formas culturais” (Richard 143). Esses estudos possibilitam que ao longo do nosso trabalho, nas análises

³⁴ Alguns desses estudos são: *Mulheres, ditaduras e memórias* (2013), de Susel Oliveira da Rosa; *Mulheres e militância* (2012) de Ingrid Gianordoli-Nascimento, Zeidi Trindade e Maria de Fátima Santos; *Memoria de mujeres: relatos de militantes, ex presas políticas, familiares de desaparecidos y exiladas* organizado por María Rosa Gómez; “...y nadie quería saber”: *relatos sobre violencia contra las mujeres en el terrorismo de Estado en Argentina*, organizado por Memoria Abierta.

narrativas, os atos repetitivos³⁵ que constroem o gênero, bem como aqueles que subvertem os discursos esperados e ancorados culturalmente, sejam evidenciados e nos auxiliem a elaborar as mulheres guerrilheiras e suas representações. No próximo capítulo, mergulhamos na análise da personagem da mulher guerrilheira a partir do estudo de duas obras literárias: *As meninas* (1973) de Lygia Fagundes Telles e *Conversación al sur* (1981) de Marta Traba.

³⁵ De acordo com Judith Butler, em *Gender Trouble*, “it is only within the practices of repetitive signifying that a subversion of identity becomes possible” (185).

CAPÍTULO 3

A CONSTRUÇÃO FICTÍCIA DA MULHER GUERRILHEIRA

Por isso cuidado meu bem

Há perigo na esquina

Eles venceram e o sinal

Está fechado pra nós

Que somos jovens

-- Belchior, “Como nossos pais”

As coisas têm um rosto distinto quando vivemos o pós-elas.

-- Adriana Lisboa, *Azul corvo* 49

La Taquara, personagem de José Saer em *Lo imborrable* (1994) é descrita pelo narrador, Carlos Tomatis, como se tivesse “miembros de pajarito” (173). Contraditória e infantilizada, envolve-se com o movimento de resistência por capricho, “puesto que su madre, durante una discusión la había tratado de lesbiana, ella encontró un compañero, como lo llamaba, entre los que tenían fama de ser los hombres más viriles de la época, los guerrilleros” (174). Antônio Callado abre *Bar Don Juan* (1982) com o narrador recuperando a cena que parece martelar inexoravelmente a memória de João, “não retivera as feições do policial que ao soltar Laurinha do pau-de-arara a possuía no chão” (3). O pai narrador do romance *K.* (2012) de Bernardo

Kucinski, ao saber do desaparecimento da filha, tenta incessantemente construir o mosaico que é esta vida que ele desconhece e ao saber do casamento dela, questiona-se: “teria sido poupada caso o marido não fosse um revolucionário[?]” (46). Personagens de papel, mulheres, guerrilheiras, militantes, capturadas no breve escopo que apresentamos aqui como fragilizadas, infantilizadas, incapazes, influenciáveis, violáveis.

A narradora de *El Dock* (1990) de Matilde Sánchez desde o início da história que se propõe a contar preocupa-se em deixar em evidência o papel das emoções na (re)construção do passado: “todo está sujeto a la emoción (. . .) los hechos pierden nitidez y se confunden en una materia indistinguible y viscosa” (11). Além disso, destaca como se fosse uma câmera a capturar imagens em um recinto, a presença de um homem que junto à dona da voz narrativa assiste à televisão e descobrem que “un grupo de rebeldes había atacado el destacamento del Dock.” A sequência marca a noção de uma câmera capturando a ação de outra câmera. De um lado, a descrição que a narradora faz de si e de seu companheiro. Do outro, a própria experiência do narrador como uma câmera que apreende a presença da outra na televisão por meio do que esta filma e apresenta: “El cuerpo de una mujer ahí, una presencia anormal y por completo discordante en el universo masculino del destacamento, incluso en la sociedad ideal de posibles rebeldes y atacantes de destacamentos, una presencia que después de todo no era ilógica sino apenas desacostumbrada” (15). Ela, de Renato Tapajós, do romance *Em câmara lenta* (1977), feita da fumaça da ficção e das memórias da vida, é a figura capturada *em câmara lenta* cujas ações são marcadas por um desvio de sujeitos. Não é ela quem atira, “o revólver disparou” (16). Personagens de papel e lembrança, Ela e Poli são corpos que produzem violência. A primeira é apresentada com um nome que é um pronome, é uma e nenhuma em específico; a segunda é muitas, tantas, várias. O poder delas não é resultante de uma ação individual, mas de um

processo metonímico pelo qual são flagradas de maneira a destoar do contexto no qual estão inseridas. Não são figuras ilógicas, “apenas desacostumadas.” Mulheres, guerrilheiras, militantes, descritas em ação de guerrilha, atuando como corpos violentos, corpos que (re)agem, corpos indomáveis.

Matérias da ficção, as personagens descritas anteriormente nos ajudam a formar nuances por meio das quais podemos gerar uma ideia de como as mulheres que lutaram contra a ditadura militar brasileira e argentina têm sido recuperadas por meio de narrativas. Seriam as mulheres guerrilheiras frágeis, influenciáveis, violáveis? Em que medida podem, de fato, no caso dos primeiros exemplos apresentados, serem denominadas guerrilheiras? Seriam elas violentas? Quais são os caminhos pelos quais a militância e a guerrilha se cruzaram na experiência brasileira e argentina? Como a visão de mundo dessas mulheres é apresentada? Como narram e são narradas? Essas questões servem como o norte do nosso percurso neste capítulo. Por meio delas, discutimos a representação da mulher guerrilheira como objeto ficcional. Vale destacar, porém, que a noção de ficção que adotamos vem imbuída da sugestão feita por Bernardo Kucinski na nota ao leitor que abre o livro *K*. de que “[t]udo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu” (14). Os próprios exemplos que abrem essa discussão podem ser vistos como suspensos entre a ideia de realidade e ficção, sem contar também a relação de gêneros como é o caso do romance e do testemunho³⁶.

Como vimos desde a abertura deste capítulo, a literatura brasileira e argentina apresenta algumas versões a respeito da construção da personagem da mulher guerrilheira/militante com maior (*Em câmara lenta*) ou menor relevo (*Lo imborrable*). Ao mesmo tempo, a figura de uma

³⁶ Em nosso trabalho, conforme já comentamos na introdução, valemo-nos de uma noção mais geral de narrativa, abarcando nesta ficção, testemunho, poesia, filmes, etc.

protagonista mulher e guerrilheira sólida e exclusiva, como é o caso de Lavinia de *La mujer habitada* (1988) da autora nicaraguense Gioconda Belli, não parece ter equivalente nas letras brasileiras e argentinas³⁷. É possível que algumas considerações a respeito dessa *ausência* possam ser iluminadas a partir dos apontamentos feitos em “A construção do feminino no romance contemporâneo” de Regina Dalcastagnè. A autora foca-se na pesquisa de 555 romances publicados por grandes casas editoriais brasileiras no período entre 1990 e 2014³⁸ para afirmar que apenas 30% das publicações são de autoras e que as pesquisas apontam que apenas 40% das personagens são do sexo feminino, refletindo uma “sub-representação das mulheres como personagens em nossa ficção.” Dalcastagnè ressalta ainda que isso reflete em menos acesso à voz narrativa e à representação como protagonistas das histórias. Se a figura da mulher autora e/ou protagonista e/ou dona da sua voz já aparece de maneira relativamente reduzida em relação às mesmas questões voltadas ao sexo masculino, no caso da construção de uma representação da mulher guerrilheira na literatura isso é ainda mais evidente. O número de narrativas que versam sobre o período escritas por homens é muito maior do que as escritas por mulheres³⁹. Além disso, a construção de personagens do sexo feminino envolvidas com a luta armada é limitada e apresenta distinções que discutimos ao longo desta pesquisa quando narradas pelo ponto de vista masculino⁴⁰ em relação ao ponto de vista feminino.

³⁷ Ainda que as duas obras com as quais dialogamos neste capítulo apresentem a figura da guerrilheira, esta aparece desviada, imaginada, como desenvolveremos mais a seguir. Além disso, no Capítulo 5 trabalhamos com duas obras nas quais aparentemente há uma protagonista guerrilheira, mas esse protagonismo não necessariamente está arrolado à condição guerrilheira de ambas como exploramos em nossa análise.

³⁸ Embora o foco seja um período posterior às obras examinadas neste capítulo, acreditamos que as estatísticas mencionadas por Dalcastagnè podem ser lidas, em menor ou maior grau, como representativas da produção literária de períodos anteriores.

³⁹ Ver as observações feitas no Capítulo 1 desta tese.

⁴⁰ Confrontar Capítulo 5.

Com base nessas considerações, neste capítulo, tomamos como *corpus* os romances *As meninas*⁴¹ (1973) de Lygia Fagundes Telles e *Conversación al sur*⁴² (1981) de Marta Traba. Os critérios pelos quais as obras analisadas foram selecionadas são: 1. As duas obras privilegiam um ponto de vista feminino, haja vista que foram escritas por autoras e as personagens do romance são majoritariamente mulheres. 2. Ambas foram escritas e publicadas ainda durante a vigência da ditadura nos dois países. 3. As autoras tratam da situação dos países nos quais as obras são ambientadas, contudo com uma universalidade que se aplica não só ao Brasil no caso de *As meninas*, mas à experiência geral vivida na América Latina. No caso de *Conversación*, a obra em si ilustra esse processo, pois engloba, não só como uma extensão alegórica, mas como geografia, os países do Cone Sul, Argentina, Chile e Uruguai, assolados por ditaduras. 4. Os dois romances apresentam um recurso que consideramos semelhante que é a construção da figura da guerrilheira por meio de um desvio. Isto quer dizer que não é a própria guerrilheira que fala de si mesma⁴³, mas que outros personagens e a voz narrativa vão a compoendo de maneira polifônica⁴⁴, em termos bakhtinianos⁴⁵. 5. As duas narrativas amparam-se, baseando-nos no que mencionamos no item três, na ideia de *contar*. A mulher guerrilheira aparece nas duas obras envolvida por uma membrana que é composta pela matéria da palavra, do discurso de outrem. Pode ser lida como resíduos de um passado que só existe quando se torna *relato*. 6. Pela característica exibida

⁴¹ O livro foi publicado em 1973, mas a edição que utilizamos em todas as citações nesta tese é a de 2009.

⁴² A partir deste momento, nomeado como *Conversación*. Além disso, destacamos que para as citações utilizamos a edição de 2006.

⁴³ No caso de *Conversación* em especial, talvez fosse possível questionar essa afirmação porque Dolores constrói Victoria como guerrilheira desde um ponto de vista de admiração e respeito. Ao mesmo tempo, ao pensar sobre a própria experiência no envolvimento com a guerrilha, faz o movimento com função de porta-voz ideológico, ou seja, afirma uma relação em contraponto com a figura de Victoria. Seus julgamentos sobre si mesma e a guerrilha têm uma outra essência: desilusão e a certeza da derrota.

⁴⁴ Para um aprofundamento da questão da polifonia na obra *As meninas* ver os trabalhos de Mônica Kalil Pires, “As vozes da polifonia ou a arte do fragmentado” (1990) e os de Carolina Pizzolo Torquato, *Eco de vozes: Tradução e análise de As Meninas, de Lygia Fagundes Telles* (2007) e “Aspectos da polifonia no romance *As meninas* de Lygia Fagundes Telles, e sua tradução para o italiano” (2007).

⁴⁵ Ver Mikhail Bakhtin, “A respeito de *problemas* da obra de Dostoiévski” em *Estética da criação verbal* (2006).

anteriormente, ambas as obras pressupõem a propriedade de ouvir. É por haver alguém disposto a *falar* e outro a *ouvir* que o passado se torna memória⁴⁶ e verbo.

Os critérios apresentados anteriormente organizam-se a partir de um viés analítico pelo qual as obras entram em diálogo e permitem que proponhamos uma aproximação à maneira pela qual a mulher guerrilheira é representada na literatura brasileira e argentina. A escolha também está amparada na possibilidade de contribuição com a crítica a partir de uma visão comparativa das obras em questão. Embora a fortuna crítica em torno dos dois romances seja muito vasta, veremos a seguir que as pesquisas que desenvolvemos resultaram em apenas um artigo que aproxima as autoras e as obras alvo da nossa análise. A fim de inserir a nossa voz em um diálogo com a crítica já realizada a respeito das obras estudadas, reservamos o próximo item para um diálogo com os estudos mais pertinentes com os quais entramos em contato na nossa análise.

3.1. *As meninas* e *Conversación al sur*: ecos críticos

O terceiro romance de Lygia Fagundes Telles, vencedor do prêmio Jabuti em 1974, é uma de suas obras mais analisadas pela crítica. Os temas em torno dos quais as pesquisas são realizadas são variados. Entre os textos mais antigos a respeito da obra, há o artigo de Wilson Martins para o Suplemento Literário do Jornal *O Estado de São Paulo*, “Ficção Intimista” (1974). Martins confirma Telles como sendo uma das maiores expoentes da linha intimista na literatura brasileira, contudo ressalta que essa característica em si “não lhe conferia as

⁴⁶ Elizabeth Jelín em “El genero en las memorias” fala a respeito da necessidade de escuta e trabalha com a noção de uma “escucha diferenciada” (2002) que implicaria na possibilidade da fala.

perspectivas necessárias para escrever o “romance da Revolução⁴⁷.” De acordo com ele, a autora teria “falta de afinidade profunda com a Revolução e o terrorismo” e isso tornaria o manuseio do assunto, por meio da personagem Lia, “desajeitado” (Martins 3). É importante notar, como brevemente apontado por Renata Wasserman em “The Guerrilla in the Bathtub: Telles’s *As Meninas* and the Irruption of Politics” (1989), o tratamento que Martins dá ao segmento político da obra. Dentre as pesquisas que realizamos, o crítico foi o único que, ao discutir sobre a presença dos movimentos de resistência contra a ditadura militar no romance, utilizou o termo *terrorismo* em detrimento de *guerrilha*, *luta armada* e até mesmo *militância*. É com base nisso que Wasserman comenta que Martins tem “a peculiar position in view of the events of the time” (56). Para nós, porém, fica evidente que há uma ambiguidade dentro do próprio texto, pois na sequência Martins escreve sobre o “‘romance da Revolução’ ou da ‘juventude’,” e isso aponta para uma direção diferente da que *aparentemente* cremos que ele desejava demonstrar ao utilizar o termo terrorismo. Reforçamos, ainda, que o próprio uso de *revolução e terrorismo* juntos, quando Martins fala da inaptidão de Telles para lidar com o assunto, pode ser lido como duplo. Para um determinado perfil de leitor, destacando-se, sobretudo, a questão de como a censura operava no período, a revolução seria a proporcionada pelo golpe enquanto que o terrorismo seria o conferido pelas organizações de luta armada. Para um segundo perfil de leitor, o oposto também é verdadeiro, isto é, a revolução seria a proposta dos grupos de luta armada enquanto que o terrorismo seria o proporcionado pelo Estado. De qualquer forma, em vista do período no

⁴⁷ Parece-nos que essa observação também é compartilhada por Renato Franco em *Itinerário político do romance brasileiro pós-64: A festa* (1998), pois ao comentar sobre as narrativas que apareceram no cenário inicial dos anos 70, afirma que embora alguns romances “mostrassem em seus corpos de signos as cicatrizes mais típicas da conjuntura, tiveram alguma importância literária pelos temas abordados sem, no entanto, conseguirem elaborar uma forma romanesca original ou capaz de responder, mais acuradamente, às novas exigências do momento” (94).

qual foi publicado, a observação dele é peculiar, ao nosso ver, exatamente pela possível ambiguidade que aporta.

Outro trabalho produzido relativamente próximo à data de publicação do romance é a dissertação de mestrado “*As meninas: sintaxe narrativa e o tratamento do espaço-temporal*” (1978) de autoria de Maria Joana Barni Zucco. Nesta, a autora trabalha a relação entre os narradores, a formação sintática das frases e as relações com os espaços e as personagens. Além desse trabalho, na mesma linha de análise da estrutura narrativa, temos “Processos narratológicos e aspectos temáticos no romance *As meninas* de Lygia Fagundes Telles” (1994) de Piedade Gralha, “Dialogismo e polifonia em *As meninas* de Lygia Fagundes Telles” (2008) de Catarina Tinoco de Paula e *Os romances de Lygia Fagundes Telles: uma tessitura narrativa na senda do humano* (2014) de Dina Teresa Chainho Chora. Esse último, retoma o diálogo com os demais de que a estrutura narrativa de *As meninas* é construída de modo que se assemelha a uma colcha de retalhos na qual o resultado final é dado a partir da reunião de vários fragmentos. Em todos esses trabalhos, porém, a questão de Lia como personagem expoente da guerrilha não é aprofundada.

Outro tema explorado em *As meninas* é o da memória. No posfácio que Cristovão Tezza escreveu para a edição de 2009, “Impasses da memória,” o escritor faz reflexões sobre o contexto histórico no qual o romance foi escrito, posicionando a obra como pertencente a um segundo momento (287) quando comparada aos romances de Carlos Heitor Cony, *Pessach: a travessia* e *Quarup* de Antonio Callado ambos publicados em 1967. Por meio da mesma temática memorialística, Vanessa Aparecida Ventura Rodrigues em “As marcas da memória na escrita de *As meninas* de Lygia Fagundes Telles” (2014) aborda a memória em relação ao espaço e à memória deste. A autora faz uma associação de Lia com o espaço do aparelho, local ilícito no qual há os encontros com os envolvidos na sua organização.

A temática da identidade e da formação das personagens em *As meninas* é explorada nos estudos de Peggy Sharpe, “Fragmented Identities and the Progress of Metamorphosis in Works by Fagundes Telles” (1995) que se concentra no aspecto da narração; Débora Ferreira, *Pilares narrativos: A construção do eu na prosa contemporânea de oito romancistas brasileiras* (2004) que compreende as personagens como alegoria da sociedade brasileira e a formação de perfis identitários; além da contribuição de Tânia Lima e Alexsandro Costa, “A (des)construção da identidade em *As meninas*: liquidez, identificação e diferença” (2013) que se centra em uma noção de sujeito pós-moderno e fragmentado. Na mesma linha de estilhaçamento e fragmentação, Berenice Sica Lamas destaca essas características por meio de uma leitura do fantástico em *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em literatura e psicologia* (2004). Em *O indivíduo e as convenções coletivas em As meninas* (2008), Deurilene Sousa Silva, ao analisar Lia, ressalta as questões da militância política e os embates entre o individual e o social. Em uma linha semelhante, ao menos no que concerne à personagem Lia, Marília Scaff Rocha Ribeiro propõe que “a alternância entre as personagens Lorena, Lia e Ana Clara confere um caráter flutuante à narrativa, que oscila entre as consciências das três personagens como uma invenção a três vozes” (128). Essa invenção se daria a partir dos seguintes procedimentos: o devaneio, o delírio e o sonho associados em maior grau, respectivamente, à Lorena, Ana Clara e Lia. O sonho, associado à Lia, não estaria apenas arrolado ao processo onírico, mas também “no sentido de ideal, de uma paixão política” (131). A luta a qual Lia está associada também seria o que a torna, entre as outras personagens, a que tem uma maior conexão “com o mundo ‘real’” pois é “a que mais se envolve com a realidade político-social que as cerca” (130). Ressaltamos, ainda, que Ribeiro parte dessas observações para fazer uma leitura específica da cena final do

romance, a qual se afasta dos processos de fluxos de consciência e é tomada por ações, especialmente por parte de Lorena.

A fortuna crítica aqui apresentada serve como um esboço ilustrativo dos diversos caminhos pelos quais o romance *As meninas* tem sido explorado pela crítica. A partir daqui, acercar-nos-emos das duas linhas analíticas com as quais dialogamos de maneira mais aproximada: os estudos desenvolvidos a partir de uma perspectiva de gênero, além dos que se focam na análise do aspecto político. Com relação à última temática, destaca-se o trabalho de Regina Dalcastagnè, *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro* (1996). Neste, a autora defende que o livro “se fez junto com um tempo, não uma obra *a posteriori*, onde a reflexão sobre o que passou vem impregnando o discurso” (121). Tratando também da questão política, em “O olhar revolucionário em *As meninas*” (2013), Nara Gonçalves Oliani e Arnaldo Franco Junior fazem uma análise exclusiva da personagem Lia, relacionando-a com as outras personagens na obra e o tempo histórico, entretanto não dão destaque à sua condição guerrilheira, tampouco à ideia de que ela é uma representante romanceada da luta armada. Antes, trabalham-na de maneira mais ampla como a representante de “um segmento idealista e corajoso da mulher brasileira nos anos 60-70” (262). Entretanto, uma vez que a condição de guerrilheira e a forma como esta é construída na obra são negligenciadas, o olhar revolucionário que propõem os autores é limitado, pois não questionam como se dá a construção da identidade guerrilheira de Lia no romance. A respeito disso, na mesma linha de temática política, há o trabalho supracitado de Wasserman (1989) que sugere que Lia seja vista a partir de um olhar meticuloso que não se preocupa apenas com o que ela diz, mas com a maneira como ela emerge nas situações (60), isto é, a forma como é *mostrada* e não apenas o que ela *mostra*.

A respeito das questões de gênero temos, *Declínio do patriarcado: A família no imaginário feminino* (1998) e “Vocação de ser humano x destino de mulher: Uma leitura de *As meninas* de Lygia Fagundes Telles” (1998) de Elódia Xavier que se voltam para as relações das personagens em consonância com determinadas performances relacionadas ao gênero associadas às mulheres. O último estudo vale-se das observações de Suzana Pravaz em *Três estilos de mulher: a doméstica, a sensual, a combativa* (1981), por meio do qual Xavier sugere que cada uma das *meninas* alegoriza um dos perfis mencionados, sendo Lia, a combativa. Claudia Madeira também trabalha os perfis femininos em *As meninas* na sua dissertação de mestrado, “Perfis femininos na ficção de Lygia Fagundes Telles” (1999). Já Virgínia Leal com “Trajetórias femininas e ziguezagueantes: Relações de gênero em *As meninas*” (2000) busca em *As meninas* os meios pelos quais a linguagem apresenta padrões específicos e determinantes para cada personagem. Segundo Leal, Lia é “a personagem com o discurso mais marcado,” evidenciando, ainda, que Lia é quem “realiza os deslocamentos mais definidos em suas opiniões e posturas” (12). Lúcia Osana Zolin em “A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade” (2009) analisa o trabalho de quatro autoras, dentre eles *As meninas* de Telles pelo viés da pós-modernidade e apresenta o recurso da narração no romance em questão como uma forma de “subversão dos ideais tradicionais” (107). Além disso, é um dos poucos estudos que reflete sobre a questão de que Lia é militante e também escritora⁴⁸. Outro estudo que também menciona os escritos de Lia e apresenta uma análise a partir de um ponto de vista de gênero é “Feminismo e construção de identidades femininas: *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles”

⁴⁸ Além do detalhado ensaio mencionado por Zolin em seu artigo, “A artista e a sociedade no romance de autoria feminina” (2007) de Carlos Magno Gomes e “O romance pós-moderno feminino” (2010) também de autoria de Gomes. Desenvolveremos em breve mais considerações a respeito de escritura e guerrilha ao tratarmos da comparação de *As meninas* e *Conversación*.

(2009) de Natália Ruela, cuja orientadora de dissertação é Zolin, levando-nos a crer que a temática dos escritos de Lia é recuperada por um ciclo reduzido de pesquisadores.

Ainda sobre a temática do gênero, temos a dissertação de mestrado de Nara Gonçalves Oliani, “As representações da mulher em *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles” (2013) e um artigo da mesma autora em co-autoria com Franco Junior, “*As meninas*: entre o universo de Lygia Fagundes Telles e o universo das representações femininas” (2010). Neste, os autores refletem sobre um rol mais amplo de personagens, não apenas sobre Lia como em “O olhar revolucionário.” No entanto, as considerações feitas a respeito de Lia refletem as apontadas no artigo de 2013. Finalmente, Evelyn de Mello em “Olhares femininos sobre o Brasil: um estudo sobre *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles” (2011) trabalha com uma comparação entre a condição feminina das personagens centrais e a formação da identidade destas como não desassociáveis da (re)construção da sociedade brasileira.

Para adentrar o universo de *Conversación al sur*, temos duas contribuições de Elia Geoffrey Kantaris. A primeira, “The Politics of Desire: Alienation and Identity in the Work of Marta Traba and Cristina Peri Rossi” (1989), discorre a respeito da obra de Traba como expoente de uma escrita permeada pelo exílio e gerada como um espaço feminino por meio do qual é possível que se leia a criação de um espaço de resistência. A segunda, “The Silent Zone: Marta Traba” (1992) foca-se na questão da palavra para tratar da experiência traumática. Kantaris parte da sugestão feita pela própria Traba em uma de suas críticas de arte, a respeito da existência de uma *silent zone*, para descrever “a means of resisting the rhetorical tyranny of pictorial discourse” (100). Em ambos, a questão das personagens, principalmente Dolores e Victoria como representantes da luta armada, não é explorada. Pelo contrário, Dolores é recuperada sempre como o corpo violentado, torturado, e, de modo mais positivo, descrita como “young

poet” (“Silent Zone” 90), isto é, sua potencialidade de cometer violência, como guerrilheira, desaparece.

Em “*Conversación al sur: Dialogue as History*” (1992), Stacey Schlauf sugere que a *conversa* entre Irene e Dolores é uma forma de desafiar a ideologia patriarcal e militar (99). É por meio das palavras que as duas mulheres se conectam e podem compartilhar as suas histórias. Contudo, no caso específico de Victoria, representante da guerrilha, sua conexão com Dolores não é revelada à Irene. Logo, na primeira parte do romance, a *conversa* as conecta, mas, como no discurso histórico, há uma seleção por parte de Dolores para ocultar a história da amiga porque ela julga que Irene não pode compreender os motivos pelos quais Victoria se envolvera com a luta. Já na segunda parte, Dolores permite que o leitor conheça a história de Victoria por meio do seu monólogo-diálogo e também admite que estava errada a respeito de Irene, que apesar da diferença de gerações, ela entendia a luta.

Em “Espacios alterados: La calle y el hogar en tres novelas de la dictadura en el Río de la Plata” (2001) de Judith Filc, a questão do espaço é explorada. Filc sugere que a casa é a representação da segurança enquanto tudo o que está do lado de fora está para a violência. Além disso, menciona que “Irene e Dolores construyen juntas un espacio discurso donde las identidades se desdibujan, se pierden los limites intersubjetivos de tal manera que crece entre ellas un vínculo que borra las fronteras entre el amor filial y el amor sensual.” Tanto quanto nos trabalhos mencionados anteriormente, vê-se que o foco é na relação de Irene e Dolores. No entanto, vale destacar que a condição guerrilheira de Dolores, ainda que não explorada, é reconhecida por Filc que ao descrevê-la a nomeia ex-guerrilheira.

Ainda que a condição guerrilheira não seja objeto principal, Carmen Perilli em “De sussurros como gritos: *Conversación al Sur* de Marta Traba” (2002) aborda como as histórias

contadas por Irene e Dolores são na verdade variações da mesma história, “la de la mujer enfrentando la dictadura”⁴⁹. Nesse sentido, a leitura proposta por ela universaliza a experiência dentro de um aspecto gendrado, explorando de maneira um pouco mais aproximada a questão da maternidade que é negada à Dolores e também à Irene. Betina Kaplan, em *Genero y violencia en la narrativa del Cono Sur (1954-2003)* de 2007, desenvolve a ideia de que a presença do outro (Irene-Dolores) funciona como um “disparador de memória,” pois “recordar es un diálogo” (65). Com o aspecto da memória e da palavra oral reforçado por meio da *conversa*, surge também uma possibilidade de leitura como testemunho. O artigo de Marcela Fernández, “Mujer y testimonio en las novelas de Marta Traba” (2007), explora justamente esse aspecto do romance, evidenciando que a narrativa serve como uma ferramenta para trazer à tona a história oficial das ditaduras latino-americanas. Na mesma linha, o trabalho de Celine Ascanio, “Discurso, memoria y subjetividad: una aproximación a la novela *Conversación al Sur*” (2010), apresenta a narrativa de Traba como memória das ditaduras do Cone Sul, evidenciando o relato da experiência como um espaço de conhecimento (5), isto é, ter vivido pressupõe uma aprendizagem, um saber doloroso que se torna discurso e memória. Em diálogo com Ascanio e Fernández e, partindo da nomenclatura de Traba abordada por Kantaris (1992), María Rosa Olivera-Williams em seu estudo “Voces de madres desde la zona del silencio: *Conversación al sur* de Marta Traba” (2012) propõe que “Traba crea un lenguaje nuevo que antecede de cierta manera los testimonios de aquellos que sobrevivieron la tortura, la prisión, y el exilio” (207-208).

A leitura feita por Anne Wesserling na sua dissertação de mestrado, “Representaciones de género y violencia en cinco narrativas argentinas” (2008), do romance *Conversación é*

⁴⁹ Sem número de páginas no original.

relevante porque acreditamos ser o único trabalho que descreve Irene e Dolores como “dos mujeres involucradas en la guerrilla durante las dictaduras de Argentina y Uruguay” (46). Chama a atenção, pois no caso de Irene, o envolvimento dela ocorre de maneira indireta, ela não faz parte de uma organização como Dolores e Victoria. Esta, aliás, chegando a ser, antes de desaparecer, a líder de uma organização em Buenos Aires. Nesse sentido, seria possível dizer que Wesserling trabalha com o termo em um viés que nós consideraríamos de resistência, apresentando Irene como guerrilheira em consonância com o que defendemos no Capítulo 2 deste trabalho, ou seja, a terminologia é utilizada também como arma contra os discursos conformativos.

Mariola Pietrak contribui com a fortuna crítica de *Conversación* com o artigo, “En estado de espera: los cuerpos expectantes en la novela de las escritoras del Cono Sur” (2012) no qual desenvolve a temática da mulher esperando o homem, partindo de Penélope de *A Odisséia* até chegar à obra analisada de Traba e à relação de espera alegorizada pelas Madres de Plaza de Mayo. Pietrak propõe que a espera, nesse caso, funciona como resistência (71), posto que diferente da mulher historicamente construída como passiva à espera do homem, no caso das *madres*, a resistência é o modo de reclamar para que os seus filhos e filhas desaparecidos e desaparecidas reapareçam vivos, como o apontado em um dos principais clamores do grupo, “¡Vivos se los llevaron, vivos los queremos!”. Além do anterior, Pietrak também adiciona aos estudos da obra de Traba ao analisar essencialmente Irene em “De- y re- construcción del yo femenino en tres autoras hispanoamericanas” (2013), propondo que a atriz pode ser lida como “la representante de la sociedad” enquanto Dolores seria a “desencadenante de los hechos” (180). Cabe destacar que uma vez que o centro é Irene, a condição guerrilheira, que nos é tão cara, personificada por meio de Dolores e também Victoria, desaparece.

Uma vez feito o percurso crítico por *As meninas* e *Conversación*, resta-nos, ainda, debruçar-nos em torno da crítica que toma como *corpus* as duas obras em questão de modo comparativo. De acordo com a investigação que realizamos, a única pesquisa que aproxima as duas autoras e os dois romances que estamos analisando é o ensaio de Ana Brancher, “Ser revolucionária e escritora durante os últimos governos ditatoriais no Cone Sul – o gênero nas letras” (2013). No entanto, o foco da análise proposta não é a comparação entre as obras, mas apontamentos a respeito do período no qual foram produzidas e as relações com a escritura e a biografia de autoras argentinas, bolivianas, chilenas, paraguaias, uruguaias, brasileiras (há um parágrafo dedicado a Lygia Fagundes Telles e *As meninas*⁵⁰) e o caso específico de Marta Traba, considerada por Brancher, como uma escritora que “*dissolve* o espaço geográfico dos países do Cone Sul” (itálico no original 183). Com esse apontamento, Brancher faz referência ao que já mencionamos sobre o cruzamento de fronteiras em *Conversación*, mas o estende à própria vida de Marta Traba, posto que esta nasceu em Buenos Aires em 1930, viveu em diversos países como Colômbia, Uruguai, Venezuela, Porto Rico, Estados Unidos, França e, finalmente, faleceu em Madrid, na Espanha, em 1983.

Com base no exposto, constatamos que é fundamental um trabalho que faça uma comparação entre as duas obras. Esperamos que a análise que propomos a seguir seja a nossa contribuição para a fortuna crítica de Telles e Traba, além dos estudos a respeito do romance pós-ditatorial no Brasil e na Argentina, pois nossa investigação funda-se na aproximação das duas obras tendo como ponto de comparação a figura da guerrilheira, representada por Lia-Lião de *As meninas* além de Victoria e Dolores de *Conversación*.

⁵⁰ Confrontar “Ser revolucionária e escritora durante os últimos governos ditatoriais no Cone Sul – o gênero nas letras” (177).

3.2. Entre sussurros e gritos: as estórias e a história, o tempo e os tempos

De súbito é o susto

estampado no rosto

refletido no espelho

parado na garganta.

. . .

Colocam algemas

em pulsos inocentes.

Contra-palavras – há muros

contra lamentos, murros.

--- Lara de Lemos “De súbito é o susto” (9).

Para adentrarmos o universo dos dois romances que compõem o *corpus* deste capítulo, convidamos o leitor a refletir sobre a epígrafe de Lemos que abre esta seção. De um primeiro olhar, verificamos o tom de embate explícito pelos versos, o qual é amparado por meio da aliteração em R, abarcada também pela presença de uma possível conexão entre elementos que aparentemente são distantes, mas que nos levam, semântica e sonoramente, a uma noção de sufocamento e violência. Dessa situação emerge, também, a efêmera ponte entre o sussurro e o grito. É desta possibilidade de caminho do meio que aparece a maneira como, em princípio, queremos contemplar as obras *As meninas* e *Conversación*. Para uma perspectiva de como surge a comparação, ligada ainda ao nosso pensamento inicial, temos a ideia de que entre o sussurro e o grito parece-nos que aquilo que se preserva é, justamente, o universo da palavra ou da não-palavra.

Em ambas as obras, é possível percebermos o quanto a palavra, manuseada pela voz do outro, é importante para a compreensão da personagem guerrilheira. Em *Conversación*, notamos que a *construção* da personagem da guerrilheira se dá através do diálogo, ou seja, é preciso que exista um interlocutor para que a figura se produza verbalmente. Já em *As meninas*, que, certo modo, funciona como o mesmo método de *Conversación*, temos os monólogos interiores, os sussurros, como o mote pelo qual uma personagem vai construindo a outra. Parece-nos, assim, que através das duas obras é possível criar um caminho que leva a crer que as situações traumáticas, as quais as personagens experienciam ou observam, tornam-se mais toleráveis ou solúveis, em alguma medida, no processo de calar ou de contar. Essas considerações são o nosso ponto de partida para refletir, nesse momento inicial, sobre o enredo de ambos os romances.

A obra *Conversación* inicia com a atriz Irene abrindo a porta para Dolores, uma jovem que, descobrimos em seguida, é poeta. O ato de abrir a porta como o marco inicial da narrativa adquire um tom de acolhimento e este é comprovado pelas observações do narrador: “[q]uedaron las dos frente a frente, simétricas, una a pleno sol y la otra en la oscuridad del corredor” (7). Ainda que Irene se sentisse mais segura, posto que estava menos exposta que Dolores a qual estava embebida pela luz externa, o convite para que Dolores entrasse na casa rompe a distância entre as duas, aproximando-as. Se pensarmos na casa nos termos de Gaston Bachelard em *A poética do espaço* (1988), poderíamos dizer que é um convite para que o sujeito que está de fora possa adentrar o devaneio daquele que está dentro, pois “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador” (113). No caso do romance, o devaneio seria as próprias memórias que vão sendo acessadas desde o diálogo que Irene e Dolores compartilham a partir da entrada desta. Dessa troca, permitida pela entrada, nasce a conversa que dá título ao romance. Abrir a porta é o convite para a entrada da palavra e da escuta do outro, além do olhar do outro para si e para o eu.



Figura 3 – Capa do romance *Conversación al sur*

A respeito disso, acreditamos que a ilustração da capa de *Conversación* (ver fig. 3) exemplifica a situação. Ao fundo há dois rostos de perfil, um à esquerda e outro à direita. Embora tenham os lábios aparentemente fechados, o fato de estarem em uma posição na qual visivelmente estão frente à frente, permite uma sugestão de diálogo. Os olhos, no entanto, não foram desenhados como de perfil, mas sim para gerar uma ambiguidade, como se olhassem de frente. Dos dois rostos apresentados ao fundo, emerge um terceiro que compõe o quadro em primeiro plano e frontal. O modo dos olhos evidencia que os sujeitos ali marcados olham para o que está de fora ao mesmo tempo em que se olham e conversam, criando uma porção maior e integrada com as outras.

Esses detalhes, a palavra e o olhar, marcados pelo diálogo e a maneira como Dolores e Irene vão emitindo julgamentos por meio de seus pensamentos sobre uma e outra, são o mote de *Conversación*. Dividido em duas partes, na primeira, a palavra é dominada por Irene que relembra o passado, como conhecera a jovem guerrilheira, apegando-se a detalhes que vão construindo a descrição de si mesma e de Dolores. Além disso, tomamos conhecimento, a partir

das histórias que vão sendo contadas, de personagens variadas como é o caso de Luisa, Flaquita, Elena, entre outras. É também aqui que temos acesso às marcas físicas da tortura no corpo de Dolores, sobretudo pelo fato de que ela repetidamente vai ao banheiro, ““disculpame, tengo que ir al baño a menudo, es otro de los regalos que me hicieron" (16). Embora fale pouco, a conversa serve como iluminação para Dolores, pois ela adquire um novo olhar a respeito de Irene. A marca do término da primeira parte do romance é a aproximação do fim da tarde e o desejo de Dolores de ir embora.

A segunda parte de *Conversación* é caracterizada pelo pensamento livre de Dolores a respeito de tudo o que não havia compartilhado com Irene em sua conversa anterior. Enquanto viaja em um ônibus para a casa dos pais, um dos lugares que julga ser um pouco mais seguro, pensa a respeito de Victoria — seria o terceiro rosto que emerge na capa do romance (fig. 3)? — e reflete, sobretudo, a respeito da própria militância e de Victoria, a guerrilheira desaparecida, já previamente trazida ao corpo do texto por Irene, não exatamente como conteúdo de si mesma, mas como filha de Elena, amiga de Irene. Além destas, há outras personagens que vão sendo trazidas à narração por meio do diálogo (na primeira parte) e do monólogo-diálogo (na segunda parte), uma vez que podemos considerar que embora sejam os pensamentos de Dolores sozinha no ônibus, são, na verdade, uma forma de preencher as frestas do diálogo que teve previamente com Irene.

A proximidade ao final do romance é anunciada com um encadeamento de ações por parte de Dolores. A primeira é a chegada à residência de seus pais, seguida da descoberta de que o seu pai havia morrido, possivelmente em decorrência do grande sofrimento causado pela vida que a filha escolhera. Esse conhecimento faz com que ela saia do lar familiar abruptamente, corra até a estação de ônibus, pegue o mesmo ônibus no qual viajara da casa de Irene para a

residência de seus pais e neste faça agora o percurso de volta para a morada da atriz. Já no espaço da casa que parecera tão seguro à luz do dia - ainda que tenham recebido uma visita que não se permitiu ser identificada e para a qual Irene decidiu não abrir a porta dissimulando como se não estivesse em casa - a narrativa encerra de modo a fotografar os corpos das mulheres fundindo-se em um abraço provocado pelo horror, “así se quedaron agazapadas en la oscuridad, animales aterrorizados, escuchando como saltaban la cerradura de la puerta y como golpeaban sonoramente las botas sobre las baldosas de la sala” (170).

A visita que durante o dia, aparentemente, também estaria embebida pela luz do sol completamente exposta, voltara na calada da noite e não se contivera, violentando o universo da casa, invadindo-o sem permissão. Por parte das mulheres, o instinto as tomara, especialmente a Dolores, que já conhecia de perto a dor das torturas, “estaba completamente fuera de sí.” Tomadas pelo medo e pelo horror, a tentativa de pulsão de vida seria ouvir algo “dentro de su cuerpo, pero por más atención que puso en oírse, no escucho ni el más leve rumor de vísceras, ni un latido. En ese silencio absoluto, el otro ruido, nítido, despiadado, fue creciendo y, finalmente, las cercó” (170). As palavras que antes as conectaram por meio da longa conversa que nutriram durante o dia foram substituídas pelo silenciamento de suas vozes em detrimento dos ruídos da noite trazidos pelos seus algozes que se aproximavam. Esse procedimento entre o diálogo e o silêncio ilustra que elas foram levadas dos sussurros aos gritos, ainda que interiores. Da palavra chegou-se, assim, à negação desta.

Com relação ao romance *As meninas*, a presença da palavra como ponte também pode ser observada, especialmente porque é por meio dela, como materialização do pensamento das personagens, que temos acesso às memórias compartilhadas e também aos julgamentos que umas apresentam sobre as outras, servindo como construção descritiva de cada uma das *meninas*

apresentadas no título – Lorena, Lia e Ana Clara – além das outras personagens com as quais as protagonistas interagem na narrativa. Cada uma delas apresenta um perfil desenhado de maneira a distanciarem-se uma das outras. Embora jovens, estudantes, amigas e moradoras do mesmo pensionato de freiras, cada uma delas poderia ser vista como símbolo de uma parcela da sociedade brasileira da época (Ferreira 2004). Se tomarmos como exemplo os apontamentos de Xavier partindo dos apontamentos de Pravaz (1981), Lorena estaria para a doméstica, assim como Ana Clara estaria para a sensual e Lia-Lião para a combativa (“Vocação” 1989). De acordo com Dalcastagnè, Lorena seria a “peça-chave na construção do romance” porque é uma “observadora privilegiada, que até certo ponto se utiliza das amigas para vivenciar aquilo que não lhe convém experimentar na carne” (*Espaço* 119). Lia-Lião, a personagem guerrilheira, é também detentora de muitos outros papéis que a tornam ambígua, controversa.

Filha de uma baiana com um alemão ex-nazista, a jovem apresenta-se como livre das amarras sociais ligadas ao sexo – veja-se Lorena como exemplo dessas amarras, uma vez que é virgem, mas fantasia um romance com um homem casado. Ao mesmo tempo, tem uma conexão religiosa forte que contradiz a sua porção materialista. Ana Clara, por sua vez, é o símbolo da desconexão, de uma juventude penetrada pelo universo das drogas e do desencanto. Sua beleza estonteante, aliada à sua condição de jovem pobre, resulta em um presente consequente às muitas memórias da infância e da entrada na adolescência perpassadas por violência sexual, como a cometida pelo seu dentista, Dr. Algodãozinho, em troca de uma ponte (43), além da física testemunhada por meio de sua mãe que sofria violência doméstica e acabou por suicidar-se com formicida (86). Ana Clara, em seus devaneios impulsionados pelos delírios das drogas, ao que mais nos interessa, é também a porta-voz das versões fabulosas, que permitem que Lia seja construída essencialmente como guerrilheira, conforme exploraremos mais a seguir, a partir das

histórias que imagina contar ao noivo⁵¹ rico com o qual, durante o tempo do romance, nunca de fato se encontra, ou seja, este também pode ser lido como um exemplo do seu potencial de fabulação.

Centrado principalmente no pensionato e em especial no espaço do apartamento de Lorena, as personagens parecem convergir para esse lugar, ou seja, tanto quanto em *Conversación*, as ações são *vividas e lembradas* no espaço da casa. Além desse, há o espaço do aparelho onde Lia faz amor com o companheiro Pedro apesar de estar comprometida com Miguel, em nome da revolução (131). Também há o espaço da praça pública, no final do romance, onde o corpo de Ana Clara, já sem vida, é deixado por Lorena e Lia, como se fosse uma boneca abandonada à luz da noite. Da cena do corpo inerte de Ana Clara - que confirma a já anunciada cisão da tríade Lorena, Lia, Aninha, haja vista que Lia estava se preparando para ir para o exílio ao encontro de Miguel - materializa-se o universo da não-palavra, pois a mente de Ana Clara, sem vida, extingue-se e as fabulações e devaneios acessados pelo leitor por meio dela evadem-se com ela e seu corpo sem vida.

Para nós, essa cena nos remete à ilustração da capa (figura 4) na qual a mesma feição se repete três vezes ainda que com mudanças entre elas. O primeiro desenho, de olhos azuis e rosto maquiado, seria uma referência ao corpo espantado e morto de Ana Clara disposto no banco da praça pública depois de ter passado por uma sessão de purificação e higiene feita por Lorena. O segundo rosto, limpo e central, seria o de Lorena em decorrência de sua falta de personalidade, o rosto a partir do qual os outros nascem, também marcado como plano. O último, com as listras,

⁵¹ Noivo que, como mencionamos, pode ser considerado imaginário porque sua presença ocorre apenas por meio dos pensamentos que o trazem ao corpo discursivo. Além disso, pouco antes de descobrirem que Ana Clara está morta, no capítulo onze, o seguinte diálogo ocorre entre Lorena e Lia: “- O que vamos fazer, Lião! Com ela. Se ao menos esse famoso noivo aparecesse. / - Acho que esse famoso noivo não existe” (258).

seria o rosto de Lia, lembrado a partir das fichas de condenados e as fotos com carimbos utilizadas em documentos de identificação.



Figura 4 – Capa do romance *As meninas*⁵²

Esses rostos diferentes e ao mesmo tempo tão semelhantes são o espelho da geração dos anos setenta - especialmente de suas protagonistas mulheres - que tudo vê, mas cujas bocas foram omitidas da ilustração como referência ao silenciamento ocasionado pelo poder repressivo do Estado por meio da censura.

Dividido em doze capítulos, o romance situa-se em um contexto que pressupõe o espaço de poucos dias. A respeito do tempo histórico, no pano de fundo da narrativa, há menção à questão dos embaixadores sequestrados, “e agora com essa do embaixador” (133), que facilmente poderia ser lida como referência ao sequestro do embaixador americano, Charles Elbrick, pelo Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) e a Aliança Libertadora Nacional (ALN) em setembro de 1969. No entanto, sabe-se que Miguel, companheiro de Lia que estava

⁵² O romance, ao longo dos muitos anos de publicação, teve diversas capas. Dentre elas, na nossa opinião, esta é a mais ilustrativa do enredo, além de ser a capa da primeira edição de 1973.

preso, quase ao final da narrativa, está para ser libertado e seguir para Argélia em decorrência de seu nome aparecer em uma das listas para libertação de guerrilheiros. Uma vez que o destino era o país africano⁵³, a referência é à rota tomada pelos guerrilheiros libertados como resultado do sequestro do embaixador alemão Ehrenfried Anton Theodor Ludwig Von Holleben em junho de 1970. Dentre os libertados, aliás, estavam alguns membros que participaram do sequestro ao embaixador americano, como é o caso de Fernando Gabeira que relata o evento em *O que é isso, companheiro?*.

Com relação ao tempo histórico de *Conversación*, o romance leva-nos a crer que o tempo da narrativa é o ano de 1973, haja vista que quando Dolores retorna à casa de Irene e começa a contar sobre a morte do seu pai, há uma invasão dos pensamentos de Irene estimulados pela narração de Dolores:

Dolores seguia hablando, y la oscuridad le impidió ver el repliegue progresivo de Irene. Sentada en el suelo, con los brazos rodeando sus rodillas y el mentón apoyado en ellas, la mujer oía lo que durante dos semanas, desde la noticia del bombardeo de Palacio, rechazaba y trataba de ignorar. En primer lugar, rechazaba de plano la posibilidad de la muerte y enseguida, más rudamente aún, la obligación de vivir con la desdicha a cuestas. (164-165)

O trecho menciona o bombardeio do Palácio - ainda que não apresentado no corpo textual, referindo-se ao La Moneda - e a marca temporal de duas semanas, posicionando o momento do diálogo das duas personagens no ano de 1973, após 11 de setembro que é a data do golpe contra o governo socialista de Salvador Allende pelo general Augusto Pinochet. Ao

⁵³ O destino inicial dos quinze presos libertados em decorrência do sequestro de Charles Elbrick foi a Cidade do México (Bungart Neto 5).

mesmo tempo, na narrativa também há referências ao fato de que Irene participara da Marcha das Madres de Plaza de Mayo ao lado de Elena, mãe de Victoria em um passado que antecede o presente da *conversación*. Contudo, o fato da inserção desse dado como passado ao momento do diálogo gera um aspecto inverossímil na relação de tempo do romance, pois a primeira marcha ocorreu em 30 de abril de 1977 (Zarco 237). Logo, como poderia o encontro entre Dolores e Irene acontecer em 1973 e Irene ter protestado ao lado de Elena pelo desaparecimento de Victoria junto às outras mães na Plaza de Mayo se a primeira mobilização só ocorreria quase quatro anos depois do bombardeio do La Moneda?

A primeira edição do romance é de 1981, tempo posterior tanto às bombas do La Moneda quanto à primeira marcha das Madres de Plaza de Mayo, logo acreditamos que a narrativa tentou abarcar a relação entre as ditaduras do Cone Sul de maneira a colocá-las em perspectiva, relacionando-as, pondo-as em diálogo. Vale ressaltar, porém, o aspecto da construção da memória que o romance apresenta, posto que a história, na sua diacronicidade, surge como contraponto à memória narrada, isto é, a memória como construção coletiva permite a inserção de diferentes tempos, diferentes narrativas em perspectiva, já o tempo histórico as cristaliza e revela a sua característica imaginativa, ficcional. Ainda que de modo mais leve, em *As meninas* o efeito também pode ser capturado por meio da menção ao sequestro do embaixador. Veja-se, por exemplo, a referência feita por Cristovão Tezza, no posfácio da edição de 2009, de que “a época é o ano de 1969, indicado indiretamente pela referência ao célebre sequestro do embaixador americano Charles Elbrick que resultou na liberação de quinze presos políticos brasileiros. No romance, o namorado de Lia Schultz é um dos presos que serão libertados” (288). No entanto, como já apontamos, pela característica do tempo das ações – posteriores em sua totalidade ao

tempo da narração – é mais provável que seja uma referência ao sequestro do embaixador alemão.

Após o percurso pelo enredo e o contexto que baliza os romances, na próxima seção apresentamos um esboço das personagens Lia e Dolores a fim de destacar algumas características em sua construção que são similares e que servem para questionar a existência de um perfil semelhante no desenvolvimento da personagem guerrilheira. Na seção posterior a seguinte, de maneira complementar, focamo-nos em Lia e Victoria para destacar a maneira pela qual a figura da personagem guerrilheira é representada, contemplando-a desde uma ideia de construção como a personagem guerrilheira feita da matéria da palavra ou a guerrilheira *memorinventada*.

3.3. As personagens Lia e Dolores: diálogos

Narrar é resistir.

--- Guimarães Rosa (“Entremeio” 98).

O início do romance *As meninas* marca o primeiro contato que o leitor tem com a mente de Lorena e o pensamento que abre a narrativa é a respeito de sua paixão quase platônica por M.N.⁵⁴ para depois chegar, por meio de um comentário irônico tecido à escrita de Lia, à primeira descrição desta de que é escritora. Numa das primeiras cenas do romance *Conversación*, logo depois de Irene receber Dolores em sua casa, a atriz decide preparar um café que é um pretexto para que ela pudesse se recompor pela chegada da visita inesperada. No tempo em que prepara a bebida e a outra aguarda, Irene relembra o nome da jovem que está na sala. A partir da lembrança do nome de Dolores, Irene também lembra que a jovem havia publicado um livro que

⁵⁴ A sigla significa Marcus Nemesius.

ela recebeu, mas não deu muita atenção, “siempre pasa eso con la maldita poesia.” Adicionando, na sequência, “y a quién se le ocurre escribir poesía después de todo” (9), que embora tenha um tom de pergunta, pela ausência de pontuação também marca uma afirmação, como se Irene fizesse uma declaração para demonstrar o absurdo de se pensar na estética, no belo, quando tantas coisas horríveis, comportadas pelo vocábulo *todo* aconteceram. A pergunta-declaração de Irene nos remete a Theodor Adorno e suas considerações a respeito da palavra e a vivência da experiência: “[É] bem provável que tenha sido falso afirmar que depois de Auschwitz não é possível escrever nenhum poema,” aludindo a uma afirmação própria, porém acrescentando que “não é falsa a questão menos cultural de saber se ainda é possível viver depois de Auschwitz” (301).

Além do fato de que em ambas as obras a primeira identidade associada às mulheres guerrilheiras seja a de escritora, destaca-se também um caráter falível associado à literatura das duas. No caso de Lia, este se relacionaria ao distanciamento entre suas ações e a sua escrita. Lorena menciona que Lia “fica sublime quando escreve” (13), o que aponta que o ato da escrita para Lia adiciona a ela um traço de personalidade que não lhe é comum. Quando reflete sobre a própria escrita, Lia aponta-a de maneira que precisa ser destruída. Em um determinado momento da narrativa, Lorena simula que está entrevistando a amiga e ao perguntar sobre o livro que aquela supostamente estaria escrevendo recebe a resposta de que a outra havia rasgado tudo, adicionando que “o mar de livros inúteis já transbordou. Ora, ficção. Quem é que está se importando com isso” (29). Nesse trecho, ainda que não apontada diretamente, surge a discussão do lugar da ficção em um mundo caótico, no qual a realidade não faz sentido. Implicitamente, Lia sugere que no contexto no qual está inserida a literatura precisa ter uma proposta de engajamento. O oposto disso, no entanto, estaria ligado à essência da arte em si, não há uma

utilidade específica para a arte, ela é um fim em si mesma. Daí a falência da literatura de Lia que não consegue escrever por engajamento, sua escrita é produzida por ser tocada pelo sublime.

No caso de Dolores, em *Conversación*, ela reflete sobre dois momentos da própria escrita. O primeiro estaria relacionado a quando escrevia “cosas raras, cosas inútiles que nadie entendía” (56), conjecturando sobre o período no qual entrou para a organização amparada pelo seu companheiro Enrique que era o único que compreendia os seus escritos. O destaque para a inutilidade é, como as observações feitas à escrita de Lia, arrolado ao fato de que não havia espaço para a criação artística, para a invenção, enquanto havia uma luta empreendida no cotidiano. Contudo, essa primeira noção de inutilidade é borrada depois do sofrimento como a própria Dolores explica, “Antes escribía por placer, por vanidad, ¡qué se yo! Ahora porque es mi medio de defensa. Es curioso, pero la poesía me defiende de la vida y me defiende de la muerte. ¿Podés entender eso? Porque las dos cosas son una amenaza para mí. Escribir me tranquiliza, me parece que las dejo atrás, que tomo ventaja” (56). O ato de escrever, portanto, depois da violência sofrida é ressignificado para Dolores, tornando-se um refúgio para a realidade da vida e da morte, é o seu espaço protetor.

O fato das duas obras desenharem Lia e Dolores não apenas como escritoras, mas também como questionadoras da utilidade da arte em situações extremas, parece-nos fundamental para compreender a construção da personagem guerrilheira. O traço da escrita, em ambas, adiciona a elas uma característica de sensibilidade, de almas tocadas pelo sublime e que, aparentemente contraditórias, colocam-se em ação na luta contra o Estado repressivo. Isso parece aludir tanto ao fato dos inúmeros intelectuais que se engajaram na luta contra a ditadura militar brasileira e argentina, quanto ao próprio papel da literatura, pensando em um aspecto metaficcional no qual o próprio romance reflete sobre a sua existência como ferramenta de

memória, de luta e de arte. Se o aspecto do sublime parece adicionar a elas uma característica mais sensível, desenhando-as de maneira que estaria mais aproximada à fragilidade e ao feminino, outras características associadas à personalidade de ambas amparam uma personalidade bastante contraditória e multifacetada. Dentre elas, apresenta-se o detalhe que poderia passar despercebido de que tanto Lia quanto Dolores, embora falem de companheiros, Miguel para aquela e Enrique para esta, são apresentadas nas obras como mulheres cuja orientação sexual não parece ser tão rígida, haja vista que as duas são construídas destacando-se que tiveram desejos e/ou relações homossexuais.

No caso de *As meninas*, há tanto a construção da identidade lésbica apresentada pela própria Lia quanto a questionada pelas outras personagens. No primeiro caso, tomamos conhecimento desta por meio de uma história do passado que Lia compartilha com o companheiro Pedro, após ter sido abertamente questionada por ele sobre o assunto. Lia conta sobre o romance que viveu com outra garota quando era jovem, descrevendo a relação com delicadeza, “foi um amor profundo e triste” (130). O segundo caso, o questionamento se Lia é ou não lésbica, aparece em diversos momentos do romance. Entretanto, o momento crucial é quando Lorena conversa com Lia e menciona que a sua mãe [de Lorena] já havia perguntado a ela diversas vezes se a outra era lésbica ao que Lia responde “a situação fica mais preta porque agora não posso exibir Miguel, ô, como as pessoas se impressionam com o sexo do próximo” (211). O trecho é importante porque apresenta, em si, ideias discordantes. A primeira é a impossibilidade de *exibir* Miguel, como se o fato de o ter ao seu lado garantisse a sua heterossexualidade. A segunda, o tom displicente de Lia de que as pessoas deveriam se preocupar com a própria vida e não com a vida dos outros. Se Lia estivesse mesmo de acordo com a sua cartilha na segunda discordância, não sentiria frustração por não poder exibir o namorado. Desse modo, fica o

questionamento, seria Miguel realmente alvo do amor e do desejo de Lia ou seriam eles, como casal, mais um resultado da formação de pares em decorrência da vida militante/guerrilheira? Por que o romance adiciona à construção de Lia a condição de uma sexualidade ambígua?

Ao analisarmos a mesma questão nos traços de Dolores, vemos que em consequência da própria maneira pela qual a narrativa é construída, o primeiro acesso que temos à sua sexualidade, parte de uma observação de Irene transcorrida pela voz de outros, “aseguraban que era buena escritora, la mejor. Sin duda lesbiana” (20). A ocorrência das duas características, ser escritora e lésbica, surgir relacionada parece relevante porque isso sugere, além de uma simples gradação, isto é, à identidade de escritora soma-se a identidade lésbica, o fato de que ser mulher e escritora pressupõe que ela seja, também, lésbica. Essa questão leva-nos a pensar no quanto Marta Traba não desejava discutir, por meio de Dolores, a própria noção de que uma escritura feita por mulheres é sempre permeada por uma condição de estrangeirismo, de não pertencimento, tanto quanto a condição de bissexualidade assumida por Dolores, haja vista que ela admite sua fascinação por Irene, “cada vez que pienso la pasión que sentí al conocer [Irene], me sube la misma oleada de calor a la cara. ¿Qué tipo de pasión?” (135). Segundo Dolores, seria Enrique a pessoa que poderia ajudá-la a descobrir que tipo de paixão, mas não foi possível que eles tivessem tempo para falar sobre isso. Observa-se, ainda, que embora ela mencione paixão para falar de Irene, quando menciona Enrique o destaque é para a relação de carinho e amizade entre os dois.

As relações amorosas de Lia e Dolores nas obras em questão são construídas de modo muito similar porque o sentimento amoroso, seja demonstrado por meio do desejo ou do carinho, é associado à relação (Lia) ou ao desejo de uma relação homossexual (Dolores). Por outro lado, ambas estão ou estiveram envolvidas em um relacionamento com um homem e este parece fruto

do envolvimento na guerrilha ou em concomitância com esta. Em *Conversación*, Dolores aponta, ao comentar sobre a formação de casais na guerrilha, que “lo que passa es que las vidas nuestras, en sí mismas, tienen poca importancia . . . Enrique y yo estábamos juntos, pero a lo mejor yo hubiera podido juntarme igual con Juan; y Enrique con la Flaquita, por ejemplo” (67). Como é apresentado, a formação de casais estava associada a uma natureza de luta, de afinidade ideológica, não ao sentimento. Talvez daí a ausência da menção de um possível casal formado por si mesma (Dolores) e Flaquita ou se não a ausência pode ser lida como um destaque para o fato de que as organizações de movimento contra a ditadura não necessariamente aceitavam a formação de casais do mesmo sexo⁵⁵.

A característica de que tanto Lia quanto Dolores são construídas como personagens cuja sexualidade é ambígua parece-nos interessante para compreender a personagem guerrilheira porque nos faz questionar a própria construção da identidade feminina da época. Seriam as duas descritas como lésbicas, justamente por que são guerrilheiras? Ou seria a condição guerrilheira somente possível por que elas são personagens mais complexas também no aspecto sexual⁵⁶? Gostaríamos de sugerir que para além de responder a essas perguntas, a relevância recai, justamente, no destaque do aspecto ambíguo, multifacetado, pelo qual elas vão sendo constituídas nas obras. Isso significaria dizer que a personagem guerrilheira é construída de

⁵⁵ Para aprofundamento na questão da relação entre ditadura e homossexualidade ver os trabalhos de Guilherme Rodrigues Passamani, “Homossexualidades e ditaduras militares: Os casos de Brasil e Argentina” além de *Ditadura e homossexualidades: Repressão, resistência e a busca da verdade* organizado por James N. Green e Renan Quinalha. Destaca-se, no entanto, que estes não são necessariamente focados na questão da homossexualidade dentro das organizações de luta contra a ditadura, tratando a questão de modo generalizado.

⁵⁶ Tanto Lia quanto Dolores são descritas como personagens que não têm muitos atrativos físicos e/ou que se vestem como homens. Lia, quando descreve o início do relacionamento homossexual comenta que “a gente estudava junto e, como nos achávamos feias, inventamos namorados” (Telles 129). Já Dolores, é descrita por Irene como esforçando-se muito “en parecer un muchacho . . . [con] esse saco marinero con los bolsillos deformados de meter libros y cuadernos” (Traba 20).

modo complexo, enfatizando uma constituição em múltiplas camadas, não apontando apenas um modo de leitura de si mesma.

Para que encerremos essa aproximação das personagens Lia e Dolores, ressaltamos que ambas são personagens construídas como guerrilheiras em algum grau, mas que estão confinadas no espaço fechado da casa. Desse modo, poderiam ser consideradas guerrilheiras sem guerrilha. No caso específico de Dolores, ela simboliza um período pós-guerrilha, no qual tudo já passou, “somos los perdedores” (132), e as marcas dessa perda se eternizam em seu corpo disfuncional a partir da quantidade de vezes que ela precisa ir ao banheiro (16), por exemplo. Com isso, o espaço da casa se torna o refúgio, o local seguro que, como já mencionamos, revelar-se-á violável ao final da obra. No caso de Lia, a casa é onde a guerrilha feita de palavras é pensada e articulada, mas não chega a ocorrer. Pelo contrário, ampara-a para que, sem ação, tenha pensamentos considerados *pequeno-burguês* como o que pode ser visto quando ela comenta que “queria morrer” (Telles 19). Pensamento fomentado pela prisão de Miguel e o fato de que ela não se sente firme e resistente o suficiente para continuar a luta sem ele, “é duro demais cumprir a rotina, queria ser presa” (19). Ressaltamos, porém, que nos poucos momentos em que está fora da casa – na maior parte simbolizada como o quarto de Lorena -, destacando-se sobretudo o espaço do aparelho, ela adquire mais força ideológica, por exemplo quando inicia o companheiro Pedro sexualmente. No caso de Dolores, também há uma navegação semelhante se considerarmos que ela somente revela a sua relação com Victoria no trecho em que está em trânsito entre a casa de Irene e a de seus pais. Nesse sentido, elas são personagens guerrilheiras capturadas na maior parte das narrativas sem muito movimento. No entanto, quando fora do espaço da casa, seu poder de ação é aguçado. Isso parece sugerir que o feminino confinado no espaço privado ganha nova dimensão quando liberto pelo mundo, seja por meio do pensamento

que vira palavra (Dolores), seja pela tomada de decisão consciente de domínio do próprio corpo (Lia).

A comparação traçada aqui entre Lia e Dolores que aponta traços comuns na constituição das personagens permite-nos fazer mais perguntas a respeito da representação da mulher guerrilheira em sentido mais global. Por que Telles e Traba valem-se de perfis tão semelhantes para traçar a personagem guerrilheira? Seria a questão da escrita intrínseca à condição guerrilheira de algum modo ou esta estaria relacionada ao universo feminino abarcado nas obras em questão? Em que medida a marca da homossexualidade associada ao corpo guerrilheiro feminino serve para adicionar mais camadas à identidade dessas mulheres? Por que nos dois romances as ações se dão apenas em um universo de compartilhamento de memórias, borrando-se as ações no tempo da narrativa? Acreditamos que essas questões ressaltam que ao invés de termos acesso a um perfil delimitado de como elas são, vamos conhecendo-as de modo a perceber que são uma e muitas, vestindo-se de várias características às vezes, aliás, dissonantes. Tudo isso aponta que a personagem guerrilheira tem uma formação em camadas, em versões que não são fixas, podendo, aliás, serem *memorinventadas* como desenvolvemos a seguir.

3.4. A guerrilheira que é *memorinvenção*

Nós, as criaturas humanas, vivemos muito
(ou deixamos de viver) em função das imaginações
geradas pelo nosso medo.

--Telles *As meninas* 75.

No Capítulo 2 apresentamos o termo *guerrilheira* como uma forma de reclamar um espaço de resistência que evidencia os propósitos das lutas revolucionárias contra o poder

repressivo do Estado que se valia do termo para denegrir as jovens perseguidas, as presas e também como arma de tortura verbal. Apropriamo-nos do termo, antes visto como uma forma de insulto, rodeado de aspectos negativos, ressignificando-o dentro do contexto específico da luta contra as ditaduras da América Latina. Focamo-nos agora nas personagens que selecionamos como ilustrativas da presença da guerrilha através das suas representantes femininas na literatura brasileira e argentina, visitamos a questão de como a nomenclatura aparece nas obras, primeiro em *As meninas* e depois em *Conversación*, e a relacionamos com a representação e interpretação das personagens.

No caso de *As meninas*, encontramos a figura da guerrilheira na personagem Lia que, embora seja nomeada como guerrilheira, não é apresentada em ação de guerrilha. Lia é uma personagem constituída como guerrilheira a partir de um acúmulo de narrativas, dos outros (em maior grau) e de si mesma (em menor grau) a respeito da sua identidade guerrilheira. Ainda que não seja descrita em uma atividade que implique o pegar em armas de fogo, ela participa da luta com as armas que tem disponíveis: seja o seu poder de persuasão para solicitar o carro de Lorena para participar de uma ação (17), seja entregando panfletos (118). Esse comportamento de Lia entra em consonância com os apresentados no Capítulo 2 baseados, sobretudo, nas considerações de Carlos Marighella no *Mini-manual do guerrilheiro urbano*. O romance, com o plano central no pensamento e cotidiano das três meninas, aponta, por meio do campo semântico, nuances de como representar a luta contra a ditadura no Brasil nos anos setenta. A seguir temos um quadro que aponta a utilização de termos⁵⁷ associados semanticamente à resistência contra o Estado repressor.

⁵⁷ Concentramo-nos essencialmente nos termos guerrilha/guerrilheira/guerrilheiros e revolução. Ainda seria possível aprofundar o estudo do aspecto semântico por meio das ocorrências de revolucionários/revolucionárias; terrorista/terrorismo; subversão/subversivo/subversiva; militância/ militante; luta armada.

Termo	Personagem e Contexto	Trecho
Guerrilheira	Ana Clara imagina uma história para contar para o noivo.	1) “O caso é que minha amiga Lia foi baleada. A guerrilheira. Guerrilheira é assim, facilitou leva um balaço” (177).
	Ana Clara, em uma conversa com Max, fala sobre as suas amigas.	2) “E mesmo Lião. Guerrilheira e tudo mas o pai também foi um nazista importantíssimo” (178).
Guerrilhas	Lorena em pensamento a respeito de Lia.	3) “Vejo Lião uma mãe gordíssima e felicíssima, sorrindo meio irônica para as passadas guerrilhas , juvenilidades, meu senhor, juvenilidades” (65).
Guerrilha	Ana Clara com Max em seu delírio proporcionado pelas drogas, ainda a imaginar uma história convincente para enganar o noivo.	4) “‘E se de repente tiver a cólica? Não seria uma solução?’ . . . Digo que fiquei com a cólica, pronto. . . E Lião ainda com suas teorias de superioridade da mulher. ‘Mas onde? Papo furado. Uma cólica e já avacalha tudo. Se não é cólica é o filho dependurado no peito. Pronto. Mas que guerrilha pode sair disso? Mulher tem que ser assim mesmo. Se embonecar. Vestir coisas lindas” (179).
Revolução	Lorena em casa pensando sobre M.N.	5) “‘Nunca o sol esteve tão perto’, pensou escancarando a janela. Bom tempo para fazer amor mas não revolução que calor muito forte em subdesenvolvido, amolece. Desfibra. ‘Lião entendia bem disso, quanto mais calor no Terceiro Mundo mais terceiro ele fica” (106).

Revolução	<p>Lorena entre pensamentos na presença de Irmã Bula que ensaia ir embora do quarto, mas não vai.</p>	<p>6) “Irmã Priscila já está ralando o outro dedo, ah, tão longe a fala do ato. Se eu não falasse tanto em fazer amor, se Ana Clara não falasse tanto em enriquecer, se Lião não falasse noite e dia em revolução” (115).</p>
	<p>Lorena, ainda com a Irmã Bula, relembra uma conversa com Lia.</p>	<p>7) ““Ainda pensa que perco a fé? Pensa? O programa da revolução está inteiro estruturado, resta ligar o pequeno motor que somos nós com o motor principal”” (119).</p>
	<p>Lia em uma conversa com o companheiro de organização Pedro.</p>	<p>8) “- Veja, Pedro, ainda na opinião de Malraux a revolução na América Latina terá um caráter trotskista, não será uma revolução das massas” (132).</p>
	<p>Lia com Lorena, já de saída da casa de Lorena, pedindo que esta peça roupas de doação para a mãe dela.</p>	<p>9) “[Lia para Lorena:] - Pergunte a mãezinha se tem algumas roupas que queira dar, aceitamos qualquer roupelha” [Lorena para Lia:] – Lógico que tem. . . . [V]ocês podem até fazer fardas. - De revolucionários sem revolução? – pergunto” (169).</p>
	<p>Lorena pensando sobre o passado delas.</p>	<p>10) “Houve um tempo (longe, não?) em que estudávamos juntas. Lião e eu. Ana Clara não estava assim tão ambulatória-delirante, coitadinha. . . . Tempo das pesquisas, Lião ainda não estava curtindo a revolução, estudava normalmente” (192).</p>

As ocorrências 1 e 2 do termo *guerrilheira*, conforme apresentado na tabela, revelam que a construção da identidade guerrilheira de Lia ocorre por meio do pensamento/delírio de Ana Clara⁵⁸. Na primeira incidência do termo, Ana Clara produz uma narrativa imaginária para justificar para o noivo o seu atraso. A personagem guerrilheira é assim construída como ficção, mas imbuída de uma atmosfera dramática, posto que a sua condição é resultado de ter sido baleada. Para nós, essa atitude de Ana Clara sugere uma forma pela qual uma parte da população brasileira compreendia o que era a luta revolucionária. Para esse grupo, os envolvidos com a luta e sobretudo os compreendidos como *guerrilheiros – guerrilheiras* eram observados com uma nuance de mistério e incompreensão como seres ambíguos, habitando um espaço do meio entre heróis e vilões. Eram um símbolo ficcional e dramático, capturados em uma narrativa mental, como se o ser guerrilheiro-guerrilheira estivesse relacionado ao terreno da fábula, da ficção. Além disso, quando da ocorrência do termo *guerrilha* (item 4), ainda por meio do pensamento de Ana Clara, captura-se um desdobramento dessa linha de pensamento que associa à figura imaginativa da guerrilheira um caráter que borra essa condição em decorrência de ser mulher, denegrindo também essa segunda característica. Nesse sentido, à figura inventada da guerrilheira estaria associada a fragilidade da biologia do corpo feminino ressaltada através do que a distingue do masculino, no caso, a cólica que se associa à menstruação e a maternidade ilustrada na amamentação.

Enquanto a visão de Ana Clara para Lia é permeada pela própria característica de névoa na qual ela se encontra em seu delírio ocasionado pelas drogas, o modo como Lorena vê Lia, e, por extensão, a revolução, por meio das ocorrências dos termos *guerrilhas* (item 3) e *revolução* (item 5, 6 e 10) aponta um olhar entre o gracioso e o irônico. Isso estaria associado ao tom dado

⁵⁸ Sobre o aspecto do delírio, referimo-nos à leitura proposta e supracitada de Ribeiro (2014).

às passagens, pois é como se um adulto estivesse observando uma criança e, ao mesmo tempo, é uma amiga emitindo um julgamento a respeito da outra. Além das passagens citadas, há outros momentos na narrativa nos quais o olhar julgador de Lorena é destacado.

Em um diálogo entre as duas, Lorena pergunta para Lia sobre o que ela fazia nas horas vagas do trabalho com a guerrilha. Lia responde que não havia momentos livres, que sempre havia algo para fazer, “oriento um grupo de estudos e traduzo livros. Isso quando não aparece uma missão mais importante” (118). Na sequência, a voz narrativa em terceira pessoa acrescenta – a respeito de Lia – “insinuou amarrando os cordões das alpargatas.” O desfecho à sequência da descrição das atividades *de guerrilha*, com o amarrar das sandálias simples, acompanhado do verbo *insinuar* é ilustrativo dos julgamentos de Lorena. Este revela o desprezo pelas atividades de Lia por meio do destaque ao ato de dar o laço na sandália, ação que parece assemelhá-la a uma criança, infantilizando-a. Logo, Lorena pode ser lida como a representação de uma outra parte da população que enxerga os revolucionários como pessoas fragilizadas, bobas, inconsequentes, infantis. Quando vista pelo olhar de Lorena, a mulher guerrilheira não é mais fábula-ficção. Ela é agora a jovem inconsequente recém-saída da infância, que aprendeu ainda há pouco a dar o laço nas próprias sandálias. Ela é fruto da paixão inconsequente dos jovens, grávida de sonhos e guerrilhas, “juvenilidades, meu senhor, juvenilidades” (65).

O terceiro modo de *memorinventar* a guerrilheira e a guerrilha é o que vem de dentro (item 7, 8 e 9) porque são os olhares de Lia para si mesma. Estes, porém, diferentemente dos olhares de Ana Clara e Lorena, não são unilaterais, apresentam faces diversas. No primeiro item trata-se da figura que se inclui dentro de um ‘nós’ que se compreende parte de um projeto maior que si mesma. No segundo, é a guerrilheira que educa o companheiro, a mulher que se coloca em

pé de igualdade com o homem. Finalmente, no terceiro, há uma visão distópica de seu papel porque questiona a existência de revolucionários quando já não há revolução.

Se adicionarmos a maneira como a crítica lê a personagem Lia, veremos que em muitos trabalhos a sua condição guerrilheira é modalizada por meio do uso de outros termos: “militante de esquerda” (Cavalcante 86), “ativista política de esquerda” (Oliani e Franco Junior, “Entre o universo” 67), “Lia que acredita na militância política, num ideal revolucionário” (Silva 55), “Lia é militante de esquerda e escritora” (Zolin 107), reforçando as ideias que defendemos no Capítulo 2 a respeito da utilização dos termos, além de explicitar a negação do termo *guerrilheira* ainda que seja utilizado no romance. Quando a terminologia está relacionada à guerrilha por campo semântico, as relações com Lia aparecem indiretamente. Neste caso, “Lia fazia parte [de um grupo] que lutava contra o autoritarismo da ditadura, inclusive com o planejamento de uma guerrilha contra os representantes do Governo militar” (Oliani, “Representações” 107), ela é parte de um grupo que planeja uma guerrilha, o que parece apontar uma distância entre o planejar e o fazer. Neste outro, “Lia . . . é **quase** uma guerrilheira urbana, pois muito engajada nos planos de movimentos pró-libertação nacional e opositora da repressão política⁵⁹” (Lima e Costa grifo nosso), a utilização do advérbio grifado adiciona à condição guerrilheira uma imprecisão, afinal, quais características a fazem ser uma *quase* guerrilheira e não simplesmente guerrilheira? Finalmente, há ainda os trabalhos que a assumem na sua posição guerrilheira (Dalcastagnè 1996; Mello 2011) embora não seja exatamente essa condição o motivo a ser analisado. A partir do exposto, vemos que a personagem guerrilheira, representada por Lia, é descrita pela crítica de modo a apagar e/ou suavizar a sua condição guerrilheira.

⁵⁹ Sem número de página no original.

À guerrilheira, portanto, que se anuncia pelos delírios de Ana Clara, é infantilizada pela voz de Lorena, é apagada/suavizada pelos estudos críticos a respeito do romance, soma-se a contraditória visão que tem de si mesma e parece ser possível, então, a partir desse percurso afirmar que a representação da mulher guerrilheira é feita de versões, pontos de vista e conceitos que precisam ser reapropriados e ressignificados não apenas no contexto da luta contra a ditadura militar, mas também em diálogo com a história das mulheres de um modo mais amplo. Mulheres que geralmente são concebidas socialmente como menos inclinadas a cometer violência, aspecto intrínseco à noção básica de ações de guerrilha, mas que assume seu papel de guerrilheira a partir de outras atividades, inclusive como motivo que povoa a criação de uma imagem *memorinventada*.

A partir das observações proporcionadas pelo encontro com a figura da guerrilheira em *As meninas*, seguimos para o mesmo percurso em *Conversación*. Na obra de Telles, a palavra manuseada pela voz do outro é o recurso para vislumbrar a construção da personagem da mulher guerrilheira através de Lia. Na obra de Traba, é importante destacar que não há apenas uma figura guerrilheira. Dolores, uma das participantes da conversa, é uma ex-guerrilheira que foi presa e torturada, simbolizando assim o corpo guerrilheiro torturado. Além dela, há também a Flaquita, ex-guerrilheira, trazida ao texto pelas lembranças de Dolores, mas sem desenvolvimento na obra. Finalmente, há Victoria, que consideramos a mais importante como ilustração da condição guerrilheira, por ser mais desenvolvida durante a conversa entre Dolores e Irene, além de ser trazida ao texto também pelo pensamento, monólogo-diálogo de Dolores durante a viagem de ônibus que faz para a casa de seus pais.

Desse modo, Victoria permite maior destaque para o corpo guerrilheiro ausente, que já não está, que só existe quando lembrado. Ela é símbolo da representação da mulher guerrilheira

pela memória. Em seu próprio nome reside essa aspiração também, haja vista que a vitória já não é visível, suas possibilidades desapareceram, tanto quanto o corpo da guerrilheira. O que resta são apenas resquícios, a memória dos projetos e sonhos de vitória. Na mesma direção, a personagem que fica, Dolores, aponta pelo seu nome o que restou do projeto: uma dor disseminada, lancinante, mas que vem perpassada pela lembrança da possibilidade de vitória. A crítica Betina Kaplan em suas considerações a respeito de como a memória aparece na obra explica que “la memoria representa una zona de máxima visibilidad y tiene un valor de uso” porque por meio dela recuperamos a figura ausente, a memória tem um valor de reconstituição. Ainda, “los recuerdos se coleccionan o empacón, se usan y perfeccionan: se pasan como películas y pueden controlarse (es posible ‘rodarlos hacia atrás), o constituyen una amenaza,” centrando-se especificamente na relação entre o dialogar – compartilhar a memória – e a omissão feita por Dolores, por exemplo. Finalmente, “recordar es un volver a ver, es recuperar el pasado en toda su corporeidad” (64) e isso tanto se refere à possibilidade de trazer à tona o corpo ausente quanto a experienciar os traumas enterrados no passado.

A primeira vez que Victoria é trazida à conversa e à narrativa é por meio do reconhecimento de Dolores de que Irene havia ido à Argentina no pior momento do país para ajudar Elena (amiga de Irene). Depois disso, Dolores menciona que “seguro ni sabés que trabajé en el grupo de Victoria. Ya hablaremos de eso” (60). A conversa prossegue no tema anterior até que Irene traz à narração a experiência de ter estado na Argentina “no pior momento,” associada à Elena e à Victoria, e “nunca [ter visto] una ciudad más impecablemente triste” (66). Esse dado é importante porque situa a experiência guerrilheira de Victoria em Buenos Aires, além de apontar um olhar de alguém de dentro, Irene era argentina, mas que via a cidade a partir de uma nova experiência, relacionada aos reflexos do autoritarismo.

Ainda a partir da fala de Irene, outra experiência de ter estado na Argentina, *antes de tudo*, é trazida à narrativa. Trata-se do reencontro entre ela e a amiga Elena desde a última vez em que haviam se visto em Paris, uma história que embora regada a cartas trocadas, “se interrumpió por veinte años, casi” (70). Irene comenta que no reencontro ela viu Victoria e a beleza da jovem a deixou sem fala (71). A memória desse encontro é forte e ela conta para Dolores que “cuando llegó la hora de irme me dieron ganas de salir retrocediendo de espaldas, para no perder la visión de lo que era la felicidad” (72). Ao terminar de contar essa memória do passado e a saída da casa de Elena, repleta da visão da felicidade, no presente da narração há o soar de uma campainha que interrompe a narração e que gera pânico em Dolores. Essa relação de simultaneidade entre a memória passada, associada à recuperação da guerrilheira Victoria ainda na sua fase estudantil, e o momento presente interrompido pelo desconhecido soar da campainha parece sugerir que a simples recuperação - por meio da conversa que pode ser considerada subversiva⁶⁰ (Schlau), dos libelos da guerrilha é marcada por interrupções do poder autoritário.

Após a situação do soar da campainha no plano da *conversación* - e algumas reflexões a respeito do medo e de como este se torna intrínseco, “el miedo empieza cuando la cosa te alcanza directamente y te das cuenta de que no, que no estabas a salvo” (74) -, Irene volta a contar sobre Elena, mas dessa vez o foco é a visita depois que Victoria *fora desaparecida*. Em toda a sequência do encontro entre Elena e Irene, Victoria desaparece também do texto, sendo trazida a este somente por meio de pronomes. Sua ausência na casa e na vida cotidiana é materializada na própria sintaxe narrativa como vemos no trecho a seguir:

⁶⁰ Como propõe Schlau, “Irene’s and Dolores’s is a collaborative narrative. Separately, each is a narrator in her own write. Together, they exert a textual authority that elaborates a female version of the Spanish American contemporary chronicle. Their double-voiced tale documents many women’s experience in the Southern Cone during the 1970’s, criticizes complacency, and suggests collective action, even against all odds. It is no wonder therefore, that *Conversación al sur* ends with what will surely be their disappearance, the government’s attempt to silence the two women’s *conversación*”(105 grifos no original).

¿No era mejor llorar ahora, así inútilmente, cuando todavía teníamos esperanza de encontrarla? Pero nos calmamos enseguida, tal vez por lo mismo, porque daba vergüenza llorar como si **la** diéramos por muerta. ¿O sería preferible? Comprendí que el mayor martirio que se había inventado en este nuevo país que nos salía al paso, era no saber qué pasaba con la gente. Me sentí tan anonadada por esto, que se me hizo casi intolerable que Elena estuviera en pie, sin perder nada de su discreta elegancia. Pero no; mirándola mejor la vi flaca, como disecada, y reconocí la marca de las noches en vela y la agonía sin término desde el momento en que golpearon brutalmente la puerta (con los cachos de los revólveres como acostumbraban), y se **la** llevaron después de la violenta escena que debió repetirse cientos de veces. ¿No había intentado contármela por larga distancia, cuando le telefoné avisándole que venía a verla? ¿Cuántas veces había revivido la historia fija en la memoria, perfeccionando los detalles? Y ahora volvía a contármela, atajándome a la entrada, sin pensar que ya lo sabía de punta a punta. Entendí que el golpe mortal en la cerviz, como a las vacas en el matadero, no se lo habían dado cuando se **la** llevaron a empujones, sino después, cuando nadie, en ninguna parte, en ninguna oficina, declaró haberla visto ni conocido ni fichado ni encarcelado ni interrogado; nadie **la** había visto nunca, no entró en la antesala de ninguna comisaría, no caminó por ningún corredor, no **la** tuvieron horas parada delante de nadie, no **la** trasladaron de un sitio a otro, no **la** metieron en un carro sin chapa, no **la** ingresaron a ninguna celda, no figuraba en lista alguna. ¿Quién era esa muchacha? Algunos, de plano, decía Elena, se negaban a mirar la fotografía. Tipos torvos movían la cabeza de un lado a otro, se la rascaban,

chasqueaban la lengua entre los dientes, o, en el peor de los casos, sonreían mirando al vacío. A lo mejor nunca había existido. (75-76 grifos nossos)

A narrativa ressalta o desvanecimento de Victoria por meio da ausência do seu nome ou até mesmo de um pronome do caso reto, valendo-se do uso do pronome oblíquo 'la'. Isso pode ser lido, por um lado, como uma tentativa de universalizar a condição de Victoria como a experiência de diversas outras militantes/guerrilheiras e o processo de apreensão e completo desaparecimento de seus corpos, o apagar de suas existências. Por outro, o fato do nome dela não ser trazido ao texto pode ser simplesmente a marca de que ela já não está, já não existe, já não é. Nesse sentido, ela é universal e inexistente ao mesmo tempo porque serve de exemplo para os dois extremos na busca pelos desaparecidos: o das famílias que universalizam as experiências individuais em uma coletiva por meio dos reclamos das marchas na Plaza de Mayo e denúncias às organizações de defesa dos direitos humanos, e o do Estado repressor que desapareceu, apagou, eliminou suas presenças.

Embora Victoria seja recuperada tanto por Irene quanto por Dolores, vê-se que a constituição da sua identidade se dá de acordo com cada uma das emissoras. Quando é Irene a emitente, Victoria é a jovem belíssima, filha de sua grande amiga Elena, e que está desaparecida. Por outro lado, quando é Dolores, o acesso que temos à Victoria abrange outros papéis, como por exemplo a sua identidade feminina, haja vista que comenta sobre o aborto que Victoria fizera, adicionando-se a esta a sua identidade guerrilheira. A construção de Victoria se centra, na maior parte da narrativa, no pensamento de Dolores, o monólogo-diálogo, que estabelece em sua travessia até a casa de seus pais. A importância da identidade guerrilheira de Victoria ser trazida à narração por meio de Dolores ganha destaque porque Dolores conscientemente utiliza a sua memória como ferramenta de poder:

[e]stuvo bien no soltar durante toda la tarde ni una sola palabra de su amistad con Victoria. ¿Para qué decir nada? Mejor que Irene siguiera creyendo que era otra muchacha descarriada más, de buena familia, una tonta que juega a la revolución porque ya no hay muchas cosas que puedan divertirla o excitarla. (99)

Com esse fragmento, Dolores emite um julgamento cujo alvo inicial parece ser Irene. No entanto, logo depois que o emite menciona que “era injusto atribuirle esa idea a Irene. Por la conversación quedó bastante claro que no sólo entendía a Victoria sino que le simpatizaba” (99). Assim, embora tenha partido de um lugar associado à Irene, não se dirige a ela, mas sim a um corpo sócio-histórico generalizado que parece não observar a guerrilha de outra maneira que não como uma espécie de capricho de jovens idealistas. Essa visão é mais uma que se soma as outras tantas possíveis pelas quais os guerrilheiros em geral eram compreendidos (eram românticos, bobos, não sabiam o que estavam fazendo – pensamentos que, em si, retiram o poder de ação dos guerrilheiros, infantilizando-os). Pensar sobre essa situação e o modo pelo qual são observados, incluindo-se aí ela mesma, ocasiona grande insatisfação e cansaço em Dolores, mas também permite que ela note que a diferença geracional entre ela e Irene não necessariamente significa uma distância de ideologias.

Ainda sobre Victoria e sua identidade guerrilheira *memorinventada*, vale discuti-la no entorno da terminologia. Diferente de *As meninas*, em *Conversación* a questão da guerrilha aparece de maneira mais evidente, não é tão próxima à imaginação, mas, sim, à memória. A seguir temos uma tabela de como o campo semântico relacionado - amparando-nos sobretudo nos termos *guerrillero/guerrilla* e *lucha armada* - aparece no romance.

Termo	Personagem e Contexto	Trecho
Guerrillero	Dolores pensa (no ônibus) no ingresso de Victoria para a organização que Andrés comandava.	1) “Pasar el examen de admisión con Andrés, como decían los nuevos, era un trago amargo; pero él estaba convencido de que el movimiento se liquidaría dando cabida a cuanto chiquilín más o menos loco resolviera meterse a guerrillero después de una pelea con su papá que no quiso comprarle el automóvil” (105-106).
Guerrilla Lucha armada ⁶¹	Dolores (de volta à casa de Irene) conversa com a atriz a respeito do envolvimento desta com a luta.	2) “[Dolores para Irene]: _ De qué sociedad romántica me estás hablando? Sería más claro si colocaras esta guerra como una lucha frontal por el poder. Ahí podés encuadrar cualquier ferocidad de los vencedores. [Irene para Dolores]: _ Bueno, simplificás los términos, ponés militares contra <i>lucha armada</i> , pérdida de la guerrilla , liquidación. Yo me refiero al tercer sector. ¿Qué pasa con los que no intervienen, con los espectadores, que, además, son la inmensa mayoría?” (167)

⁶¹ Há outras ocorrências do termo “guerrilla” (116) e do termo “lucha armada” (124), mas estas não são tão relevantes para a nossa questão, por isso não foram selecionadas. Ressaltamos, ainda, que o termo “guerrillera” não é utilizado no romance.

O primeiro item, empregado por uma guerrilheira, Dolores, a respeito do modo como os guerrilheiros eram selecionados, não é utilizado para descrever a condição, mas antes para apresentar algumas das situações as quais a guerrilha estava exposta, ou seja, encontrar pessoas que queriam fazer parte do movimento, mas que não tinham convicções ideológicas. A identidade guerrilheira é apresentada desviada, nesse sentido, uma vez que é concebida e representada como uma parcela da sociedade a observava, resultante de um desejo de confrontar um grupo, representado pelos pais em uma escala menor e pela sociedade capitalista em uma escala maior, em decorrência da utilização da imagem associada ao carro. Por meio do segundo item, é possível relacionar a distância entre o *ser* e o *parecer* na maneira como ocorre a representação da identidade guerrilheira. Ao trazer ao texto aqueles que não estão nem de um lado nem do outro da luta, Irene expõe a questão de como *os outros* – o terceiro setor, como ela chama – reage às representações e também criam outras.

A respeito disso em *Conversación*, estabelecendo conexões com *As meninas* e os testemunhos que compõem o *corpus* do Capítulo 4, é possível vermos os ecos de uma disciplinização⁶² das representações que concebem uma visão do corpo guerrilheiro como um corpo monstruoso que precisa ser expurgado e punido. No romance de Traba isso pode ser observado em plena ação a partir do contraponto entre os dois trechos a seguir:

¿Sabés que noche tras noche se interrumpen los programas de televisión para transmitir el parte militar y mostrar las fotos de los enemigos del pueblo caídos o buscados? De frente y de perfil y con un número debajo, no hay quien parezca ni siquiera humano. Todos delincuentes peligrosos, ya sea con la cabeza rapada o los pelos largos, la mirada fija, las bocas apretadas; cuando yo aparecí los viejos ni

⁶² Confrontar Capítulo 2.

me reconocieron. Y a pesar de ese desfile patibulario se te hace imposible creer que sean tantos los enemigos del Pueblo y que tengan quince años, diecisiete años y anden por ahí empuñando las ametralladoras como lobos; y de repente te muestran unos tipos con cara de pánico que son plomeros, odontólogos, amas de casa, cualquier cosa va, todo lo que apareció en la libreta de direcciones de un preso. La locura. (45)

[L]a mayoría de la gente no cree que las víctimas sean personas parecidas a ellos . . . no creen que la muchachita sea igual a una de sus hijas. Ni se les pasa por la cabeza la comparación. Y desde el momento en que ya la ves como algo distinto⁶³, como una especie de alimaña venenosa, hay que aplastarla sin asco. Éste es el mejor trabajo que han hecho las bestias encaramadas en el poder. . . .

La astucia de las bestias es haber convencido a la mayoría de la gente que, además de la condición humana, hay otra, distinta y no humana, que los amenaza como esos monstruos de las películas de ficción. O ellos o nosotros. Puestas así las cosas, la gente actúa en legítima defensa. (167-168)

O corpo guerrilheiro *memorinventado* a partir dos excertos acima é construído pelo Estado repressor como um corpo marginal, monstruoso (de filmes de ficção científica), de modo a que se distancie dos corpos considerados sadios, convencionais, normais. Esse processo ocorre a partir da propaganda, que martelada na cabeça do *terceiro setor*, finalmente cria um aspecto de alteridade a partir do qual as pessoas passam a conceber a identidade guerrilheira como perigosa,

⁶³ No original, décima edição, aparece como “distino” (168).

de outrem, devendo, pois, sofrer punições. Estas, por sua vez, são também dignas dos filmes de ficção científica como Lia menciona em *As meninas* ao comentar sobre um colega, Eurico, que “continua sumido, foi preso assim que desembarcou e até agora ninguém sabe dele. Desapareceu como personagem de ficção científica, quando o homem metálico emite o raio e o tipo se dissolve com revólver e tudo e fica no lugar uma manchinha de gordura” (33). Além de *desaparecer* os seus opositores, os efeitos do trabalho de propaganda e terror por parte do Estado repressor podem ser capturados na maneira que Cida Costa, que militou na ALN, narra o episódio da sua prisão no livro *Mulheres que foram à luta armada* (1998):

Uma mulher começou a gritar: ‘Morra, sua terrorista! Morra, sua terrorista!’ Foi um impacto. Foi terrível. Você tinha a ilusão de que estava fazendo a coisa numa direção, mas essas mesmas pessoas pelas quais você assumia uma postura, o povo, o teu povo, não estava entendendo. É duro você sentir isso num momento desses. É um tapa na cara. Foi exatamente o que eu senti. Como se essas coisas se estilhaçassem, uma manhã se quebrou.

O sol, as coisas e o grito da mulher. É um negócio que te gela, te joga meio pras sombras. Um momento muito horroroso. Eu senti: estou sozinha. Estamos sozinhos (Carvalho 11)

Às inúmeras representações *memorinventadas* da personagem guerrilheira, portanto, somam-se também aquelas geradas pelos desencontros de discursos e pontos de vista. Daí a importância de vozes que contribuam para essas representações a partir de outros lugares. É por meio da *conversa* entre Dolores e Irene que conseguimos ter acesso a várias camadas relacionadas à Victoria. Para Dolores, ela é a guerrilheira que assume o lugar de Andrés na organização com pulso firme. Para Irene, é a jovem de beleza estonteante que uma vez desaparecida criou uma

ânsia sem tamanho em sua mãe com a qual, aliás, Irene se irmaniza não apenas por uma relação de amizade, mas, também, em decorrência de Victoria e o filho de Irene serem também como um duplo, haja vista que o filho de Irene está no Chile durante o início do regime autoritário que derrubou Allende. Sem essas memórias e o verbo que as torna palavras, Victoria não poderia estar presente. Para as outras guerrilheiras, de carne e osso, não apenas matéria da ficção, isso também é verdadeiro, pois para que possam ser vistas, é necessário, antes, que alguém se recorde delas, que existam pessoas que falem a respeito delas, e, ainda mais importante, que haja um ouvinte disposto a querer ouvir sobre elas. Dessa maneira, ainda que a mulher guerrilheira “tenha sido desaparecida,” como é de fato o que se passa com a personagem Victoria em *Conversación*, ela permanece na memória das pessoas que ficam e que compartilham as suas memórias para reconstitui-la e, assim, a obra aponta um caminho possível para a recuperação das vozes das mulheres guerrilheiras a partir das vozes que compartilharam uma época com estas.

Pela trajetória que percorremos entre os gritos e os sussurros na busca da personagem guerrilheira por meio de suas representantes femininas na literatura brasileira e argentina deparamo-nos com diversas formas pelas quais ela é recuperada e construída. Como pudemos ver, Lia, Dolores e Victoria aproximam-se dos modelos de guerrilheiras mencionadas no início deste capítulo que não são capturadas como produtoras de violência. Ainda, especialmente no caso de *Conversación*, a personagem guerrilheira é vista como o corpo que sofre violência. No entanto, mesmo que seus corpos não sejam corpos violentos, elas não se apresentam em um sentido pleno de falência, antes, valem-se da palavra como forma de protesto ao criar memórias, ao trazer para a narrativa guerrilheiras que só existem quando *lembradas*, quando *relato*, sobretudo no caso de *Conversación*. Além disso, as tentativas de leitura da personagem da mulher guerrilheira nas duas obras remetem à ideia de que esta figura é construída através de

olhares nem sempre consonantes e que estes podem ser dos outros para a guerrilheira ou dela para si mesma. Isso permite que reforcemos a hipótese de que a figura da guerrilheira deve ser observada como *construções*. Tanto Telles quanto Traba tecem suas guerrilheiras como reflexos de um movimento de ecoares diferentes a partir de si mesmas e outras vozes femininas. Da guerrilheira suavizada/desaparecida pelas leituras críticas, ao corpo guerrilheiro que só existe quando *lembrado*, à guerrilheira que é *memorinvenção*, a mulher envolvida com a luta contra a ditadura militar no Brasil e na Argentina se torna imagem e vozes. Versões, construções.

Sínteses e pontes

Neste capítulo partimos de imagens diversas de personagens guerrilheiras, por meio de suas representantes femininas, na literatura brasileira e argentina, elegendo como foco analítico os romances *As meninas* de Lygia Fagundes Telles e *Conversación al sur* de Marta Traba para traçar um perfil da representação da mulher guerrilheira nas literaturas supracitadas.

Inicialmente, elencamos os aspectos pelos quais as obras foram selecionadas. Em seguida, fizemos um breve percurso pela crítica produzida, de maneira geral e depois específica, sobre os romances alvos de análise, evidenciando, porém, a maneira como as personagens Lia, Dolores e Victoria foram examinadas em relação à sua condição guerrilheira. Partindo disso, adentramos o enredo dos romances e destacamos aspectos relevantes para a compreensão de como a mulher guerrilheira foi desenhada nas obras. A seguir, focamo-nos especialmente nos movimentos similares da descrição das personagens Lia e Dolores — serem mulheres, escritoras, terem uma identidade sexual fluída, além de serem descritas essencialmente no espaço da casa —, ressaltando como essas características adicionam-se à leitura da condição guerrilheira delas. Finalmente, sugerimos uma leitura da mulher guerrilheira, a partir da análise do modo pelo qual

Victoria e Lia são construídas nas narrativas, sugerindo que uma das formas pelas quais a personagem guerrilheira pode ser compreendida e observada é como *memorinvenção*. No próximo capítulo, acessaremos as vozes guerrilheiras por meio de seus próprios testemunhos. Examinaremos as obras *Sueños sobrevivientes de una montonera a pesar de la ESMA* (2000) de Susana Jorgelina Ramus e *A revolta das vísceras: Uma visão feminina da luta armada no Brasil – uma história de paixão e morte* (1982) de Mariluce Moura.

CAPÍTULO 4

QUANDO A MEMÓRIA É VERBO OU ELAS POR ELAS MESMAS

Já faz tempo eu vi você na rua
Cabelo ao vento, gente jovem reunida
Na parede da memória esta lembrança
É o quadro que dói mais...

Minha dor é perceber
Que apesar de termos feito tudo o que fizemos
Ainda somos os mesmos e vivemos
Ainda somos os mesmos e vivemos
Como os nossos pais...

--- Belchior, “Como nossos pais”

A famosa canção de Belchior⁶⁴ faz parte do álbum *Alucinação* de 1976. No mesmo ano, a canção foi consagrada pela voz de Elis Regina⁶⁵ e integrou o álbum da intérprete *Falso brilhante*. O verso que a abre aponta que o eu-lírico tem um destinatário específico, “Não quero **lhe** falar **meu grande amor**⁶⁶,” que é reforçado, já na segunda estrofe, com o verso “Por isso cuidado

⁶⁴ O nome completo do artista é Antônio Carlos Gomes Belchior Fontenelle Fernandes.

⁶⁵ O nome completo da artista é Elis Regina Carvalho Costa.

⁶⁶ Os grifos são nossos.

meu bem⁶⁷.” Do mesmo modo, a epígrafe que utilizamos como abertura do presente capítulo, no primeiro verso, vale-se do pronome “você,” o qual, parece-nos, é uma referência ao mesmo destinatário da primeira e segunda estrofes. No entanto, vale destacar que o uso de “você” em detrimento de outro substantivo mais específico também pode denotar uma tentativa de ampliar o destinatário, tornando-o mais geral. O foco, nas estrofes iniciais, marcado pelo uso do pretérito perfeito, é o passado do eu-lírico, “coisas que aprendi,” “como eu vivi,” “tudo que aconteceu comigo,” reforçando que a voz lírica tem um saber calcado em uma aprendizagem marcada pela passagem do tempo. Esse saber permite-lhe dar conselhos ao destinatário expresso na canção e a partir da quinta estrofe esse destinatário faz-se ainda mais presente por meio dos versos, “Você me pergunta / pela minha paixão,” posto que já não tem uma atitude passiva de ouvir, mas interpela o eu-lírico.

A voz lírica, no entanto, desloca-se para responder, não apresentando uma resposta clara. Antes, faz referência a um imaginário de canções populares, sendo entre elas a mais famosa *Asa branca*⁶⁸ (1947) de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, ao negar o retorno para o sertão, afirmando, ainda que: “Pois vejo vir vindo no vento / O cheiro da nova estação / E eu sinto tudo / Na ferida viva / Do meu coração...”. Se lermos a canção dentro do contexto político brasileiro em 1976, é possível afirmarmos que o eu-lírico sente a aproximação de um novo tempo, ainda que longínquo, posto que é anunciado pela presença sinestésica do cheiro trazido pelo vento. Ao mesmo tempo, em seu coração ainda há uma ferida viva e pulsante que pode ser lida como resultante de algo implícito que se revela apenas indiretamente por meio da dor da lembrança que vem a seguir a qual é parte da epígrafe que usamos para abrir o capítulo.

⁶⁷ Os grifos são nossos.

⁶⁸ Parte do álbum *Toada* (1947).

No trecho supracitado, há uma marcação temporal, “Já faz tempo,” além do destaque para o uso do pretérito perfeito novamente, “eu vi,” e o objeto direto é marcado pelo destinatário, o pronome “você.” Na sequência, a referência é “cabelo ao vento, gente jovem reunida,” que pode ser lida como uma alusão à canção de Caetano Veloso de 1967 – *Alegria, alegria*⁶⁹ nos versos: “Caminhando contra o vento / sem lenço, sem documento” - trazendo ao corpo linguístico da canção sugestões a manifestações de jovens. Dentre as reuniões de jovens no período, traz-se ao imaginário a Passeata dos Cem Mil ocorrida em 26 de junho de 1968 no Rio de Janeiro e que pedia o fim da ditadura militar no Brasil. A sequência desta, porém, foi marcada pelo endurecimento da ditadura militar, levando ao Ato Institucional 5 (AI-5) de dezembro de 1968.

Retornando à canção, segundo a voz lírica, a lembrança dos jovens reunidos com cabelo ao vento é a lembrança que dói mais na parede da memória. Na estrofe seguinte, porém, o eu-lírico destaca que a sua dor é proveniente de perceber que apesar de tudo o que fizeram – e aqui ele se inclui na ação, não é apenas aquele que vê como na estrofe anterior – “ainda somos os mesmos e vivemos / Como os nossos pais.” A símile aqui apresentada, associada à ideia de que causa dor ao eu-lírico, denota insatisfação por parte dele como se o resultado final da luta fosse, justamente, manter as coisas exatamente do mesmo modo como eram antes de iniciado todo o processo. Vale destacar, porém, que ainda na mesma canção, o eu-lírico menciona que “Eles venceram e o sinal / Está fechado para nós / Que somos jovens.” Desse modo, a conclusão a que ele chega de repetição do comportamento dos pais também está associada à sensação de ter falido um projeto prévio, de não ter conseguido manter a paixão supracitada e ter de entrar, dadas as circunstâncias e perigos, em uma conformidade que o fere.

⁶⁹ A canção foi apresentada em um Festival na Rede Record em 1967. Em 1968, fez parte do primeiro álbum de Caetano Veloso e ficou conhecida como o hino brasileiro de 1967.

Se por um lado a canção apresenta o aspecto de falência e perda, afirmando a semelhança com a inércia dos pais, que de modo mais geral são também trazidas ao corpo da canção por meio dos versos da penúltima estrofe: “Hoje eu sei que quem me deu a ideia / De uma nova consciência e juventude / Tá em casa, guardado por Deus / Contando o vil metal...”, a melodia se apresenta como um contraponto porque Belchior criou sua música em diferentes episódios. Isso significa dizer que ritmo e letra entram em constante harmonia e dissonância, como se o ritmo entrasse em contradição com a poesia apresentada. A cada novo episódio, o ritmo e a harmonia são alterados, gerando sensações díspares em relação ao anterior. O processo que ocorre entre ritmo e letra assemelha-se a uma colcha de retalhos musical em vista da disparidade de humores. Ao final, o que temos é uma história complexa, profunda e paradoxal sendo contada. Desse modo, a canção apresenta, em seu próprio escopo, o tom de versões que se complementam, que não se fecham, acentuando a característica humana de insatisfação e dificuldade entre os sentimentos e a narração destes. Na canção, o eu-lírico é e não é o mesmo que os próprios pais; tem uma dor amplificada pela sensação de saber-se falido e, ao mesmo tempo, não a tem. Se há algo que podemos assimilar do eu-lírico é, pois, sua composição em contradições, versões.

É a partir dos ecos da supracitada interpretação da canção *Como os nossos pais* que gostaríamos de adentrar a leitura que nos propomos a desenvolver neste capítulo centrada na comparação das obras *A revolta das vísceras*⁷⁰ - uma visão feminina da luta armada no Brasil – uma história de paixão e morte (1982) de Mariluce Moura e *Sueños sobrevivientes de una montonera: A pesar de la ESMA*⁷¹ (2000) de Susana Jorgelina Ramus. Apesar das inúmeras possibilidades de diálogo que poderíamos estabelecer aqui - haja vista que há uma lista

⁷⁰ Deste momento em diante nomeada *Revolta*.

⁷¹ Deste momento em diante nomeada *Sueños*.

relativamente significativa de testemunhos escritos por/sobre mulheres que lutaram contra as ditaduras militares no Brasil e na Argentina (Tega 2015) - selecionamos as narrativas em questão de acordo com os seguintes critérios: 1. As duas obras centram-se na figura de uma mulher que participou nos movimentos de luta contra a ditadura militar na Argentina e no Brasil. No caso de *Sueños*, a autora apresenta desde o título a sua condição de *montonera*. No caso de *Revolta*, no subtítulo menciona-se a visão feminina da luta armada⁷² no Brasil. Destaca-se, ainda, que embora este último tenha a classificação de romance, centrando-se na vida de Clara como a protagonista, retoma a própria história da autora, Moura, e seu esposo Gildo Lacerda⁷³. 2. Nas duas narrativas, ainda que a voz principal seja a das protagonistas mulheres, sua representação e o modo pelo qual elas trafegam no mundo que descrevem é perpassada pela forte presença-ausente de uma figura masculina atuante na luta contra a ditadura militar brasileira e argentina. No caso de *Revolta*, como já mencionamos, a presença-ausente é a de Gildo Lacerda. Em *Sueños*, Carlos Gustavo Ramus⁷⁴, irmão da autora. 3. Embora exista uma diferença de 18 anos entre a publicação das duas obras, o livro de Ramus apresenta fragmentos que datam de março de 1980 (Ramus 99) e abril de 1983 (100), entre outras datas, ressaltando a característica de “diário íntimo,” (7) como proposto por Horacio González no prólogo à obra. Essa característica, de certo modo, assemelha-se à composição de *Revolta*. 4. Tanto em *Sueños* quanto em *Revolta*, nota-se um trabalho com a linguagem que alcança força poética, afastando-se de uma linguagem

⁷² Na próxima seção, comentaremos mais a respeito da utilização do subtítulo: “Uma visão feminina da luta armada no Brasil.”

⁷³ Gildo Lacerda foi militante da Ação Popular (AP) e da Ação Popular Marxista-Leninista (APML). De acordo com Esther Kuperman em “Da cruz à estrela: a trajetória da Ação Popular Marxista-Leninista,” a APML, organização clandestina, “surgiu da transformação do grupo de orientação católica, a Ação Popular, em agremiação de diretrizes marxistas” (1). Gildo Lacerda foi morto em 28 de outubro de 1973, “sob torturas” conforme apresenta o site www.desaparecidospoliticos.org.br/ acessado em 10 de outubro de 2015.

⁷⁴ Carlos Gustavo Ramus foi um dos fundadores da organização Montoneros. Participou do sequestro e assassinato do general golpista Pedro Eugenio Aramburu em maio e junho de 1970 respectivamente. Ramus faleceu em 7 de setembro de 1970.

puramente referencial. Além disso, os dois valem-se do gênero epistolar em maior ou menor grau como mecanismo para esboçar pensamentos de maneira fragmentada, assemelhando-se à ideia de mosaico. 5. Os temas tratados como a militância, a condição de mulheres, a prisão e a violência de gênero sofrida no cárcere, além das marcas dos movimentos para sobrevivência, aparecem de modos semelhantes nas duas obras. 6. Os aspectos relacionados especificamente aos atos que seriam considerados de guerrilha, em sentido restrito, são associados às figuras masculinas ausentes enquanto os corpos femininos presentes são perpassados pelas marcas da violência e da perda. 7. Ambas as narradoras tratam da dificuldade de contar as memórias do vivido ao mesmo tempo em que refletem a respeito do próprio processo de escrita.

Os critérios que apresentamos anteriormente servem-nos como norte para examinarmos os testemunhos em questão de maneira comparativa, pondo em evidência o modo pelo qual a mulher guerrilheira brasileira e argentina se autorrepresenta, além de como age e interage no universo que descreve para si mesma. Ressaltamos, ainda, que a escolha das obras analisadas também se deu em decorrência da necessidade da ampliação da fortuna crítica em torno desses textos. Como veremos a seguir, embora o texto de Moura seja de 1982, nossa investigação revelou poucos estudos que se debruçam em torno do romance-testemunho. Com relação à *Sueños*, há mais pesquisas a respeito, no entanto estas não se aprofundam na questão da representação da narradora. Desse modo, partimos para um diálogo com os estudos das narrativas analisadas neste capítulo a fim de inserirmos a nossa voz no diálogo.

4.1. *Revolta* e *Sueños*: ecos críticos

A narrativa de *Revolta* anuncia o tom pelo qual deseja guiar o leitor desde a capa. Nesta, como veremos a seguir, temos uma direção dos temas tratados e, especialmente, do olhar pelo

qual estes são observados. Abaixo do nome da autora indica-se que é “uma visão feminina da luta armada no Brasil,” além de, na próxima linha, afirmar que é “uma história de paixão e morte.” Ambas as frases são seguidas de ponto final, de modo que apesar de se referirem ao mesmo elemento, à obra em questão, não necessariamente estão relacionadas. Se a primeira frase sugere a especificidade do olhar dado ao objeto luta armada, a segunda remonta a uma chamada de folhetim, adiantando os elementos que estruturam esse tipo de narrativa: romance e drama. Poderíamos dizer, ainda, que elas demonstram a característica dupla-dúbia da obra: é um testemunho, veja-se o olhar feminino e é um romance, dada a segunda característica. Apesar da entrada ao romance-testemunho apresentar-se com essas prévias, veremos, como trataremos na próxima seção, que o romance não necessariamente se dedica à luta armada como objeto narrativo, mas à experiência da protagonista Clara, que compreendemos como uma espécie de alter ego da autora.

Ainda a respeito do subtítulo, adicionamos que ao solicitarmos uma entrevista com a autora, Mariluce Moura, encaminhamos algumas questões que seriam o norte da conversa que teríamos com ela e antes mesmo que marcássemos o encontro, Moura enviou um e-mail para esclarecer o subtítulo. Segundo a autora,

[d]eixe-me desde já corrigir um erro crasso do subtítulo do livro, feito pela editora Codecri e que saiu sem o meu expresso acordo. Não se trata de uma visão feminina da LUTA ARMADA, porque não fui militante na luta armada, mas militante na AP, Ação Popular Marxista Leninista do Brasil. Nós defendíamos uma revolução socialista quando houvesse condições, que partiria de uma insurreição, urbana certamente, e não a guerrilha, o foco guerrilheiro ou a guerra popular prolongada do campo para a cidade. Naqueles tempos que já parecem tão

distantes, 1982, eu vivendo em Salvador e os editores sediados no Rio, não vi a capa antes do livro estar pronto. E o erro ficou” (Moura, e-mail caixa-alta no original).

Logo, o fato da luta armada não ser abordada no livro é explicado pelo e-mail de Moura, mas também nos permite alguns questionamentos. Afinal, por que a editora permitiu que o subtítulo saísse dessa forma? No contexto de 1982, posterior ao lançamento de outros livros de memórias da ditadura, inclusive também classificados como romances⁷⁵, como é o caso de *Em câmara lenta* de Renato Tapajós publicado pela Editora Alfa-Omega em 1977, teria a menção à “luta armada” mais peso como reflexo de uma época? Seria uma questão de jogada de marketing? É simplesmente, como a autora menciona, “um erro crasso”? Poderia, ainda, estar relacionado a estampar na capa uma questão mal resolvida da história do Brasil que precisaria ser observada pelo seu lado mais humano, isto é, as pessoas e as situações vividas na luta contra a ditadura militar, não exatamente na empunhadura de armas? Exatamente por essas questões, que embora a autora mencione o erro, trabalhamos ainda com a inscrição de luta armada e discutimos em que medida esta aparece ou não no texto.

Assim como as frases na capa tentam elucidar o assunto da obra, a orelha do livro assinada por Elias Fajardo da Fonseca⁷⁶, respalda-o afirmando que “é um livro sobre a luta armada no Brasil,” mas adiciona que o texto “reconstitui o destino de uma geração envolvida com ela [a luta armada] e que acrescenta bastante a esta tentativa de compreender e recuperar um

⁷⁵ Sobre a questão da escolha do gênero romance para falar de memórias, concordamos com os apontamentos de Mário Augusto Medeiros da Silva em *Os escritores da guerrilha urbana* ao lê-los como *ficção política*. De acordo com Silva, “A *idéia de ficção política* remete à de depoimento, mas com o acréscimo de que a história contada possui uma dimensão ficcional, permitindo um relaxamento no aspecto factual e um aumento do alegórico, do irônico e do sardônico. Logo, aqui, depoimento e ficção política podem ser aliados, desembocando na *idéia de teor testemunhal*, ou seja: o conteúdo essencial dos textos seria o de objetivar uma denúncia; fornecer elementos para uma análise e revisões públicas de um período, de posturas e de projetos” (26 *itálico no original*).

⁷⁶ Na primeira edição de 1982.

dos tempos mais escuros da história do país que a literatura vem empreendendo.” O fragmento de Fonseca destaca, justamente, que a obra se debruça nas vidas que foram perpassadas pela luta contra a ditadura militar, colocando em primeiro plano a matéria humana que a constitui em detrimento das ações necessariamente consideradas de luta armada. Ademais, os subtítulos apresentados na capa tentam elucidar o assunto da obra, mas não são exatamente os mesmos pontos que são repetidos quando a obra é comentada. No caso do texto de Emiliano José, “Outubro sangrento,” publicado pela Carta Capital em 27 de novembro de 2008, o livro é descrito como uma tentativa de, por meio da ficção, “capturar o dramático momento da morte de Gildo, o terror que a circundou e revelar o profundo amor que uniu os dois.” A morte apresenta-se como primeiro plano e a esta é acrescida o aspecto do romance por meio da menção à relação de Gildo e Mariluce. Os aspectos da visão feminina e da luta armada são esquecidos, deixados de lado, quase como se corrigissem o erro que Moura menciona em seu e-mail.

A condição feminina parece ser retomada apenas indiretamente por ser um relato feito por uma das partes que constitui o “dois” mencionado por José. Já a luta parece ser recuperada através da morte como consequência desta. Por sua vez, no texto da Audiência Pública da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo Rubens Paiva, do dia 25 de outubro de 2013, o livro é descrito pela neta da autora, Nara Lacerda Freire, como “uma ficção que recria o clima das perdas sofridas por sua geração em razão do brutal assassinato de jovens militantes políticos” (18). A questão da luta armada, novamente, é esquecida, não mencionada. A um leitor que não tem conhecimento do erro apontado por Moura, seria possível dizer que a luta armada é justamente recuperada no romance-testemunho através das consequências desta, no caso, a menção ao assassinato de jovens envolvidos com a militância política. Além disso, nas observações de Freire sobre o romance-testemunho, o aspecto da visão feminina desaparece,

dando-se mais enfoque à recuperação da atmosfera que circundava o período, além de dialogar com o proposto por Fonseca com relação às vidas cruzadas pelo Estado repressor.

Ainda nas oitavas em memória de Gildo Macedo Lacerda, Emiliano José, que constituía a mesa, ao comentar sobre sua amizade com Moura, adiciona que teve o prazer de escrever a orelha do livro, fazendo referência a uma outra edição de *Revolta* que não a de 1982. Sobre a edição a qual José faz menção, Moura indica que talvez seja possível lançá-la na marca dos 50 anos do golpe, que ocorreu em 2014, período no qual ela também tinha a intenção de criar um documentário a respeito da vida de Gildo Lacerda, seu companheiro, mas para o qual estava sem recursos (5-6). De acordo com o que pudemos especular durante entrevista com Moura⁷⁷, os dois projetos ainda não foram concluídos.

A respeito de *Revolta*, José afirma que “é um documento extraordinário e com toda a capacidade dela ficcional também daquele período e que revela muito do estado de alma daquele momento, e do estado de alma do país” (27). No trecho aparece a característica dupla-dúbia da obra, haja vista que é descrita como documento, aproximando-se do testemunho, ao mesmo tempo em que é gerado em decorrência da ressaltada capacidade ficcional da autora, conectando-se ao romance. Além disso, como nas observações de Freire acerca do livro, a tentativa de recuperar a atmosfera do período é destacada. Novamente, a luta armada e a visão feminina desaparecem, além da individualidade marcada pela história de paixão e morte. O romance-testemunho adquire, assim, à medida que vão se adicionando descrições a este, uma característica mais e mais universal, da época, englobando uma memória que se assume coletiva,

⁷⁷ A entrevista completa faz parte dos anexos desta tese (confrontar Anexo C).

geracional, corrigindo, também, a adição que a Editora Codecri fez sem o consentimento da autora, ainda que sem mencioná-la.

Com relação aos estudos que tomam a obra como *corpus* de análise, há a dissertação de mestrado de Julia Bianchi Reis Insuela, “Visões das mulheres militantes na luta armada: Repressão, imprensa e (auto)biografias (Brasil 1968/1971)” de 2011, que se preocupa em discutir a memória da luta armada no Brasil a partir da experiência das mulheres que participaram desta. Insuela vale-se da figura arquetípica de Iara Iavelberg⁷⁸, para trabalhar as figuras das mulheres envolvidas com a luta armada. Na constituição de seu *corpus*, no Capítulo 3, “As camadas da memória: As mulheres guerrilheiras na ótica das biografias das décadas de 80, 90,” a historiadora discute *Revolta* em comparação com *Passagem para o próximo sonho* (1982) de Herbert Daniel. Ela analisa o modo como a imprensa é retratada nas obras, ressaltando que em *Revolta*, “a imprensa é um órgão capaz de transmitir informações” sem que estas sejam, no entanto, verdadeiras (121). Já para Daniel, é o espaço criador de invenções a respeito dos guerrilheiros e a esse respeito, Insuela analisa passagens que se debruçam em torno das observações de Daniel para as mulheres militantes.

Os outros tópicos tratados por Insuela são variações de temas relacionados à experiência da mulher militante condizentes com determinados comportamentos: como eram assexuadas ou não, como a virgindade é discutida, além da própria questão de como essas observações podem ser levadas em consideração na reconstrução de como a mulher militante-guerrilheira era/é representada. Apesar de pontuar esses aspectos, a historiadora fá-lo de maneira breve, logo, tentaremos aprofundar algumas das perspectivas que ela menciona na tentativa de ampliar as possibilidades interpretativas da representação da mulher guerrilheira na obra de Moura em

⁷⁸ Apresentamos uma breve biografia de Iara Iavelberg no Anexo D desta tese.

conversa com Ramus, em primeira instância, e como possibilidade de leitura das experiências e representações das mulheres na luta contra a ditadura militar brasileira e argentina.

Ainda sobre os estudos em torno de *Revolta*, Danielle Tega, na tese supracitada, ao listar os testemunhos brasileiros, inclui a obra de Moura e sobre esta afirma que a personagem principal, Clara, relata as suas experiências de envolvimento com a militância, entretanto, “narra, sobretudo, a dificuldade de narrar” (62). Tega destaca, ainda, a abordagem dada ao tema da sexualidade e sinaliza passagens específicas nas quais esta é discutida, refletindo sobre posições de gênero apresentadas por Moura. É, porém, na marcação do embate das dificuldades de narrar que a sua interpretação se centra, expandindo-a, aliás, para uma leitura da capa do romance, que ela caracteriza como uma manifestação da dor, “uma imagem mesclada, metade vida, metade farpa. Uma imagem que, como as palavras, não é precisa, nem leve, nem delicada. É uma imagem possível, dentro da impossibilidade de colocar em palavras a experiência traumática” (63). A leitura de Tega, portanto, mesmo que breve, haja vista que seu foco, nos capítulos que mapeiam os testemunhos era listar as obras e não aprofundar a análise destas, delineia o aspecto de uma busca marcada por uma (im)possibilidade linguística e esta, como veremos a seguir, tonaliza a questão referencial, como já mencionamos, afastando-se dela, deixando frestas e fragmentos, sugerindo que o leitor precisa ter uma atitude ativa na reconstrução daquela memória ao lado de Clara, a protagonista.

Como já mencionamos, a pesquisa que realizamos a respeito da obra de Moura não apontou muitos estudos sobre esta, sendo os mencionados anteriormente os principais. Além desses, resta mencionar que *Revolta* é citado nas referências do projeto de pesquisa, anexado à tese de doutorado, de Mozart Lacerda Filho, *A experiência da clandestinidade política: Relatos orais de ex-militantes de esquerda durante a ditadura militar (1964-1979)*, mas não há quaisquer

apontamentos a esta no texto. Do mesmo modo, em “O corpo como campo de batalha,” de Olivia Rangel Joffily, a obra de Moura aparece entre as referências bibliográficas, mas não tem menção analítica na tessitura do texto. Finalmente, há ainda o livro de Wander Melo Miranda, *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago* (1992) que inclui o livro *Revolta* em uma lista de obras de caráter testemunhal referentes ao mesmo período do livro de Santiago que compõe o *corpus* dele. Segundo Miranda, os livros que ele lista seriam diferentes do livro *Em liberdade* de Santiago porque a obra chama “atenção para o fato de que ‘o aparato burguês de produção e publicação pode assimilar e até mesmo difundir quantidades surpreendentes de temas revolucionários, sem colocar seriamente em questão sua própria existência e a existência da classe que o possui⁷⁹” (19). Antes disso, ainda, quando o autor menciona *O que é isso, companheiro* de Gabeira para situar historicamente a obra de Santiago, compara-o com outras obras de cunho memorialístico, classificando-as como não tão bem-sucedidas, posto que “na medida em que a informação veiculada pelos relatos importa mais do que o cuidado com as formas de veiculação, esses textos parecem cumprir apenas a demanda urgente do público pela história política imediata, à qual se restringem e na qual parecem esgotar-se no calor da hora” (18-19). Essa última observação de Miranda, ao reunir vários textos em uma categoria, desconsidera as peculiaridades de cada obra. No caso específico de *Revolta*, há os mecanismos narrativos para apontar a dificuldade de narrar, além do afastamento da linguagem referencial privilegiando uma linguagem metafórica e cindida, própria da conjunção espelhar entre autora e protagonista. Uma vez estabelecido o percurso pelos estudos acerca de *Revolta*, adentremos o diálogo que circunda *Sueños*.

⁷⁹ Miranda utiliza as observações de Walter Benjamin na conferência “O autor como produtor.”

A maior parte dos estudos que analisam a obra de Susana Ramus, *Sueños*, estão ligados à reflexão em torno da escrita testemunhal, à experiência da militância e às relações desta com a identidade. A respeito dessa última questão, os estudos de Julieta Lampasona (2011 e 2013) utilizam *Sueños* como parte do seu *corpus* analítico observando as conexões entre as experiências de militância como espaços de construção identitária. Lampasona propõe que por meio da análise dos relatos observa-se a existência de um “nós” em comparação a “outros” que podem tanto ser semelhantes ao “nós” quanto radicalmente distantes. Ela se vale de trechos do testemunho de Ramus para ilustrar suas observações, além de outros textos. Na temática dos testemunhos, enfocando sobretudo nas questões de gênero e memória, Lizel Tornay e Victoria Alvarez⁸⁰ discutem as formas e possibilidades existentes para as mulheres que foram vítimas da violência de gênero durante o terrorismo de Estado relatarem suas vivências. Para isso, elas analisam entrevistas feitas com essas mulheres e dentre elas encontra-se Susana Ramus. Ainda que *Sueños* esteja na bibliografia, não há análise direta do testemunho de Ramus, mas nos trechos da entrevista vê-se que Ramus retoma partes que são relatadas na obra. Além disso, uma vez que a entrevista pelas autoras conduzida é de 2011, temos acesso há trechos repensados do que foi apresentado na obra de 2000. Um deles é uma memória que irrompe a entrevista, enquanto Ramus conta sobre sua violação e lembra que há poucos dias da condução daquela entrevista ela tivera a oportunidade de reencontrar uma companheira que estivera presa com ela na Escuela de Mecánica de la Armada, ESMA, e esta havia pedido-lhe desculpas por seu comportamento, ainda quando ambas estavam presas, e Ramus lhe confidenciara sobre o estupro que sofrera. Segundo a companheira - Ramus destaca que não se lembrava do ocorrido - ela havia dito algo como “habrás querido” (citado em Tornay e Alvarez 5). Naquele momento,

⁸⁰ No artigo “Tomar la palabra. Memoria y violencia de género durante el terrorismo de Estado” (2012).

portanto, embora Ramus não lembrasse, a companheira lembrava e queria pedir desculpas pelo julgamento, pelo comentário feroz.

Sobre a mesma questão do tipo de escrita, em “Los silencios y las palabras: el testimonio como posibilidad” María Olga Ruíz apresenta o testemunho como uma forma de compreender o passado recente de modo geral e a experiência do terrorismo de Estado de modo particular. A autora, então, vale-se da obra de Ramus para exemplificar uma das temáticas que ela postula como perpassante da narrativa testemunhal. Trata-se do aspecto da culpa⁸¹. Como Ruíz assinala, em várias circunstâncias “se buscan las razones que expliquen el destino de unos y otros. No siempre las hay, y cuando existen, nunca resultan suficientes” (128). É com base nessa informação que ela traz um trecho de Ramus para ilustrar a questão e neste a autora comenta sobre o ato de ter sobrevivido e não ser a culpada por tê-lo feito. Na mesma linha temática, Paula Simón⁸² (2014) cita *Sueños* como um exemplo, dentre outros, de testemunho que não segue um modelo canônico de escrita testemunhal o qual estaria vinculado à presença de duas figuras. De um lado, a testemunha ou informante, não raramente pertencente à cultura iletrada. Do outro, um mediador que tem acesso ao outro lado da cultura e fica assim “encargado de transponer la información oral de la entrevista al registro escrito” (67). *Sueños* é antes uma tomada de voz pela própria protagonista, Susana Ramus, que não só escreve as suas memórias, a experiência traumática, mas também retoma fragmentos do passado de maneira menos perpassada pelo presente, através da inclusão de notas datadas que são anteriores ao momento da prisão dela e também ao da narração do livro.

⁸¹ Os outros aspectos que ela aponta são a vergonha e o silêncio.

⁸² No artigo “El testimonio, un texto en busca de definición. El caso de los testimonios sobre los campos de concentración y el exilio en España y Argentina.”

Ainda sobre a escrita de/em *Sueños*, no artigo, “Agora é o momento de falar de cada um nós,⁸³” Marcos Tolentino destaca a obra como parte de um movimento que inicia a partir do ano 2000 no qual os testemunhos publicados ultrapassam a “meta punitiva” e adentram um território de valorização das “vivências pessoais e as suas subjetividades” (19). Desse modo, esses textos se tornariam “*lugar de agência*, pois os sobreviventes afirmam, em suas narrativas, terem conseguido *refazer as suas vidas*, resistindo à vitimização, e contrariando o principal objetivo da *situacão-limite* na qual se constituiu o desaparecimento em um centro clandestino: o arrasamento da subjetividade e de toda dignidade” (itálico no original 23). A escrita funciona, como Tolentino observa, de maneira a recompor os fragmentos do passado. No caso de Ramus, há a mescla entre a história íntima e a pública-histórica da Argentina, complementando-se e confundindo-se, além da necessidade de uma voz presente, a de Ramus, funcionar como um eco das ausentes, os desaparecidos e mortos. Vale ressaltar também que Tolentino marca o distanciamento do referencial, conforme exploraremos mais tarde, na escritura de Ramus, pois menciona os “arroubos poéticos e intimistas” (27) que atravessam e tonalizam *Sueños*.

Trabalhando também com a escrita, a palavra, mas por meio do encontro com as ausências destas, “Hablar desde el silencio: el silencio como verdad en las narrativas de mujeres sobrevivientes” (2015) propõe que existem especificidades nos testemunhos de mulheres. Para Karin Davidovich, a primeira diferença está arrolada ao silêncio, destacando que há dois tipos: “uno mudo y otro elocuente.” A segunda diferença estaria ligada ao ato de convocar “a un interlocutor capaz de escuchar sus silencios” (18). Com base nisso, ela analisa *Sueños* e outros testemunhos. Davidovich ressalta, entre os trechos observados, a forma como a escrita de

⁸³ O título completo do artigo é “Agora é o momento de falar de cada um de nós: a escrita como um lugar de agência para os sobreviventes dos centros clandestinos de detenção da última ditadura civil-militar Argentina (2000-2009).”

Ramus, ao falar sobre o silêncio, aponta as condições pelas quais ela pode “coexistir y aceptar el silencio de la experiencia traumática . . . recuper[ando] la identidad que fue dañada, durante la experiencia como detenida desaparecida” (32). Embora não seja a identidade anterior à experiência traumática, mas uma nova identidade, construída a partir do acúmulo das diferentes experiências e temporalidades. A autora também utiliza um exemplo de *Sueños* para ilustrar as contradições inerentes ao testemunho, posto que embora este seja marcado pela palavra, pela ruptura do silêncio imposto, também tem em sua composição as frestas, as impossibilidades, os esquecimentos, as falhas. Logo, no próprio texto aparecem essas rupturas e estas são marcadas tanto pelo referencial, ilustrando a impossibilidade de narrar, quanto pela pontuação ou ausência desta.

Outros estudos mais gerais que citam a obra de Ramus são: a) “La metarreflexión como estrategia discursiva: *Diario de una princesa montonera*” (2014) que propõe o testemunho de Ramus como parte de um *corpus* “vasto y controverso” (56) que trata do período histórico com o qual Mariana Perez, filha de pais militantes da organização montoneros, dialoga em seu livro. b) O artigo de José Manuel Azcona, “La pasión revolucionaria y marxista: el caso de los montoneros en Argentina (1970-1976)” de 2014 que cita o testemunho de Ramus, mas não o analisa. O foco de Azcona é, antes, o início do grupo montoneros e a relação deste com as origens da violência política na Argentina. Desse modo, a presença no artigo é a do irmão da autora, Carlos Ramus. c) A supracitada tese de Tega (2015) que inclui *Sueños* à lista de testemunhos argentinos e destaca o assunto tratado na obra a partir de como este já se apresenta pela capa, que exploraremos com mais detalhes na seção a seguir deste capítulo.

O itinerário pelos ecos da crítica que propusemos aqui não tem pretensão de ser um esboço completo de como a obra de Ramus e Moura foi analisada e revisitada, senão uma

maneira de incluirmos a nossa voz ao diálogo. Pelo percurso desenvolvido, vemos que há um vasto espaço para contribuir com a leitura dessas obras, especialmente nas questões que apontamos na introdução deste capítulo. Assim, avançamos agora para alguns apontamentos a respeito das ideias contidas em cada obra.

4.2. Da revolta à recuperação dos sonhos: as estórias e a história, o tempo e os tempos

Cada vez me convenzo más de que no hay nada más lindo que esa posibilidad de encontrarnos en unas cuantas palabras escritas. . . .

Cada vez siento más que en ellas hay una presencia viva, una verdadera comunicación y no un monólogo. Y no me importa que la ciencia haya inventado la comunicación vía satélite. Digo ¡no! al teléfono (aunque no lo tenga, no importa). La palabra escrita no se expande y se aleja como la voz, en ondas sonoras por el espacio.

La palabra escrita queda. Y se puede leer hoy y mañana. . .

--- Borensztejn 83

A escrita e a sua capacidade de permanência são as motivações, não necessariamente reveladas de maneira explícita, da narradora de *Hay que saberse alguna poesia de memoria* (2011) para dedicar-se ao ato. Seu caráter de encontro, como um espelho mágico por meio do qual podemos ver a nós mesmos no presente da escrita, é ressaltado como a grande beleza existente no ato de escrever. Essa ação, porém, demanda uma reação, que seria a leitura e, com ela, o leitor, que tanto pode ser o mesmo eu que se encontra no texto escrito, o reflexo no espelho do tempo, quanto outras versões desse mesmo eu e outros, alguns semelhantes e outros distantes. A maneira como cada uma dessas versões consegue assimilar a palavra que fica, permite que

mesmo o caráter permanente da escrita seja um pouco contestável. Sim, ela permanece. Mas aquele que a decodifica, seu destinatário, o leitor – produtor de significados – não necessariamente a concebe do mesmo modo. Logo, sua existência é repleta de contradições que a enriquecem e dão a ela tanto um aspecto concreto quanto efêmero. É por meio dessas relações de contradições que envolvem a escrita e o leitor que desejamos apresentar alguns pontos essenciais do enredo de *Revolta e Sueños*.

Desde a abertura de *A revolta das vísceras*, o leitor é convidado a conhecer a protagonista Clara por meio das sinestésias que ela experimenta no cotidiano. Primeiro percebe-se a necessidade que a personagem tem do silêncio, ou da maciez do vento em sua face, ou de trazer o de fora – “interiorizar o clima, a paz profunda e luminosa dessa tarde de verão” – para dentro de si; depois nota-se a vontade que ela apresenta de querer ser “o cruzamento, a interseção” entre esses dois mundos. Na sequência, o desejo de escrever é expresso, quebrando a imagem do silêncio que abre a narrativa, como uma necessidade que é condicionada ao físico, ao sentir, a ferramenta da escrita não seria apenas a mão e os dedos, mas o coração em carne viva na ponta destes, ilustração do derramamento que ela deseja provocar por meio da escrita, a profunda vontade de escorrer-se (pela) palavra. Se a imagem do coração é associada semanticamente à ternura, carinho, expansão, romance e entrega, o encadeamento prova que também pode estar de fato associada ao órgão, o que é ressaltado pela imagem das vísceras, “deixar impressos no papel a cor e o cheiro de todas as suas vísceras... deixar o papel impregnado da consistência úmida, pegajosa, de todos os vermes que habitam essas vísceras. E no meio desse produto vivo e nojento, deixar visível, ainda que tênue, um pouco do seu espírito, um pouco do seu tempo, um pouco da sua escuridão” (Moura 5). Vísceras. Entranhas. Intrínseco. O que há de mais íntimo e particular. A imagem do título recuperada já na abertura, *A revolta das vísceras*, que tanto pode

ser uma reação física, escatológica, quando um movimento de combustão interior, um vulcão que entra em erupção, um movimento de vida. A obra de Moura captura esse mergulho entre o corpo físico e as emoções perpassadas pela violência da tortura, da perda de gente querida, e daquele que fora o grande amor da protagonista.

A ilustração da capa da obra resume as condições mencionadas a respeito da fusão entre o físico e o emocional, o visceral como as entranhas contidas por cada canto do corpo, mas também como os sentimentos recônditos. O arame farpado que emerge da boca aberta de perfil, formando em conjunção com esta a imagem de um coração, traz a imagem doce do coração, além da sensação do corte em paralelo.

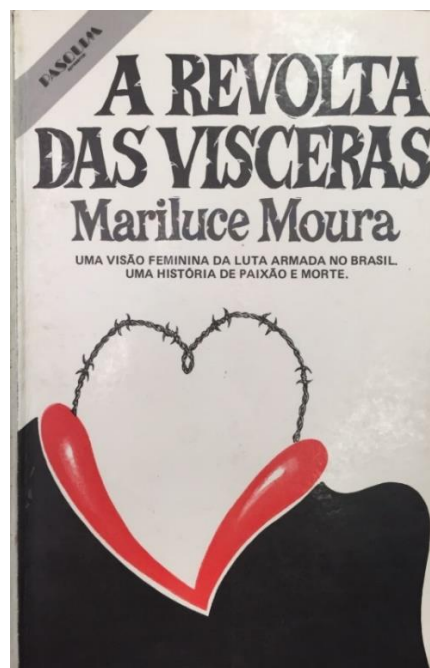


Figura 5 – Capa do romance-testemunho *A revolta das vísceras*

Alegorizando o arame farpado como as palavras que precisam escorrer, sair, desabitar o corpo, as palavras que compõem o nome da obra e da autora aparecem também penetradas como uma superfície arranhada, perfurada por arames farpados ou por espinhos de rosas inexistentes. Essa

última imagem, como a do coração que comentamos anteriormente, também sugere uma conotação de doçura e ferida em um só escopo.

Revolta (re)constrói o mundo de Clara justamente neste interstício entre uma e outra imagem por meio da carta infinda que ela escreve no romance-testemunho para alguém que habita também um interstício: o não-vivo, o não-morto, ou o desejo da protagonista de que o ser amado resida nesse entre-lugar. Além dessa motivação, que gera a carta que movimenta boa parte da narrativa, temos também a história prévia ao encontro deles, a onipresença de uma vivência no “quarto amarelo” que permeia toda a narrativa e os conflitos entre a memória do passado e o presente da narração.

Organizado em oito capítulos, a obra traz no primeiro deles várias reflexões sobre a escrita e a impossibilidade de seguir adiante com o exercício, posto que todo texto virava o mesmo, “[q]ualquer personagem que começava a construir, lá prá[s] tantas adquiria características suas muito óbvias” (6). Logo, Clara pensa que tem uma inaptidão de dar continuidade aos textos, sendo capaz de apenas escrever começos, fato marcado pelo defeito de “enxergar a realidade em pedaços. As pessoas em pedaços” (7). Essa marca de fragmentação também é vista na própria constituição dos períodos compostos por frases curtas, em alguns exemplos com elipses, como o que utilizamos acima. O tom do primeiro capítulo é de mergulho interior, de pensar a escrita não apenas como resultado de um exercício mental, mas como um processo físico atravessado pela dor de lembrar e tentar reconstruir a vivência do quarto amarelo, “um centro, onde o conceito de tempo não existe” (8). Devemos evidenciar também que embora inicialmente narrado em terceira pessoa, quando temos acesso aos escritos produzidos por Clara estes aparecem entre aspas e marcam a posição da primeira pessoa, “Que tempo? Cronológico? O interno de cada um? Eu tinha 20 e de repente, no quarto amarelo, tenho 40, 100 anos, ou não tenho idade alguma” (8).

Há, ainda, trechos em que as aspas são abertas, indicando a primeira pessoa, “[p]oderia tentar lhe fazer uma seqüência. Falar da porta do elevador Lacerda, cartão postal da **minha** cidade” (grifo nosso 14), mas as aspas não são fechadas, pairando isoladas no texto. Este é o caso do trecho citado, que inicia um parágrafo aberto por aspas, mas que é seguido por novas aspas no próximo parágrafo indicando a manutenção da voz em primeira pessoa, mas sem a intenção de marcar uma citação dentro da citação, lembrando, antes, o impulso de um pensamento que invade outro que no texto não foi completamente finalizado.

Ainda no primeiro capítulo, Clara explica o porquê de ter decidido, tantos anos depois, escrever a carta. Segundo ela, “[f]oi um filme. Você sabe como filmes conseguem me perturbar” (14). Ela explica que o filme que vira falava “de uma profunda violência que habitava um homem” (15) e que esse tipo de violência que mora na pessoa “foi companheira [dela] de um tempo muito longo. . . [e] [v]ê-la iluminada, em seus mais nítidos contornos, me traz a vontade irreprimível de também eu contá-la, expressar com raiva e vigor essa violência colada ao meu avesso” (15). Na seqüência, ela expressa o desejo de produzir algo que mereça o adjetivo “visceral,” explicando na continuação que fazê-lo exigiria que ela “arrancasse das tripas a cara do homem que inocente lhe disse venho trazer uma boa notícia” (15). Esta seria a de que ela estava livre. Ao mesmo tempo, implicaria que tivesse contato com a vivência mais pura da morte do ser amado, a quase completa impossibilidade de um entre-lugar. “Produzir o visceral exig[iria] que esquec[esse] o instante em que recebeu o relógio dele” (17). Símbolo da marca do tempo, mas também objeto que uma vez pertenceu a quem já não está, a alguém para quem a noção de tempo já não tem qualquer importância. Finalmente, o capítulo encerra com a volta para as ações do presente de Clara, arrumar as folhas da carta, cobrir a máquina de escrever, correr para tomar banho, arrumar-se e sair.

No próximo capítulo, ela caminha para encontrar com César e enquanto isso a atividade psicológica é densa, pensa sobretudo sobre a sua condição de ambiguidade, de não estar “nem completamente dentro, nem completamente fora de coisa nenhuma” (19). Essa situação também impregna o texto. Há trechos nos quais ela parece navegar nas situações pós-prisão, haja vista as referências que faz ao mundo externo, além das próprias marcas de que Clara tenta se equilibrar em uma linha muito tênue, como se fosse sempre um organismo pronto à explosão, “em lágrimas” indesejadas pelos amigos, “Um almoço para Clara, ela sempre gostou tanto. Mas é preciso dizer que Guta não quer lágrimas, como dizer” (25). Isso marca o lugar de Clara no mundo depois da experiência do quarto amarelo, as tentativas de continuar a viver sem “quebrarse,” ressaltando-se, ainda, o fato de que uma das coisas que deveria trazê-la à vida é a barriga de “umbigo saltado” (26), alusão à sua gravidez.

Nos capítulos seguintes — estabelecidos o tempo da escrita, as reflexões em torno daquilo que fora, e a construção deste eu do presente — o desenvolvimento da experiência de escrever abordado no romance-testemunho permanece como recuperação das memórias, “[c]onhecera o velho em 1968. Sua carta precisa ir a esse ano. É talvez por isso que olha fixamente e não vê a lauda presa na máquina, pensa no velho. Precisa ir a 68, porque sua trajetória não se explica sem esse ano, o quarto amarelo não se explica sem 1968” (35). Ao mesmo tempo, os movimentos físicos, como a caminhada para o encontro de César (capítulo dois), a ação de retornar de um restaurante onde almoçara com uma companheira, Ana (capítulo quatro), a volta dos Correios onde fora para depositar a carta (capítulo sete) implicam o presente em completa relação com o passado, além da exposição dos pensamentos de Clara de maneira deslizada por meio da terceira pessoa da narração. Suas avaliações a respeito dos anos de militância, da questão de ser mulher naquele período específico, aparecem nesses trechos e as

lemos como um exemplo da memória sendo disciplinada em comparação à primeira pessoa que expõe as marcas do trauma.

A mesma relação entre o tempo da escrita e a reconstituição da memória do trauma pode ser observada em *Sueños sobrevivientes de una montonera: A pesar de la ESMA*. Ainda que não exista a presença de um narrador em terceira pessoa, como há em *Revolta*, a obra aponta partes em que a primeira pessoa do plural é utilizada, *nosotros*, como forma de marcar o pertencimento a um grupo e o distanciamento de outro como estuda Lampasona (2011 e 2013). Há também as próprias reflexões feitas por Ramus por meio da conjunção de temporalidades, a narrativa do passado traumático em diálogo com o presente da escrita e um passado posterior ao período da experiência de estar encarcerada.

Sueños está organizado em catorze partes, não numeradas, como se fossem capítulos. A maior parte deles é aberta por uma epígrafe que tem um autor anunciado (capítulos 1, 5, 7, 8, 11, 13). Nestes, as palavras de empréstimo às vozes de abertura geram a atmosfera do que vai ser tratado no capítulo, alegorizando o tema. Em outros, há marcas temporais que podem ser específicas, “la madrugada del 13 de enero de 1977” (capítulo 2) ou mais abrangentes, “los 70” (capítulo 6). Além disso, há capítulos que são dedicados ou voltados exclusivamente a uma pessoa, “Para Mariana, mi hija” (capítulo 4) e “Para Adolfo” (capítulo 14). Há ainda os capítulos que, distanciando-se dos demais, não apresentam nenhuma pista da direção que tomam antes do mergulho nestes. Trata-se dos capítulos 10 e 12. Em ambos, porém, o tom epistolar e de diário que já mencionamos anteriormente prevalece por conta da presença da segunda pessoa do singular, como vemos nos trechos a seguir que abrem os capítulos: “[y] qué pena terminar así odiarte tanto ahora/ no querer saber de vos/ tratar de imaginar que nunca te conocí” (80, capítulo 10, itálico no original, grifos nossos) e “[p]or qué esa urgencia por llamarte/ por saber

de vos/ cuando sé que me heriste y volverás a hacerlo en cualquier momento/ quizás me acostumbré a tu voz, a tus besos y caricias / solo de vez en cuando/ a quererte de todos modos sin condiciones” (91, capítulo 12, itálico no original, grifos nossos). Nos dois casos, os fragmentos apresentados tanto podem ser lidos como uma confissão feita em um diário quanto como uma carta que apresenta queixas ao destinatário. Em ambos, porém, vê-se que as reclamações do emissor são na verdade um disfarce para lamentar a perda do ser amado. Este é alguém que ao mesmo tempo que provoca dor à narradora também é detentor dos carinhos que ela anseia, como vemos no segundo fragmento.

O capítulo três destaca-se pela indicação a um grupo em particular, “*Los que hablan de nosotros*” (29 itálico no original), voltando-se, assim como os capítulos 10 e 12, a um destinatário específico, marcado pela separação entre os pronomes **nosotros**, ao qual a narradora pertence, e **ustedes** a quem ela se dirige com indignação, “[u]stedes flojos ridículos nunca han sabido ni sabrán qué significan la verdad, la justicia, la lucha por un ideal” (29). Além deste, há ainda o capítulo 9 que tem como nome “la ESMA” (63). Trata-se de um dos capítulos mais longos do testemunho e volta-se de maneira particular à experiência de estar aprisionada. Ainda que tenha esse capítulo exclusivo sobre a sua passagem pela Escuela de Mecánica de La Armada, o local (ESMA) e tudo o que este significa aparece em outros momentos do testemunho. Em vários capítulos, a narração não é contínua, sendo interrompida por termos e expressões recuados à direita, entre parênteses, que acentuam a temática tratada. É importante destacar que embora haja pelo menos mais um “Carli” (22, capítulo 2), a expressão que aparece como interrupção no meio dos capítulos é quase sempre “la ESMA” (capítulos 4, 6, 9, 10, 12). Isso parece sugerir que a experiência do cárcere atravessa os mais diversos pensamentos de Ramus como um raio que a corta, mas que ela insiste também em expor. Um exemplo disso é o ocorrido no capítulo 9, que é

marcado desde o início pela temática, mas também perpassado pelo tópico, como se dentro da própria experiência de contar sobre a ESMA existissem ainda outros níveis de vivenciá-la e recuperá-la.

A marca da experiência traumática que aparece nos capítulos anunciada pelo atravessar da presença da ESMA, até mesmo em partes cujo foco não é este, destaca-se desde o princípio do testemunho em decorrência da própria sintaxe empregada. Logo no primeiro capítulo, que abre com uma epígrafe de Charly García, “Hubo un tiempo que fue hermoso / y fui libre de verdad / guardaba todos mis sueños / en castillos de cristal” (citado em Ramus 9), estabelece-se uma comparação entre um tempo que passou, no qual residem a felicidade e a inocência, e outro que pode ser compreendido como o presente e que se distancia daquele pelo contraste. A partir da epígrafe, o capítulo abre com uma oração subordinada adverbial condicional que nunca se realiza, é incompleta, posto que não tem oração principal, esta é uma ausência. Vejamos a seguir o parágrafo que abre o capítulo:

Si pudiera sentirme bien como cuando era chica/ cuando vivir era fácil y cómodo y abrigado y podía pensar en cualquier cosa todo el tiempo excepto cuando escuchaba a la maestra o hacía los deberes/ lo demás era jugar y fantasear con tener una campera de cuero celeste con cuello de piel clarita pero no me la compraron y después me olvidé y andaba en bici o íbamos con Ana por ahí y por el parque Lezica y los chicos tenían que escuchar nuestras teorías sobre el amor que habíamos leído en “El diario de Ana María” que era un libro católico que decía que había que “preservarse” para el hombre con el que nos íbamos a casar, algo así como no tener novio se él no proponía un compromiso formal y que el cuerpo era sagrado y otras cosas del mismo tenor, y por supuesto los

chicos se aburrían y se iban/ en el campo andaba mucho a caballo y nadaba y leía en las siestas y las tardes de lluvia y casi siempre iba con mamá o con Carli a hacer las compras al pueblo en la Americana y acá en Buenos Aires hacía danzas clásicas/ era maravilloso sentir así la música dentro de mi cuerpo o cantar en el coro del colegio. O como cuando tenía dieciséis y participé en los intercolegiales de gimnasia y natación/ ése fue el mejor año del secundario / me sentía feliz / durante casi diez años estudié danzas clásicas/ mi profesora decía que era muy Buena pero luego el asma y el médico y mamá determinaron que no era conveniente para mí/ además mamá decía que las bailarinas no tenían “cultura”, le parecía mejor que fuera maestra aunque para mí las practicas con los chicos de primaria eran una tortura/ ésa fue mi primera gran decepción porque amaba las danzas/ amaba bailar y sabía que era lo mío y que lo hacía bien/ había un chico inglés amigo de cristina pan que me gustaba y luego también roberto dido pero mi hermano lo echo y me encerraron una semana y no me dejaron verlo más y eso me pareció injusto y me hizo sufrir mucho. En las clases de historia discutía bastante con Adelina Dalessio, porque ella era supergorila y defendía a los unitarios y yo a los federales; la profesora era macanuda y actuaba de mediadora, pero ella estaba más de acuerdo con los federales, especialmente con Dorrego. (9-10 itálico no original)

Tanto quanto a epígrafe que abre o capítulo, o primeiro parágrafo começa com a exaltação de um tempo passado, a infância, marcado como o período no qual a narradora sentia-se bem. Vê-se mais à frente que a sensação de bem-estar e alegria a acompanhou por longo período, como a adolescência e o primeiro namoro, até mesmo durante a proibição de viver esse primeiro amor.

No entanto, a estrutura que abre ressalta a ideia de que no tempo da narração já não há felicidade, sentir-se bem, tanto quanto a oração principal, é uma ausência. Afinal, se a narradora pudesse sentir-se bem como se sentia quando era criança, o que aconteceria? Qual seria a oração principal, a completude da frase? Como se resolveria a sintaxe? Talvez seja o desejo de deixar essa oração em suspenso, essa ausência, a atmosfera própria do testemunho que ela deseja apresentar.

A estrutura incompleta, rota, que abre a narrativa de Ramus também parece deixar ecoar a ideia de que se ela se sentisse como quando era criança talvez não precisasse escrever a respeito dos confrontos interiores e experiência traumática. Contudo, uma vez que voltar ao tempo e recuperar aquele sentimento está suspenso numa impossibilidade, a escrita faz-se necessária como um mecanismo dúbio: a) gera ansiedade “ocurre que no quiero acordarme/siempre que intento escribir algo sobre este tema me da mucha angustia y no puedo seguir. A veces pienso que *el infierno es éste de tener que vivir para siempre con esos recuerdos*” (21 itálico no original) e b) tem poder curativo, “el diario, escribir, es solo una parte, pareciera que saco mi dolor, lo vuelco en un papel, pero no tengo interlocutor, siempre está dentro mío” (47). É também pela escrita que ela reforça a comparação entre os tempos, “[m]elancolia. Si pudiera volver a ser. Estoy atrapada en el pasado y este presente es como un sueño, un letargo del que no puedo despertar” (46 itálico no original). O testemunho e a articulação da relação entre o sonho, a letargia e o pesadelo, caracterizam o projeto de Ramus em *Sueños*: encontrar a oração principal que permeia a situação condicional de (im)possibilidade de ser/sentir-se feliz em torno da qual o relato dela se estrutura.

A partir do exposto, se pensarmos a respeito do título *Sueños sobrevivientes de una montonera: A pesar de la ESMA*, veremos que a parte onírica do título surge do resgate, entre o

atravessar da experiência traumática⁸⁴, daquela figura primeva que ela busca de si mesma, a criança e jovem repleta de vida que no presente da narração se descreve melancólica. A primeira marca que atravessa os sonhos é a morte do irmão revolucionário Carlos Gustavo Ramus e tanto quanto a oração principal ausente por todo o texto, ainda que se presuma a sua existência, haja vista a subordinada, é a ausência de Carli, como ela se refere a ele, que é a mais presente no texto. Esta, aliás, já vem anunciada na capa como vemos a seguir:



Figura 6 – Capa do testemunho *Sueños sobrevivientes de una montonera: A pesar de la ESMA*

Parte da composição da capa é um recorte que traz os rostos e os nomes de (da esquerda para a direita) Norma Arrostito, Carlos Capuano Martínez, Mario Firmenich, Carlos Gustavo Ramus e Fernando Abal Medina. Trata-se de um dos cartazes que, como aponta Gabriela Saidon em *La montonera*, “iban a empapelar la ciudad de Buenos Aires” (28) três dias depois que os rostos e os

⁸⁴ O testemunho, em si, é a narrativa do trauma, como propõe Márcio Seligmann-Silva em “Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas” (2008).

nomes de Norma Arrostito, Mario Firmenich e Fernando Abal Medina ilustraram a capa do jornal *La Nación* de 12 de julho de 1970. Logo, a presença da ausência do irmão paira antes mesmo que adentremos a narrativa.

Ainda a respeito da capa, como podemos ver, esta é composta de modo a retomar uma folha de caderno, como se este tivesse a função de diário no qual não apenas se fazem anotações, mas também se colam fotografias, recortes de jornais, pequenas recordações, etc. Na parte superior, em fonte cursiva, como se fossem palavras escritas no caderno, aparece a primeira parte do título *Sueños sobrevivientes de una montonera* sendo que as palavras *sueños* e *montonera* têm mais destaque por serem maiores. No topo, o nome da autora, em letra de forma, recuado à direita e depois da primeira parte do título a continuação a este, “a pesar de la ESMA” segue uma tipografia parecida com a das antigas máquinas de escrever. Desse modo, é como se no título em si tivéssemos as marcas da temporalidade (infância e juventude) por meio da fonte cursiva complementada pelo período traumático (ESMA) representado pela adição tipografia à máquina de escrever.

Sueños lembra, portanto um diário, mas não apenas pelo aspecto físico da capa, senão também pela estrutura uma vez que trata de questões amorosas, namoros, relações complexas com o sexo masculino, mas é perpassado por uma experiência – o testemunho - que é vista como um pesadelo do qual em algum momento será possível fugir, evadir-se. Em decorrência da sua composição, o leitor pode ser conduzido por narrativas não explícitas, ambíguas, como a mescla entre as relações amorosas e a violência sexual sofrida durante o tempo de prisão. Nesse sentido, *Sueños* lembra o questionamento apontado pelo alter ego de Lucia Murat no filme *Que bom te ver viva*, representado pela atriz Irene Ravache, ao falar sobre a retomada da vida cotidiana, o

prazer vivenciado por meio do ato sexual, e a maneira como a sociedade tende a observar essas mulheres que sofreram violência. Nas palavras da personagem de Murat:

Eu odeio quando vocês dizem que se fosse com vocês⁸⁵, nunca mais vocês trepariam. Eu gosto de trepar. Por que eu não tenho o direito de gostar? Por que marcaram o meu corpo? Não marcaram, não, é só lavar. Agora, o que é insuportável é ver vocês me olharem com esse ar constrangido de quem não sabe como é que se pode gostar de trepar depois de tudo o que aconteceu. (*Que bom te ver viva*)

Assim, ainda que em *Sueños* a voz combativa não se apresente como no filme de Murat, o questionamento proposto no filme pode ser estendido uma vez que o leitor, ao adentrar o diário, pode se deparar com questionamentos tais como: por que Ramus mistura as duas experiências: a sexual amorosa e a violência sexual? Por que se descreve de maneira tão fragilizada, ao mencionar os amores, contudo forte ao denunciar o estupro? Como integrar essas duas faces da narradora? Essas perguntas apontam as tensões que perpassam o testemunho do início ao fim, demonstrando também que não há uma resolução fixa, como a canção que abre este capítulo, trata-se de paradoxos e versões *de si* que vivem e convivem.

Para encerrarmos as considerações a respeito do enredo de *Sueños*, vale destacar que no último capítulo do testemunho, a sintaxe manca que abre a narrativa volta a se apresentar por meio de um novo período composto por uma oração subordinada adverbial condicional sem oração principal como vemos a seguir:

*Si pudiera sumirme en la noche de los tempos/ las noches estrelladas infinitas
insondables me envolvían/ y yo era también una parte indiferenciada de la noche*

⁸⁵ A expressão “que se fosse com vocês” aqui faz referência à tortura e à violência sexual sofrida.

y de la brisa y me hamacaba y era feliz y había perfume de ligustros y rosas y Dios me miraba y velaba por mí y la armonía era perfecta hasta que un día de septiembre/ más precisamente un 7 de septiembre de 1970 algo ocurrió y el cielo se nubló para siempre y no hubo más hamaca ni noches estrelladas ni más nada (110 itálico no original).

Ainda que o período seja mais longo do que o fragmento que aqui utilizamos de amostra, vemos que a obra termina com a mesma intensidade do desejo de retornar a um tempo no qual se era feliz. Embora durante todo o testemunho exista a presença da ausência do irmão de Ramus, além da menção à data da sua morte, no último capítulo, a cisão entre o período marcado como feliz e o início da infelicidade tem data destacada no calendário, 7 de setembro, explicitamente a data do assassinato dele. Contudo, se no início da obra não se avistava nenhuma possibilidade de que o desejo apontado pela oração condicional se concretizasse, resultando na evasão da narradora em um mergulho no passado, na continuação do trecho acima há, ainda que sutil, uma possibilidade de esperança: *“pero espero volver algún día regresar de la angustia liberarme del miedo y las ganas de morir otra vez pronto la vida será amable conmigo como entonces y no habrá campo pero sí quizás playa o bosque y sabor a mar y las estrellas vuelvan al cielo y Dios esté ahí mirándome/ esperándome, velando por mí”* (111 itálico no original). A expectativa que na sintaxe do texto não se realiza, é manca, sustenta-se no encontro com a paz interior construída a partir da descrição de uma geografia agradável e da presença divina, mas sem a marca violenta da morte, lembrando apenas uma passagem calma assemelhando-se ao despertar do pesadelo ou a travessia até o encontro com os sonhos sobreviventes, resistentes.

Tanto o enredo de *Sueños* quanto o de *Revolta*, diante da sua característica fragmentada, foi apresentado aqui de modo a destacar os tópicos sobre os quais nos debruçamos de modo mais

aproximado. Dessa forma, na próxima seção trabalharemos como a condição de militante/guerrilheira de cada uma das mulheres retratadas nas obras é apresentada, colocando-as em diálogo com as questões apontadas no capítulo dois acerca da terminologia.

4.3. “Passadas guerrilhas, juvenilidades, meu senhor, juvenilidades”

O nome desta seção surge inspirado em um comentário que Lorena faz a respeito da maneira como vê Lia no futuro. No fragmento de *As meninas*, Lorena pensa sobre a velhice da própria mãe e a maneira como a senhora trafega pela vida, destacando com desdém que a mãe “representa.” Sobre Lia, diz que a vê como “uma mãe gordíssima e felicíssima, sorrindo meio irônica para as passadas guerrilhas, juvenilidades, meu senhor, juvenilidades” (Telles 65). O trecho, como já exploramos no Capítulo 3, aponta que ao comparar a mãe velha, “representando,” à amiga, Lorena enxerga a diluição dos sonhos, das crenças da juventude, além de emitir um julgamento à maneira como Lia se comporta no presente. Como se fosse a detentora da voz da razão, Lorena ainda ironiza ao valer-se do grau superlativo sintético para descrever a amiga numa condição hipotética no futuro, envolvida em uma outra condição: já não seria a guerrilheira do presente da enunciação, mas mãe, gordíssima e felicíssima. O fato da inclusão do sorriso meio irônico, porém, dimensiona a questão, adiciona uma camada de instabilidade ao quadro quase perfeito que Lorena elabora. Permite que o aparente equilíbrio representado pela felicidade e pela maternidade seja, de algum modo, contestado, mesmo que apenas levemente. Aponta que também seja possível, através do quadro que Lorena pinta, capturar a representação de Lia.

Com base no exposto, seria possível dizer que tanto em *Revolta* quanto em *Sueños*, uma vez que ambas as vozes narrativas contam suas vidas desde outro espaço-tempo, depois do

interregno, o intervalo transformador, conforme discutimos no Capítulo 2, podem ser lidas como alegorias do quadro pintado por Lorena. Seriam elas as mães gordíssimas e felicíssimas que sorriem irônicas para as passadas guerrilhas e juvenilidades? Seriam uma das “[m]uchas ex militantes [que] se acomodaron a los roles más tradicionales como condición para ser aceptadas nuevamente en sus comunidades” (20) como Marta Vassallo pontua em “Militancia y transgresión” ao discutir a participação das mulheres na militância dos anos setenta? Nesta seção, desejamos explorar justamente como o fato de terem feito parte de grupos que lutavam contra a ditadura militar brasileira e argentina é abordado nas obras, além de apontar como a condição de guerrilheiras aparece nos textos.

No caso de *Revolta*, como já mencionamos anteriormente neste capítulo, a condição de luta armada aparece na capa com a descrição de que se trata de “uma visão feminina da luta armada no Brasil – uma história de paixão e morte.” Todavia, tanto a autora ressalta que o subtítulo é um erro, veja-se a entrevista nos anexos deste trabalho, quanto o próprio texto desconstrói essa relação. Se tomamos como exemplo o campo semântico, ademais da supracitada ocorrência, a única circunstância na qual o substantivo “luta” vem seguido do adjetivo “armada” na narração é quando Clara, na carta que está escrevendo, comenta sobre o desejo de voltar a se envolver com a militância. Desejo esse, aliás, que resultou no encontro entre ela e Roberto. Contudo, a ocorrência do termo “luta armada” é utilizada, antes, como uma negação, segundo vemos no trecho, “foi aparecendo a vontade de ver de novo, mais de perto, a quantas andavam as propostas políticas . . . precisava saber o que se falava, discutia e propunha, **fora** da luta armada” (Moura 81 grifo nosso). Para além do campo semântico, considerando as atividades que poderiam estar associadas à luta armada, de algum modo, verificamos que há pouquíssimas ocorrências. Uma das situações, a título ilustrativo, seria a condição de clandestinidade que

afetou a quase todos que lutavam contra a ditadura militar, em vista do Estado repressor, não apenas àqueles que militavam em organizações de luta armada.

Na obra, os eventos que envolvem menção a situações de clandestinidade aparecem, em um primeiro momento, como um conhecimento, um mistério profundo e excitante associado à amiga Maria, “Maria foi o início. O primeiro meio. . . . Maria . . . fascinara Clara porque sabia de coisas misteriosas e clandestinas, de partidos e nomes frios, de fugas e vidas forjadas, coisas de que dava leves pistas a Clara, sussurradas nas pausas dos estudos de literatura ou de história que empreendiam juntas” (40). Relacionar-se com Maria, portanto, implica no avanço de Clara pelos caminhos da militância, revelando-se como ela foi iniciada. A maneira como descreve o seu contato com a militância relaciona-se com o apontado por Vassalo, ao contrapor o argumento da revista *Somos*, de dezembro de 1976, de que “[l]a realidad histórica indica que muchas jóvenes encontraron a sus parejas en los ámbitos militantes que ellas mismas habían elegido” (29). Ou, ainda, como aponta Oberti, “[e]l origen familiar, la clase social, la situación económica, la edad, los círculos de relaciones determinan el material del cual [las militantes] se valen para relatar esos momentos porque condicionan el modo en que se produce el acercamiento y en que se concreta el ingreso que tiene siempre que ver con la experiencia previa” (*Revolucionarias* 144). Essas considerações também podem ser estendidas a *Sueños* como veremos mais à frente.

Dando continuidade aos eventos que envolvem menção a situações de clandestinidade, vemos que em um segundo momento estes surgem relacionados à vivência, a partir da entrada de Roberto na vida de Clara. A primeira delas é a abordagem da reação de Maria, amiga de Clara, quando esta lhe comunicou que ia se casar com Roberto. Nas palavras dela, “Maria . . . ficara transtornada e achara uma grande loucura. Um risco. Como conseguiria viver às claras com alguém que podia ser preso? Um clandestino? Um homem de nome falso. Fico apalermada com

sua coragem, mas é um absurdo isso que você faz.” Acrescenta, ainda, que “[Maria] nunca mais quisera encontrar Clara” (Moura 89). A fala de Maria, que antes é descrita como completamente entregue à luta contra o Estado repressor, ao ponto de servir de contraste para que Clara pensasse no próprio engajamento, considerando o modo de entrega de Maria quase religioso, “Maria levava sua convicção, maior que a de Clara, quase fê” (47), revela um distanciamento entre o que ela diz e o modo como age no mundo.

Além disso, embora seja Maria que marque o envolvimento de Clara com a luta, a protagonista destaca o aspecto de gênero no movimento, pois a amiga era a detentora de segredos, aquela que podia “sussurrar” e “cochichar,” lembrando situações normalmente associadas às mulheres, como a figura imemorial da alcoviteira⁸⁶. Entretanto, “[os] líderes . . . eram homens, sempre homens” (Moura 41). Vale destacar que essa observação de Clara, a respeito do lugar dos homens nos movimentos de luta, é apresentada em outras narrativas e testemunhos que refletem sobre o período, além de ser comentada em vários estudos que destacam os aspectos de gênero nos movimentos de luta contra a ditadura militar que ressaltam as vozes das militantes sobre a constituição de gênero e as relações de preconceito e opressão em vista de serem mulheres. Veja-se os estudos de Ana Maria Colling (1997), Cristina Wolff (2007, 2009 e 2010) e Alejandra Oberti (2005, 2010 e 2015). Ao mesmo tempo, a presença das mulheres nos grupos de esquerda, principalmente os armados, era algo importante para o

⁸⁶ Nelly Novaes Coelho, ao estudar as alcoviteiras presentes no teatro de Gil Vicente, menciona que essa figura é “antiquíssima” na literatura, rastreando uma das primeiras amostras para a obra de Ovídio, *Ars Amatoria*, no século I a.C. (83). Ademais da leitura da alcoviteira, é importante destacar que também é possível se fazer uma outra leitura do “sussurrar” e “cochichar” próprias do imaginário de como é o cotidiano em um regime repressor. A música de Chico Buarque, “O que será? (À flor da pele),” carrega em sua letra um duplo sentido, pois foi feita para o filme *Dona flor e seus dois maridos*, implicando que os sussurros são sobre Dona Flor, mas também pode ser entendida como uma forma de driblar a censura, fazendo uma denúncia sobre a ditadura. Os versos: “O que será que será / Que andam suspirando pelas alcovas / Que andam sussurrando em versos e trovas” ilustram esse procedimento.

combate do próprio preconceito. Isso significa dizer que a participação nos grupos e partidos também era um elemento de emancipação para as mulheres, ocupando um lugar tradicionalmente masculino.

A partir disso, nota-se a importância também de ressaltar que as situações-limite, como a clandestinidade, ainda que apareçam inicialmente pela presença de Maria e os conhecimentos que ela tem, estão vinculadas à figura masculina. As figuras femininas são, antes, perpassadas pela vivência. Primeiro quando Maria conta sobre “o primo que passou à vida clandestina com a mulher e a filha” (Moura 40-41) e depois a própria vida de Clara em decorrência do casamento com Roberto, como vemos no trecho a seguir:

[p]osso lhe falar da angústia difusa que permeou grande tempo da nossa vida juntos, quando de leve pensávamos em prisões e perdas. Posso lhe falar do agradecimento e da felicidade que havia em seus olhos, que choravam sem parar, um dia em que eu marcara para chegar em casa às nove da noite e só cheguei às duas da madrugada. Eu estava viva e livre. Isso bastava. Isso era tudo. (90-91)

Desse modo, a militância de Clara, sua porção guerrilheira, que é apresentada na obra como nutrida pela amizade com Maria, o grupo de estudo com João, irmão desta, mas que depois passa por descrença, situações nas quais se questiona, sobretudo quando coloca em pauta a vida regrada que tem como militante e a vida que os outros ao seu redor levam, representada essencialmente pelo modo de vida da personagem Ana, é redescoberta quando volta ao grupo onde militava, conhece Roberto, casa-se com ele e passa a experimentar a clandestinidade e o temor por extensão. Em outro momento da escrita da carta, Clara recupera a atmosfera de medo que ela e Roberto enfrentaram: “a angústia se fazendo menos difusa, sendo maior, mais próxima, mais concreta, quando começaram a chegar notícias de prisões, quedas, muitas quedas. O medo

da perda se fazendo enorme, quando desconfiamos e constatamos que estávamos sendo seguidos. Quase invisíveis vultos reais, vultos sombrios mudando nosso caminho, a nos torturar previamente” (91). Essas situações, portanto, são as que marcam as circunstâncias da figura feminina de *Revolta* envolvida na luta contra a ditadura militar, associadas também a figuras que lutaram em organizações de luta armada, ainda que a sua luta não tenha se dado com armas, mas cujas resultantes são na mesma instância terríveis, ilustradas pelas vidas perpassadas pela arbitrariedade da repressão.

No caso de *Sueños*, a mesma densa atmosfera do período capturada por Clara em *Revolta* pode ser observada, além da entrada de Susana Ramus para a militância e a forte presença da repressão por meio da figura masculina que, por associação, envolve a figura feminina, de algum modo, com a luta contra a ditadura militar. Contudo, na contramão de *Revolta*, *Sueños* dispõe de mais referências à questão da luta armada, ainda que em termos semânticos esta seja completamente ausente. O substantivo “lucha” aparece em torno de seis vezes durante a narração, mas nunca seguido do adjetivo “armada.” Por outro lado, os termos “guerrilla,” “guerrillas,” “guerrillero,” “guerrilleros” e “guerrillera” são utilizados na narração, como vemos no quadro abaixo, em contraste com a completa ausência destes na obra de Moura.

Termo	Contexto	Trecho
<p>Guerra de Guerrillas</p>	<p>Capítulo 2. Trecho iniciado com um recuo à direita e a quebra “(Carli)” (22).</p>	<p>1) “Además Mugica planteó la posibilidad del uso legítimo de la violencia como defensa en ciertos conflictos, porque la primera violencia era la que ejercían los patrones con los hacheros, al</p>

Guerra de Guerrillas		sumirlos en la más extrema pobreza. Desde ese momento lo vi leer mucho, cosas como Di Paola, Mao, las Encíclicas en especial la Populorum Progressio, todo lo que había sobre movimientos populares, técnicas de guerra de guerrillas ” (23).
	Capítulo 7. Logo após a epígrafe de abertura, recuada à esquerda há a inscrição “(Carta a mi hermano Carlos)” (54). O contexto está relacionado a ter conhecido Norma Arrostito durante o tempo em que estive na ESMA e o início da organização Montoneros e a incorporação às FAR (Fuerzas Armadas Revolucionárias).	2) “. . . yo me acuerdo que vos decías que la guerra de guerrillas era un momento, no podía durar si el pueblo no se incorporaba” (55).
Guerrillero	Capítulo 2. Trecho que conta sobre o irmão, “(Carli)” (22), especialmente quando da visita do comissário Sandoval à residência da família Ramus.	3) “[U]nos tipos que venían con él [comisario Sandoval], que no parecían policías, me preguntaron qué estudiaba, vieron un libro de Marcuse que yo estudiaba para la

		<p>facu y estaba subrayado, y me preguntaron por qué había subrayado eso. Decían que ellos estaban infiltrados en la facultad, y luego vieron unos panfletos que yo tenía del MHR [Movimiento Humanista Renovador] y me dijeron que se empezaba por ahí y después uno se hacía guerrillero” (25).</p>
Guerrillera	<p>Capítulo 9. Inicia com o recuo à direita “(la ESMA)” (63). Dentro do próprio capítulo há um segundo recuo, com a mesma inscrição. Nesse trecho, fala a respeito dos estupros sofridos na prisão.</p>	<p>4) “‘Botín de guerra’ del que podían disponer a voluntad y jactarse de haberse encamado con una guerrillera/mentes estúpidas⁸⁷ infantiles morbosas histéricas/la victoria sí daba derechos,todos los derechos sobre el objeto capturado en este caso bienes o personas era lo mismo” (67).</p>
Guerrilleros	<p>Capítulo 13. Dentro da seção que inicia com um recuo à direita em</p>	<p>5) “[L]o que pienso es que no se trató de una aventura de un grupito de inadaptados sino de un</p>

⁸⁷ No original está grafado “esúpidas,” mas acreditamos que seja um deslize ortográfico (67).

	<p>itálico, “(Otros que hablan de nosotros)” (96).</p>	<p><i>pueblo, o gran parte de él. Si hubiera sido lo primero, no hubiera sido necesario llevar la represión a la escala que tuvo, que fue mucho más allá del grupito de inadaptados guerrilleros” (96 itálico no original).</i></p>
<p>Guerrilla</p>	<p>Capítulo 11. Trecho no qual a narradora verbaliza sua frustração com o esquecimento e enaltecimento de figuras e situações dos anos 70.</p>	<p>6) “Leí ayer el libro de Perdía y estoy de acuerdo en muchas cosas. . . . Hoy se enaltece la figura del Che y eso está bien pero parecen olvidarse de la similitud con nosotros y de la incumbencia directa de la revolución cubana en la guerrilla argentina. Se llenan la boca con la ‘humanidad’ del Che. Conocí muchos compañeros tan humanos como él (88).</p>

As três primeiras ocorrências, “guerra de guerrillas” duas vezes e “guerrillero” liga-se diretamente à presença da ausência de Carlos Ramus. Assim, a recuperação da luta contra a ditadura militar argentina, por meio da luta armada, não é associada diretamente à Susana, senão ao seu irmão morto em consequência desta. Já a única ocorrência do termo “guerrillera,” não se

dá como uma definição de si mesma motivada por pertencer a um grupo, mas alinhada à maneira como exploramos no Capítulo 2 por meio das palavras de Miriam Lewin e Olga Wornat em *Putas y guerrilleras*. Ainda que no livro supracitado de Lewin e Wornat o vocábulo parta da boca do repressor como uma maneira de ofender as mulheres durante a prisão e a tortura, no caso de Ramus ela utiliza o termo para referir-se ao próprio corpo tomado como um objeto roubado em uma guerra, valendo-se do ponto de vista do dominador, daquele que reclama esse corpo como passível de violação.

Guerrilheira, portanto, nesse contexto, seria também o modo pelo qual os repressores se refeririam ao corpo tomado como se fosse um troféu. Não é simplesmente o corpo de uma mulher, mas de uma guerrilheira, uma mulher que subvertera uma ordem, que se alinhara diretamente com um papel socialmente construído como masculino. Penetrar esse corpo, violentá-lo entraria em consonância com o que a crítica pós-colonial aponta como um dos tropos para falar a respeito das relações de poder entre o império e as colônias. Betina Kaplan acentua que “[d]esde la publicación de *Orientalism* (1978), en el que Edward Said describe a la sociedad árabe como una mujer a ser conquistada (309) . . . [s]e habla de la ‘penetración’ de territorios ‘virginales’ y se considera al territorio colonizado como una geografía femenina ‘sometida’ a la virilidad de las fuerzas coloniales” (19). No caso das ditaduras, especialmente o caso argentino, a violência sexual contra as mulheres obedeceu a mesma ordem. Como Miriam Lewin comentou em uma palestra que deu na Universidade da Geórgia em 2015, é possível que a tortura seja justificada, afinal, torturava-se um corpo para que deste fossem obtidas informações à força. Como, porém, justificar o estupro? Não é possível justificá-lo, é um crime contra a humanidade da pessoa, uma forma de humilhá-la, denegri-la, possui-la, para demonstrar quem manda em quem (Lewin “Sexual Violence”).

Os últimos dois termos, “guerrilleros” e “guerrilla,” são utilizados de modo menos específico e não se relacionam ao irmão ou à narradora em si, mas a um grupo. No primeiro caso, a narradora ironiza ao descrever os guerrilheiros como “inadaptados,” pois vale-se das palavras dos outros, do modo de olhar dos outros, para comentar. Com isso, evidencia um distanciamento da definição restrita de “guerrilheiro,” englobando o movimento de luta contra a ditadura militar argentina como uma manifestação “de un pueblo, o gran parte de él,” universalizando a experiência de luta e contestando o discurso preconcebido de que se lutava contra um grupo em específico, identificando-se, assim, os “bandidos” e “mocinhos.” No caso do segundo termo, a tentativa de universalizar a experiência também é destacada por meio da comparação de vários companheiros com a figura idealizada de Che Guevara. Para a narradora, no contexto do presente no qual a história é revisitada, parece-lhe incoerente que uma figura seja valorizada em detrimento de tantos outros rostos comuns, muitas vezes inclusive criticados, quando há elevação de outro.

A forma como a luta contra a ditadura militar aparece nas duas obras, especialmente a luta armada, não é semelhante. Em *Revolta*, ela aparece destacada pelo subtítulo da capa, mas depois se revela uma ausência, sendo apenas possível observá-la como um vislumbre, um resquício, a partir dos atos bárbaros cometidos pela repressão como a obrigatoriedade à clandestinidade, além das torturas e mortes. Em *Sueños*, por outro lado, é mais explícita em decorrência de ser um testemunho, de não se valer do romance para narrar, ademais de ter a presença ausente de um dos fundadores da organização Montoneros. Com relação à entrada para a militância e ao modo como trafegam por esta, vimos que em *Revolta* se dá por meio de Maria e mais tarde eleva-se para condições de clandestinidade por meio do envolvimento de Clara com

Roberto. Analisemos agora como Ramus fala sobre o seu envolvimento com a militância em *Sueños*.

Como já mencionamos anteriormente a respeito de *Revolta* e *Sueños*, a maneira como a personagem guerrilheira se constrói nas duas obras é atravessada por uma presença masculina que embora ausente, corpos torturados e assassinados, faz-se presente por todo o tempo da narrativa. São sombras que pairam nos textos e que servem como moldes pelos quais essas mulheres constroem a si mesmas e as outras personagens que elaboram em suas narrativas. Desse modo, a militância de Ramus é apresentada por meio da relação entre ela e o irmão, Carlos Ramus, de maneira mais aproximada, mas também surge perpassada por outras figuras masculinas à medida em que ela conta sobre alguns detalhes de sua militância. Uma dessas figuras é Marcelo, que aparece na narrativa associado ao período em que ela militava no Movimiento Humanista Renovador (MHR), “*que era una agrupación de peronistas católicos y un día vino Marcelo a las reuniones y enseguida me deslumbró/ por suerte después de un tiempo empezó a fijarse en mí*” (10). Ela casou-se com ele em 1971 (Ramus 11 itálico no original) e juntos tiveram Mariana.

Ainda ao lado de Marcelo, ela comenta que militou na Juventud Trabajadora Peronista (JTP) quando já era professora (13), passando a militar na Agrupación de Docentes Universitarios Peronistas (ADUP) em 1972 quando se formou em sociologia. Além disso, menciona que ao mesmo tempo em que estava no MHR, durante os anos de 1968 e 1969, também fez parte da Juventud Universitaria Católica (JUC) e “*la idea era reflexionar sobre la militancia desde nuestra fe*” (14 itálico no original). Vale destacar que a origem católica também é apresentada por Mariluce Moura. Se não aparece diretamente em *Revolta* como em *Sueños*, é recuperada de modo crítico, considerando o intervalo transformador entre o tempo das ações e o

tempo da narração, ao comparar a obediência de Maria às regras da organização como um ato religioso, como é possível observar em vários trechos, incluindo-se o fragmento no qual comenta-se que o “Manifesto comunista [era] lido como catecismo a ser decorado” (54). Logo, o conteúdo religioso aparece de modo desviado, como crítica. Além disso, a organização (ou organizações) da qual Clara participa não é nomeada, porém, Moura militou na AP e essa organização tem origem católica. Logo, a experiência de Ramus e Moura, em relação às origens da militância é semelhante.

Retornando a *Sueños*, especialmente debruçando-nos nas ações que poderiam ser lidas como condizentes com a luta contra a censura e o Estado, nota-se que Ramus descreve situações que a envolvem como sujeito ativo. A primeira delas, ainda relacionada à figura de Marcelo, aponta o sujeito como “nosotros” que tanto pode ser lido, no contexto que se apresenta, apenas como uma referência a ela e Marcelo, como a eles como parte constituinte de um grupo, “*nosotros hacíamos pintadas y actos y marchas y estábamos todo el tempo movilizados y en reuniones y eso era muy impresionante aunque la policía nos detuviera y nos echara de todas partes*” (Ramus 12 itálico no original). Vê-se, porém, que mesmo com a utilização do termo “nosotros,” a posição do sujeito é marcadamente ativa e a gradação que o segue destaca não apenas a quantidade de ações, mas a sensação de movimento. Essas atividades, que culminam em uma consequência (a menção à polícia), são, mesmo com o aparente impedimento das forças de repressão, reforçadas pela própria sintaxe do texto, em uma estrutura sem fôlego, encadeada, que poderia ser lida por si só como o movimento de luta.

Na narrativa, logo depois do trecho analisado, Ramus menciona um momento específico que consolida as ações anteriores, trata-se de um exemplo concreto das ações enumeradas anteriormente: “[u]na noche del 72 *estábamos pintando ‘Luche y vuelve’ con aerosol en una*

pared de un negocio y un vecino nos vio y llamó a la policía y nos detuvieron” (12 itálico no original, grifo nosso). No fragmento, o sujeito aparece oculto, sendo recuperado pelo verbo na primeira pessoa do plural, mas aproxima-se, pela concretude da ação, de Ramus e Marcelo, e menos de uma ação de grupo como as enumeradas anteriormente. As situações supracitadas que a recuperam de modo ativo, movimentando-se contra a repressão, também são vistas no início do capítulo 13 que tem como destinatário a cidade de Buenos Aires. Nesse capítulo, Ramus recupera a cidade como o espaço próprio da luta a partir do domínio das pessoas que avançavam por suas ruas, tomando-o como lugar de resistência, como ilustra o fragmento a seguir: *“Buenos Aires que me dolés ahora . . . me dolés de tristeza con gusto a Molotov/ a corridas/ a gente conmigo en rebeldía/ a amigos conmigo/ en explosión de gritos de indignación airada/ porque entonces era decir que te quería/ que te quería así con tus paredes pintadas/ con tus calles de juventud movilizada*” (98 itálico no original). A partir dos fragmentos analisados até aqui, vê-se que a construção da mulher guerrilheira em *Sueños* é feita de maneira ativa, ela apresenta a si mesma em situações de ação em eventos nos quais ela se coloca como sujeito.

Nesse último trecho, por exemplo, o grupo volta a aparecer, mas é como companhia, isso demonstra que não era uma luta apenas dela, mas de uma juventude mobilizada, assistida pela cidade que os recebia e assimilava dessa forma. É importante destacar, todavia, que a continuação do fragmento dirigido a Buenos Aires apresenta como a própria geografia da cidade foi afetada pela repressão e como a cidade se constitui a partir daqueles que a habitam e fazem ou, no caso, pela ausência desses: *“me dolés ahora/ esta paz que te impusieron/ estos muertos que te amaban/ este sabor gris de dolor compartido/ esta paz de cementerio/ que me golpea, que me violenta/ porque sé y vos también sabés/ que ya no la gente⁸⁸”* (98 itálico no original).

⁸⁸ Acreditamos que aqui há um erro, que talvez devesse ser “que ya no está la gente [com la que luchamos].”

Poderíamos dizer que a consequência das ruas cheias, da rebeldia perene que é comentada no trecho anterior, é a repressão que desaparece os corpos que antes tomavam a cidade, obrigando-a a um silêncio de farsa, desenhando as consequências da luta e o modo arrasador pelo qual foi aniquilada. Em outras palavras, arma-se aqui o apresentado por Diana Taylor em *Disappearing acts* (1997) ao comentar que “[d]iscursive absences led to empty streets and to missing people, just as missing people and empty streets led to more discursive absences” (“Prefácio” x). Ressaltamos, ainda, que o trecho termina com a inscrição “Marzo 1980” (99) que aponta que é um fragmento da época, aparentemente não compondo a tessitura mais geral do testemunho que visita o passado, mas recupera pedaços do período dentro da vivacidade da própria época na qual as ausências que ela observa estão ainda mais prementes, em plena ditadura militar.

A mulher guerrilheira em *Sueños* foi até aqui recuperada nos movimentos que Ramus faz para falar da própria militância, reavendo a si mesma como ativa na luta contra a ditadura militar em diferentes organizações militantes, não necessariamente relacionadas à luta armada. Contudo, na carta que escreve para Carlos, no capítulo 8, ao contar sobre a própria vida, ela comenta também sobre a entrada para a organização fundada pelo irmão, “[l]o que no supiste es que me metí en Montoneros porque te admiraba y porque estaba convencida de que era lo correcto. Después pasaron muchas cosas como los secuestros y las desapariciones” (55). Não há destaque para nenhuma ação que se caracterize estritamente como de luta armada, mas ela se coloca como parte ativa da organização, ainda que o movimento de entrada não tenha sido feito somente por si mesma, senão como memória e encanto pelo espectro de Carlos Ramus, o irmão assassinado pela repressão.

Captura-se, porém, uma simpatia pelos atos de luta armada neste momento em que o caso da execução de Aramburu é mencionado: “[q]uiero decirte que me pareció muy bien lo que

hiciste” (56 grifo nosso), ainda que não seja revelado exatamente o que foi feito, sendo substituído pelo pronome oblíquo “lo,” ocultando a ação declarada. Além disso, há a adição, ainda na mesma frase, de uma oração adversativa, isto é, introduz-se uma ideia que, se não contrária à primeira, ao menos acrescenta uma nuance a esta, “pero bueno después las cosas se complicaron y **las complicamos**” (56 grifo nosso). Entretanto, ela não se coloca em uma posição de vítima, antes aponta, pelo trecho em negrito, que à situação estagnada no tempo de Aramburu adicionou-se outras situações e que essas são pensadas criticamente desde o presente no qual ela propõe uma avaliação. Mesmo assim, assume que “[c]reo que estarías de acuerdo conmigo en que nos equivocamos en cosas importantes, pero eso no justifica ni la represión ni las desapariciones como pretenden hacer creer a la gente algunos políticos y periodistas” (56). Logo, recupera-se ao menos uma ação de luta armada, a execução de Aramburu, mas as consequências são mais evidentes no texto, ainda que apresentadas sempre como resultantes terríveis e injustificáveis.

Poderíamos dizer, a partir do que observamos da maneira como Ramus se apresenta em relação à luta armada e até mesmo em ações de militância, que ela entraria em consonância com os apontamentos feitos por Alejandra Oberti em *Las Revolucionarias* em referência aos relatos que circundam a presença de mulheres envolvidas em ações de luta armada. Segundo Oberti,

el testimonio acerca del ejercicio efectivo de la violencia, es decir aquellas porciones de relatos personales que refieren a incidentes específicos que involucran el uso de las armas, no son frecuentes en el caso de las mujeres. No se trata de un silencio en general o de una negativa a reconocer la participación. Las militantes que se identifican como parte de las organizaciones – ya sea en los frentes de masas o en las estructuras partidarias – en general han asumido, en el

mismo movimiento en que se reconocen como parte de esos grupos, su compromiso con la lucha armada y su participación en distintos tipos de acciones. . . . Si bien hablan de sus posicionamientos, de la comodidad o incomodidad con el tema de las destrezas o torpezas, la aparición del incidente concreto, la referencia a las circunstancias y el relato de la responsabilidad en tal o cual hecho son menos frecuentes y presentan más dificultades tanto para ser dichas, como reveladas. (214-215)

No caso de *Sueños* vê-se que embora Ramus inclua-se como ativa em atividades de protesto e militância, não há menções a ações específicas de luta armada. Ademais, quando o feito máximo de luta armada é apresentado, por meio da corporalidade da execução de Aramburu, a linguagem empregada vale-se de um pronome em detrimento do próprio substantivo para nomear a ação, isso resulta em que a morte seja mencionada, mas pareça uma ação sem agentes, sugerindo a dificuldade na revelação, como aponta Oberti.

O itinerário proposto pela visita da militância de Ramus em *Sueños* e de Moura, por meio de Clara, em *Revolta*, permitiu-nos observar que a mulher guerrilheira se constrói em um contexto de luta contra a ditadura militar que não é necessariamente associado com o pegar em armas *per se*, como já havíamos apontado até mesmo no modo de como utilizamos o termo guerrilheira no Capítulo 2, mas como uma figura que lutou com *outras* armas. No caso de *Revolta*, a luta armada surge como o espectro, o subtítulo que não se concretiza no relato, a não ser pelas consequências. Em *Sueños*, a luta armada é recuperada pela presença da ausência de Carlos Gustavo Ramus. Nas duas obras, porém, há o ponto de reflexão desde o presente da narração a respeito do eu do passado que tenta se reconstruir e essa reconstrução é sempre perpassada pelas ansiedades do presente. No entanto, embora ambas sejam mães, como previra

Lorena na citação que inspira esta seção do capítulo, não há na constituição do passado nenhum resquício do humor bonachão e irônico que a jovem indica como sendo o futuro da guerrilheira Lia. Na tessitura narrativa de *Sueños e Revolta* que constrói essas duas figuras femininas nota-se, antes, uma profunda melancolia que se traduz no próprio ato da escrita das cartas para um destinatário que já não reside neste mundo. A partir disso, sigamos para a última seção deste capítulo que discute a presença do luto e da melancolia e volta a tocar no aspecto da escrita em ambas as obras.

4.4. Escrita, luto e melancolia: outras faces da mulher guerrilheira

Em *Hay que saberse alguna poesía de memoria*⁸⁹ (2011), Patricia Borensztein no capítulo “Por qué escribo” conta que um dia sua filha escreveu uma poesia e ela percebeu atônita que a pequena escrevia “sobre lo que no conoc[ia] e imagina[ba]. Cuando aún ella no existía.” A criança falava, em sua linguagem infantil, de uma princesa aquática, alegoria de sua mãe, “[s]ola sola solita sola / esperando que llegue una carta con la noticia... / de que él comió mejor en la navidad” (10). Ao questionar a filha, a criança contou que ouvira as amigas da mãe dizendo que sua mãe parecia uma princesa na prisão. Quando contou sobre o poema de Natalia para uma amiga, a colega comentou “[l]o que una generación no resuelve queda para la siguiente” ao que a narradora complementou “Así que decido hacerlo. Decido contar” (10). A poesia de Natalia, envolvida na inocência da infância serviu como um dispositivo que acionou a decisão de “desfabular” o passado, torná-lo mais palpável, voltar a se aproximar dele. É evidente, porém, que a história que se conta na poesia é envolta em esperança, recuperando o signo da princesa

⁸⁹ Deste momento em diante nomeado *Hay que saberse*.

que geralmente é resgatada nos contos de fadas, além de existir a eminência da chegada de uma carta e notícias melhores do lado de fora do cárcere.

A decisão de contar a história visando às gerações vindouras também aparece em *Sueños* e em *Revolta*. Em *Sueños*, “contar es como una deuda” que existe para con os “hijos de mis compañeros desaparecidos que ya no pueden hablar porque los silenciaron para siempre” (22). Além disso, Ramus aponta o lugar do qual parte a sua narrativa ao destacar que o relato que escreve é para que os filhos dos companheiros mortos e das companheiras mortas possam ter acesso a “nuestra historia desde nuestra propia voz” (32). Em *Revolta*, não há um apontamento explícito, contudo, Mariluce Moura comenta na entrevista que faz parte dos anexos desta tese que escrever era uma forma de poder manter a história para que Tessa, filha de Moura com Gildo Lacerda, pudesse conhecer a história do pai (Moura 2015). Além disso, *Revolta* e *Sueños* aproximam-se da cena de *Hay que saberse* que abre esta seção, pois ambas se valem do gênero epistolar em alguma medida para tornar presente o corpo ausente⁹⁰: Roberto (Gildo Lacerda) em *Revolta* e Carlos Ramus em *Sueños*. Entretanto, a esperança infantil de *Hay que saberse*, nas obras que analisamos neste capítulo, é substituída pelo luto e a melancolia que perpassam as cartas cujos destinatários já não são, já não estão, e cujas ausências danam o sujeito que ficou e se prostra, durante as cartas, desacreditado e triste, lamentando a perda do amado.

Em vista da condição de perda intrínseca ao modo como a melancolia se manifesta nas narradoras do nosso *corpus*, trabalhamos com a abordagem psicanalítica de luto e melancolia⁹¹

⁹⁰ De acordo com Haroche-Bouzinac, para Cícero a carta seria o “discurso dos ausentes” (1995). No original, “discours des absents.”

⁹¹ Há muitos estudos anteriores ao de Freud a respeito da melancolia, assim como há estudos posteriores, como por exemplo a leitura de Walter Benjamin que embora seja pós-Freud se vale da palavra melancolia “no sentido pré-freudiano” (Kehl 2). No entanto, a questão do luto é tão intrínseca às narradoras que analisamos que as considerações de Freud são no contexto bastante pertinentes para compreender o sujeito melancólico com o qual estamos lidando. Para uma visão mais ampla do tema através dos tempos ver *The Nature of Melancholy from Aristotle to Kristeva* edited by Jennifer Radden (2000).

conforme proposta por Sigmund Freud em texto homônimo de 1917⁹². De acordo com Freud, diante da experiência da perda há a possibilidade da manifestação dos dois sentimentos que dão nome ao seu estudo, como vemos no trecho a seguir:

Os traços mentais distintivos da melancolia são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição do sentimento de auto-estima, expressada em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição. Esse quadro torna-se um pouco mais inteligível quando consideramos que, com uma única exceção, os mesmos traços são encontrados no luto. A perturbação da auto-estima está ausente no luto; afora isso, porém as características são as mesmas. (276)

Ainda que luto e melancolia tenham traços semelhantes, a partir da perda, esta é experienciada no luto como algo identificável e palpável, já na melancolia, essa perda é mais abstrata, o sujeito melancólico muitas vezes não a pode reconhecer. Ainda nas palavras do psicanalista, seria como se no caso do luto o objeto de amor tivesse morrido enquanto que na melancolia “t[ivesse] sido perdido enquanto objeto de amor” (277). Em vista disso, o luto seria uma condição que se pode atravessar, mas não necessariamente permanecer nela, já melancolia teria um traço patológico, uma vez que o sujeito não consegue se desvencilhar ou identificar o que está lhe causando esses sentimentos.

Com base no apresentado, acreditamos que seja possível propor que a mulher guerrilheira tanto em *Sueños* quanto em *Revolta* se apresenta como um sujeito enlutado em primeira

⁹² Segundo Tania Rivera, o texto foi escrito em 1915 e publicado em 1917. Para fins de citação, utilizamos a edição de 1976.

instância, mas também melancólico. Inicialmente, as narradoras estão orladas por uma perda que de certo modo reduz os seus movimentos e embora não as impeça completamente de viver novas experiências de amor, que seria um dos traços da melancolia, faz com que se apresentem como sujeitos errantes que uma vez cruzados pelo luto já não conseguem viver a experiência primeva de amar sem que seja crivada pela experiência traumática da perda do objeto amado, a vivência do luto. Já a porção melancólica, a perda não identificável, poderia ser lida de modo mais abstrato como o sentimento que ambas têm diante da perda de um projeto, dos sonhos daquela geração, que não podem simplesmente serem limitados a um objeto em específico, mas a uma sensação de época. Nesse sentido, elas poderiam se alinhar com as observações de Walter Benjamin a respeito de melancolia e a obra de Baudelaire. Conforme Kehl (2010), “a matéria da melancolia, em Baudelaire, é a relação com o espaço público da cidade, marcado pela perda do pertencimento a formas comunitárias de convívio que a modernidade destruiu” (4). Elevando essas observações para *Sueños* e *Revolta* seria possível dizer que ocorre processo semelhante, se não do ponto de vista estético, da maneira como o desencanto com o fim do projeto da revolução na América Latina ocorreu e como isso afetou as vidas daqueles que embarcaram completamente na luta, acreditando que seria possível fazer a revolução.

Uma vez que escrevem desde outro lugar — recriam o passado desde a realidade do presente —, como reforçamos no Capítulo 2 por meio dos apontamentos de Calveiro (2013), um dos momentos em ambas as narrativas no qual é possível examinar mais aproximadamente o aspecto melancólico relacionado a uma perda menos palpável é ao falar dos anos 70. Em *Revolta*, a reflexão sobre o período aparece matizada e já apontando os contrastes: “os belos e amargos anos 70, a felicidade que jamais imaginara poder ser verdadeira e o destroçamento em que jamais supusera que um ser humano pudesse mergulhar” (Moura 60). Já em *Sueños*, ainda

que o contraste se faça presente, fala-se primeiro das sensações e vivências dos 70, como vemos em “[e]stávamos fascinados por la vida y no por la muerte como dijo alguien hace poco” (Ramus 39) e, mais tarde, depois de recuperar o que foi o lado positivo dos anos 70, até chegar à ESMA, pondera que “[p]ienso que éste es un mundo terrible/ no lo entiendo/ no puedo adaptarme a él/ muchas veces me deprimó porque siento que no hay una salida para nadie” (40 itálico no original). Aqui, já a partir do olhar melancólico, a própria narradora destaca a situação de depressão, da perda de sentido, lembrando alguém que se prostra paralisado, sem rumo, diante do mundo.

Vozes guerrilheiras enlutadas, perpassadas pela presença brutal da ausência do ente querido, ambas as narradoras encontram na escrita uma tentativa de encontro consigo mesmas, uma forma de reparação, reunindo os cacos do que sobrou de suas vidas e o fazem, em muitos momentos, por meio de uma escrita fragmentada. Como aponta Márcio Seligmann-Silva (2005) ao comentar sobre o testemunho, situando-o em diversos contextos nos quais é considerado, especialmente na “onda de pesquisas dentro dos estudos sobre a ‘memória’ que têm se intensificado nas últimas duas décadas. . . . O discurso testemunhal é analisado . . . como tendo a literalização e a fragmentação como as suas características centrais (e apenas à primeira vista incompatíveis)” (87). A escrita é, também, um processo que acompanha o desenrolar do encontro por meio da terapia. Em *Revolta*, Clara não relata a experiência da terapia, todavia Mariluce Moura comenta em entrevista (2015) que o esboço de *Revolta* foi surgindo a partir do estímulo que tinha na terapia para escrever, expurgar, colocar para fora as angústias. Nas palavras de Moura, “nesse movimento de escrever para recompor a história para a minha filha e, ao mesmo tempo, escrever ficcionalmente para compreender o que havia se passado comigo, adiante eu perceberia que os escritos que eu tentava elaborar como contos, na verdade continham o esboço

de um romance.” Em *Sueños*, Ramus, em uma das cartas que escreve para o irmão, diz que “cuanto a mí estoy un poco triste/ hago terapia con un psiquiatra que me ayuda mucho” (61). Logo, no marco do trauma, reconstituir-se, encontrar alegria no corriqueiro, pressupõe o mergulho nas profundezas do passado e essa reconstituição é a própria tentativa de vivenciar e recuperar-se do luto para continuar a viver.

Escrever, porém, em si, não atinge o deleite, não ocorre como catarse, trata-se de remexer no trauma, de vivenciá-lo de novo e outra vez, tentando estruturá-lo, se possível, em linguagem, colocando-o para fora. Esse movimento pode ser mais claramente visível, em termos físicos, em *Revolta*, uma vez que a própria utilização do termo vísceras pressupõe o mal-estar físico. Destaca-se também as próprias explicações de Moura em entrevista de que escrever o livro foi realmente um ritual de vômito constante. Ao explicar sobre o título do romance, a autora menciona que este surgiu a partir de uma recomendação de seu segundo esposo, Rino. Ele sugeriu que ela colocasse no livro algo que lembrasse as próprias condições físicas que a acompanharam durante a tessitura da narrativa, era preciso que o título lembrasse o movimento visceral que a escrita havia causado nela, haja vista que ela, durante a escrita, levantava-se e vomitava (Moura 2015). A escrita, portanto, torna-se também física, trazendo à superfície dores adormecidas no passado que resultam em reações corpóreas no presente. Nesse sentido, vê-se os apontamentos de Elaine Scarry em *The body pain* (1985) de que “[p]hysical pain does not simply resist language but actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being makes before language is learned” (4). O movimento de interromper a escrita e desfazer-se em vômito é o modo pelo qual a reestruturação do trauma por meio da escrita é interrompida, cruzada.

A respeito da mesma questão entre corpo físico, escrita e trauma, em *Sueños*, Ramus mostra em vários momentos a dificuldade de prosseguir escrevendo quando remexe em alguns aspectos do passado. No capítulo 2, por exemplo, ela recupera o momento em que foi presa em sua casa e viu a sua filha sendo levada para um apartamento ao lado do seu. Ela reconstrói a cena até alcançar a densidade máxima desta ao relatar não apenas os eventos daquela noite, mas a culminância de perdas, “[e]n algún momento me dio tristeza porque era el final y qué lástima, mi hija no iba a estar conmigo ni con su padre que había muerto en una cita un mes antes, ni con Jorge ni con nadie y luego fue como entrar en infierno” (21 itálico no original). De alguma maneira, ao perder a liberdade, ela também estava vivenciando um luto, a morte da sua liberdade, atravessada também por outras perdas: da filha, que agora seguia sem que ela soubesse para onde, do pai de Mariana que morrera e de seu companheiro que fora preso. Recuperar essas perdas todas resulta em tamanha dor que ela complementa, “[a]hora ocurre que no quiero acordarme/ siempre que intento escribir algo sobre este tema me da mucha angustia y no puedo seguir. A veces pienso que *el infierno es éste de tener que vivir para siempre con esos recuerdos*” (21 itálico no original). Em outras palavras, estar vivo é, em si, atravessado pela situação de lembrar, não ter controle em como essas vivências são trazidas do passado ao presente e rearticuladas. Também a “memoria aparece en lugar de algo que ya no está, pero no lo hace para repetirlo sino para evocar lo ‘trayendo’ su sentido y enlazándolo con los sentidos del presente” (Calveiro 16). Nessa linha, a memória poderia ser vista como uma forma de complementar as perdas, o luto, reaver o passado, reconstruir também a perda não identificável, afastar a melancolia, se articulada dentro dos pressupostos de olhar com outros olhos, e auxiliar na recuperação do estágio de não luto.

Próximo do final das nossas considerações acerca das construções/versões da mulher guerrilheira em *Revolta* e *Sueños*, vemos que seja como processo curativo, seja como modo de articular o passado, essa figura refugia-se na escrita como forma de tornar real o outro que não está. Uma vez que o gênero epistolar carrega em si a ideia dessa ausência, escreve-se para o não presente, Ramus reinventa a si mesma e a Carlos Gustavo nas cartas para ele em *Sueños* e Clara (Moura) faz o mesmo ao tecer a carta para Roberto em *Revolta*. Esse movimento de escrita é perpassado pela experiência do luto pelo ente querido nas duas obras, mas também de um projeto de vida aliado aos ideais de uma revolução latino-americana que não se concretizou, resultando em um sujeito desajustado e com traços melancólicos ancorados entre o desejo de “voltar a ser,” como Ramus expressa (46) e o de recuperar os caminhos passados, as vivências estagnadas descritas por Clara (102). Com base nisso, tanto quanto o eu-lírico da canção de Belchior que abre este capítulo e observa melancolicamente o passado pontuando que sua maior dor é perceber “que apesar de termos feito tudo o que fizemos / ainda somos os mesmos e vivemos / como os nossos pais,” a mulher guerrilheira de *Revolta* e *Sueños* constrói-se e reconstrói-se neste avaliar do passado, nessa visitação de eus que ela tenta articular por meio de suas vivências. Escreve-se e rescreve-se na e a partir de suas incoerências.

Sínteses e pontes

Iniciamos as reflexões deste capítulo a partir de uma leitura da canção “Como nossos pais” de Belchior, sugerindo que embora a letra aponte um percurso muito específico de desencanto e dor, a melodia entra em desalinho com esses sentimentos, sugerindo que é importante considerar também as contradições apontadas na harmonia. A partir dessa interpretação, propusemos uma leitura das obras *Revolta* de Mariluce Moura e *Sueños* de Susana

Ramus, sugerindo que a construção feita da mulher guerrilheira nas duas obras seja lida, justamente, a partir dessas nuances de contradição, sem o pressuposto de uma unidade fixa, lendo-as como versões, construções, perpassadas pelas memórias, sobretudo, e o recontar destas. Em nosso itinerário pelas duas obras, focamo-nos na personagem feminina, Clara, em *Revolta*, e a própria Susana em *Sueños*, estabelecendo, sempre que possível, relações com outras personagens/figuras relevantes. Concluimos que ambas as narradoras se constroem a partir de figuras masculinas que já não estão presentes no presente da narração, gerando que as narrativas sejam atravessadas pelos sentimentos de luto e melancolia. Além disso, exploramos a atividade da escrita como um processo curativo, mas também perturbador pelo qual ambas as narradoras tentam compreender o próprio passado, ademais de fazer presente as figuras ausentes de suas narrações, trazendo ao presente, os entes queridos perdidos, trabalhando para solucionar a situação de luto em primeira instância, ainda que a melancolia, em sentido mais amplo, como a perda de um projeto, seja mais permanente. Uma vez que este capítulo foi dedicado a aproximar a leitura da mulher guerrilheira por meio do ponto de vista delas mesmas, a maneira como se compõem e constroem, no próximo capítulo focar-nos-emos em como outras vozes constroem mulheres guerrilheiras em diversas instâncias. O enfoque será em vozes masculinas recuperando personagens guerrilheiras tanto em narrativas brasileiras quanto argentinas.

CAPÍTULO 5

A MULHER GUERRILHEIRA E OS ECOS DE OUTRAS VOZES:

ELES SE DEBRUÇAM SOBRE ELAS

No te vayas guerrillera
no te marches compañera;
si te vas tras el combate,
si te duermes de agonía,
no me dejes sin tu esencia...,
no abandones mi conciencia.
Déjame un pedazo de tu voz
para sembrarlo con tus besos
en la esperanza profunda
de mis sueños combatientes.

--- Jesús Santrich “Guerrillera”⁹³

O poema que utilizamos como epígrafe deste capítulo abre com um pedido para que a guerrilheira, a quem o poema é dirigido, não vá embora. O eu-lírico, por sua vez, lamenta a possível partida, pois esta implicaria em danos para ele, “no me dejes sin tu esencia / no abandones mi consciência.” Ademais do trecho que utilizamos como epígrafe, em todo o poema o tom de

⁹³ O poema completo está disponível no site <http://guerrillaviaweb.blogspot.com/2010/09/poesia-guerrillera.html>. Há uma versão musicada que pode ser ouvida neste endereço: https://www.youtube.com/watch?v=j_ZrVChMeQ8

necessidade do eu-lírico, marcado pelo seu próprio ego, pelos seus desejos, é constante. Não há nenhum momento em que ele se dirija à guerrilheira simplesmente pela existência dela. Antes, ela aparece permeada por ele, como o final do poema também ressalta “déjame tu magno empeño y valentía..., / para hacer de la batalla, / aunque sea con la muerte, / mi querer..., mi poesía.” Marcada pelo eu que também a sexualiza, “[d]éjame un pedazo de tu voz / para sembrarlo con tus besos,” a guerrilheira, em si, é borrada do poema, apresentando-se como espectro que permeia, preenche e atormenta o eu-lírico. Desse modo, entra em ressonância com outras construções de mulheres através dos tempos como seres capazes de enfeitiçar e fazer com que os homens ajam de acordo com suas normas e vontades. O exemplo primevo disso remete a tempos bíblicos, por meio da figura de Eva, a primeira mulher, que teria tentado Adão a provar o fruto proibido. Além disso, ao considerarmos o *corpus* da literatura, a figura da feiticeira, a detentora de segredos, é também resgatada ao falar do encontro entre os nativos e o estrangeiro. Isso pode ser ilustrado com as obras *Iracema* (1865) de José de Alencar e *Terra sonâmbula* (1992) de Mia Couto⁹⁴ para citar apenas alguns exemplos lusófonos.

A construção da guerrilheira no poema, portanto, alinha-se com outras representações de mulheres, adicionando-se, porém, a condição de luta, “déjame tu fusil y tu alegría.” No entanto, essa situação não serve como motivação para descrevê-la de modo mais perene, antes convém para permeá-la de uma névoa, que oferece a ela uma condição de mito. Voltando-nos às guerrilheiras que nos interessam, aquelas que lutaram contra regimes repressivos no Brasil e na Argentina, vemos que Herbert Daniel em seu livro *Passagem para o próximo sonho* (1982) dialoga com os apontamentos que fizemos até aqui acerca da mulher guerrilheira observada pelo olhar do outro,

⁹⁴ Para uma leitura das personagens Iracema, do romance homônimo, e Farida de *Terra sonâmbula*, ver “Tatuagens da colonização portuguesa: uma proposta de leitura comparativa dos romances *Iracema* de José de Alencar e *Terra sonâmbula* de Mia Couto” (2014).

valendo-nos da leitura do poema de Santrich, ao ressaltar as construções feitas sobre as mulheres guerrilheiras pela imprensa. Segundo Daniel — ao comentar sobre as diversas identidades assumidas pelos guerrilheiros e as atividades por eles e elas executadas, especificando, entre eles, Helga, que “despistava no nome [e] nas perucas louras que usava em ações, perucas disformes que lhe davam um ar festivo de destaque de escola de samba” (37) —, havia um completo descompasso entre o que a guerrilheira era de fato e aquilo que havia sido construído a respeito desta. Vejamos um exemplo dessas construções no fragmento a seguir:

A Loura dos Assaltos foi uma criação perfeita de repórter em falta de assunto. Divertíamos lendo as descrições de um personagem lendário: loura, linda, tinha pernas estonteantes, usava minissaia ousada e comandava bravamente todos os assaltos. Tinha a voz firme, o gesto decidido e o gatilho leve. Impiedosa, não mostrava comiseração. Escreveu, não leu, pau comeu. Anotem: desobedecendo à Loura, o pau comia.

Isto mesmo: o pau. E a importância do caralho.

Porque a Loura – ou a Nossa Senhora dos Assaltos – foi uma criação bem masculina. Não é preciso ir longe para descobrir num dos primeiros mitos que a imprensa iria inventar sobre os guerrilheiros a extraordinária carga erótica. A Loura era um tesão, e tesava. (38)

O trecho aponta a figura perfeita de guerrilheira a partir do imaginário masculino, aqui representado pela imprensa. Trata-se de uma mulher valente, em posição de liderança, cujo corpo enfeitiça pela beleza. Daniel denuncia não apenas o modo pelo qual a mulher guerrilheira era vista e construída, mas também o modo como as mulheres em geral são construídas por meio do olhar masculino, sendo apagadas enquanto sujeitos, tornando-se objetos do olhar, como exploraremos

mais tarde. Ainda a respeito da mulher guerrilha e a relação da sua representação social a partir do masculino, Daniel afirma que:

O renovado Chevalier de Masoch fez escola com seus escritos literários. Mal sabia que discípulos brasileiros, masoquistas até a raiz do vocês-sabem-do-que-estou-falando, iriam tomar das suas páginas a figura da Vênus Flageladora para explicar – ou desexplicar – um fenômeno inquietante: uma Mulher guerrilheira. Incapazes de reconhecer nas guerrilhas a mesma multiplicidade de figuras e comportamentos que tinha. O guerrilheiro, faziam das mulheres A fêmea; não As mulheres, A Fêmea, com F maiúsculo. O F de *fálus*. A Loura dos Assaltos só tinha uma significação: a Mulher-Fálus. Natural. Numa época em que a castração era exacerbada – e a censura o que era? – o complexo de castração encontrava saídas e símbolos.

Todas as companheiras foram um dia A loura. A gente gozava, encontrava na lenda um aspecto folclórico, até mesmo inocente. Nunca se levou a sério o significado daquela invenção para as mulheres guerrilheiras. E o que se fazia era uma mistificação e um desrespeito. Uma segregação da mulher, um racismo descaradamente intolerável. Sim, não somos racistas. Apenas falocratas ingênuos. Mas a ingenuidade é sempre uma carapaça inútil; ou um álibi. (38 grifos no original)

Se no primeiro trecho que apresentamos de Daniel, ele assinala o olhar masculino por meio da imprensa, neste segundo ele o recupera também pelo viés dos guerrilheiros. Isso demonstra que mesmo dentro da guerrilha as companheiras também eram objetificadas, sendo assimiladas e percebidas a partir da sua aproximação e semelhança ao masculino. O apontado por Daniel dialoga

com as considerações de Laura Mulvey em “Visual Pleasure and Narrative Cinema” de que “[w]oman stands in patriarchal culture as signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer of meaning, not maker of meaning” (58). Desse modo, ao aproximar a mulher guerrilheira de símbolos vistos a partir do masculino, como a beleza dela, seu poder de liderança e seu potencial guerrilheiro, vê-se que ela é construída de modo passivo, retirado o seu poder de agência.

A denúncia feita por Daniel em *Passagem para o próximo sonho* bem como as observações por nós propostas com a leitura do poema “Guerrilheira” balizam uma possível direção a respeito da forma como a mulher guerrilheira tem sido construída a partir de vozes masculinas⁹⁵. Neste capítulo, nós nos propomos a analisar o modo pelo qual as mulheres guerrilheiras são representadas e compreendidas a partir da mirada masculina. Para isso, trabalhamos com duas obras brasileiras *Guerrilheira* (2003) de Antonio Nascimento e *A guerrilheira: mistério e mortes na Ilha do Presídio*⁹⁶ (2005) de Índio Vargas, além da obra argentina *Recuerdo de la muerte*⁹⁷ (1984) do argentino Miguel Bonasso. Além da mirada masculina, que é o principal critério para a seleção do *corpus* apresentado, trabalhamos com as obras em questão, principalmente as brasileiras, em decorrência de já no título aparecer a figura nomeada da guerrilheira, sugerindo o protagonismo desta na narrativa. Importa-nos, também, os recursos narrativos na construção desta figura a partir,

⁹⁵ Ressaltamos que a construção do mito da loura dos assaltos é algo que se repete no imaginário das narrativas que versam sobre o período. Outro exemplo, além do apresentado por Daniel, é o de Fernando Gabeira em *O que é isso, companheiro?* ao comentar sobre Márcia. Como Gabeira conta: “Márcia era a loura dos assaltos. Mais tarde, conheci outra loura dos assaltos, muitas louras dos assaltos. Cheguei mesmo a ter a impressão de que todas eram a loura dos assaltos!,” recuperando o ponto de vista da imprensa. Logo depois, ele adiciona: “Coloquemos assim: Márcia era a loura dos assaltos à disposição de minha fantasia. Não a conhecia diretamente” (129), trazendo o seu ponto de vista a respeito do mito, o que permite a sugestão do modo pelo qual outros guerrilheiros pensavam e colaboraram para a disseminação desse mito.

⁹⁶ Deste momento em diante nomeada apenas *A guerrilheira*.

⁹⁷ Deste momento em diante nomeada apenas *Recuerdo*.

sobretudo, da posição do narrador. Além disso, nas três obras a figura da guerrilheira é um espectro, sujeito ausente, composta de memórias e tramas, sendo aparentemente o ponto principal, mas perpassada pelas relações que têm com a figura masculina detentora da voz narrativa. Finalmente, embora o texto de Bonasso tenha uma ampla fortuna crítica, como exploraremos a seguir, os textos brasileiros com os quais trabalhamos, parece-nos, não foram discutidos pela crítica literária nem tampouco objeto das ciências sociais como outras obras semelhantes que estudam a ditadura militar. Desse modo, acreditamos que o diálogo entre esses textos, apresentados na nossa pesquisa, afim de apontar caminhos para a compreensão das diversas construções da mulher guerrilheira, ampliará os estudos críticos em torno das obras além de possibilitar novos modos de olhar para personagens femininas construídas a partir de vozes narrativas masculinas.

5.1. A guerrilheira, *Guerrilheira* e *Recuerdo de la muerte*: ecos críticos

Como mencionamos, não nos foi possível localizar pesquisas cujo foco sejam as obras brasileiras que discutimos neste capítulo. Entretanto, *Guerrilheira*, de Antonio Nascimento, é mencionada como parte de um percurso a respeito da mulher guerrilheira na literatura latino-americana apresentado na tese de doutorado de Carolina Castellanos Gonella, *Performances de masculinidades: mujeres guerreras y transgresión de género en la literatura latino-americana* (2010). A autora, todavia, não se aprofunda na representação da guerrilheira na obra. Antes, sustenta-a como exemplo de guerrilheira que “se ve involucrada por familiares siendo inocente” (416). Como veremos na nossa análise, a condição ressaltada por Gonella é importante, mas não é única na construção de Docarmo. O ponto de vista da narração, a mirada masculina que a constrói como sujeito em ascensão e queda, é o que postula uma leitura mais ampla da guerrilheira na obra. Mesmo com a ausência de estudos para as obras brasileiras, julgamos necessário inclui-las em

nosso capítulo especialmente pelo aparente protagonismo da figura da guerrilheira que é nosso objetivo de estudo. Dessa forma, em vista da ausência de fortuna crítica para as obras brasileiras, nesta seção discutiremos apenas os estudos que dialogam com a obra *Recuerdo* de Miguel Bonasso.

Recuerdo possui vasta fortuna crítica, especialmente com relação à análise do gênero testemunhal. Esse viés é tomado por Norma Strejilevich em *El arte de no olvidar* (2006) que aponta Bonasso como pertencente a um grupo que desejava modificar o modo de fazer literatura, “optando por un ‘trabajo de transformación’ por el cual se ‘literaturiza’ un testimonio o un informe periodístico” (25). Também Idelber Avelar (2000) comenta sobre *Recuerdo* incluindo-o entre as obras que reproduzem vários “de los tropos típicos del testimonialismo latinoamericano” (95) ao falar sobre a ineficiência dos testemunhos no Cone Sul para refletir sobre a experiência traumática e não apenas buscar solidariedade. Ainda, de maneira detalhada, o estudo *El relato testimonial en la literatura argentina de fin de siglo* (2000) de Adriana Goicochea analisa os modos pelos quais os recursos do testemunho são explorados em *Recuerdo*, ressaltando também o aspecto ficcional no romance como uma possibilidade daqueles que estão mortos ou que foram desaparecidos terem voz na obra, além do próprio autor ocupar lugar de “protagonista de una historia narrada en tercera persona” (84). Para além das investigações que trabalham com a observação de aspectos do testemunho, Fernando Reati⁹⁸ em “Culpables e inocentes, héroes y traidores, cómplices y espectadores: Representaciones de la violencia política en Argentina desde 1980 hasta el presente” (2013) exemplifica com o romance de Bonasso, a partir sobretudo da retomada da descrição do Natal no campo de concentração, a quase insuficiência do cânone realista em construir tal cena,

⁹⁸ Fernando Reati também analisa outra obra de Bonasso, *Diario de un clandestino* (2000), em “Trauma, duelo y derrota en las novelas de ex presos de la guerra sucia” (2004).

tamanha sua dificuldade, sendo “necesario recurrir a metáforas tomadas de la imaginería religiosa o el Infierno de Dante” (86). Desse modo, os recursos, os modos pelos quais o cotidiano do sequestro é descrito no romance, são trabalhados pela crítica em diversas frentes. Dentre elas, discute-se, também, a questão do lugar do hibridismo observado em *Recuerdo* na conversa entre gêneros. Essa questão é abordada por David Foster em *Violence in Argentine Literature: Cultural Responses to Tyranny* (1995) e aparece também em algumas considerações de Ana Longoni em *Traiciones: La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión* (2007).

Ainda que Longoni também comente sobre o aspecto do hibridismo, seu ponto analítico com o qual mais dialogamos neste trabalho reside no olhar aproximado da estudiosa para a construção das figuras femininas do romance de Bonasso como traidoras. Apesar da vasta fortuna crítica que há em torno da obra, além desta ser mencionada em vários trabalhos, ainda que não seja o motivo de análise⁹⁹, percebemos que há uma ausência de estudos que se enfoquem no modo pelo qual as personagens femininas são construídas no romance, sendo o estudo de Longoni essencial para compreendê-las, ainda que a autora não necessariamente esteja fazendo uma leitura de gênero em seus apontamentos, mas, sim, uma leitura da figura do traidor, de modo geral, em três romances argentinos, constando entre eles *Recuerdo*.

A leitura de Longoni da traidora observa essa figura também por meio da construção da puta, isto é, um adjetivo estaria intrinsecamente associado ao outro sendo, ao mesmo tempo, sujeito e predicativo: a traidora é puta e a puta é traidora. Essa consideração é vista, principalmente, em *Recuerdo* até pela metáfora que o romance introduz de que “[l]a traición se parece a la seducción. A la imagen de la mujer seducida. La que entrega un beso, luego entrega otro y termina abriéndose

⁹⁹ Alguns exemplos desses estudos são: *A Lexicon of Terror* (1998), de Marguerite Feitlowitz; *Political Violence and Trauma in Argentina* (2005), de Antonius Robben; “Death Camp Confessions and Resistance to Violence in Latin America” (1986), de Jean Franco; “Betrayal, Loyalty, the Peronist People and the Forgotten Archives: Miguel Bonasso’s Narrative and the Peronist Left’s Political Culture, 1984-2003 (2007), de Valeria Manzano.

de gambas” (Bonasso 134). Logo, o espaço ocupado pelas mulheres de um modo geral e as considerações feitas pela voz narrativa no contexto de costurar testemunhos e apresentar uma história da repressão acaba por perpetuar um discurso de gênero no qual à figura feminina estão associados os denominadores comuns da representação de mulheres: sedutoras, marcadas, envolvidas em uma cápsula que as aprisiona ao seu sexo, impedindo-as de serem concebidas de modo igual.

Assim, esse modo de representação das mulheres guerrilheiras em *Recuerdo* eterniza, por meio da retórica empregada, valendo-nos das proposições de Avelar (80), a figura do macho como herói, haja vista que ele consegue se segurar na tortura, além de se manter fiel ao partido, enquanto apresenta as mulheres como fragilizadas, sedutoras e seduzidas. Como aponta Longoni em *Traiciones* a partir da análise dos romances *Recuerdo*, *Los compañeros* (1987) de Rolo Diez e *El fin de la historia* (1996) de Liliana Heker, focando-se nos casos das personagens Pelusa e Lucy (*Recuerdo*), Maruja e Marcela (*Los compañeros*) e Leonora (*El fin de la historia*), chama a atenção que em todas as situações envolvendo as personagens aqui mencionadas nenhuma delas de fato seja capturada em uma circunstância de delação durante as narrativas, o que significa que são consideradas *traidoras* e *putas* em vista da utilização de seus corpos pelos ditos *inimigos*, os militares (Longoni 151). Isso ressalta o tratamento diferenciado que as mulheres guerrilheiras recebem na maneira como são descritas na obra e, certo modo, como são concebidas no imaginário social por conta, justamente, de como essas narrações disseminam esses discursos preconceituosos de gênero a respeito da mulher guerrilheira (Longoni 150). Sua traição não se dá por meio da palavra, expondo colegas e a organização, mas ao *entregar* o seu corpo, resultando, portanto, que também como Longoni aponta, este precise ser compreendido como possivelmente pertencente à causa revolucionária, a organização na qual militam e não a si mesmas (151). Longoni adiciona,

ainda, que uma outra maneira de entender o modo pelo qual essas mulheres são consideradas traidoras, uma vez que não cometeram delação *per se*, seria “considerar que las secuestradas son juzgadas como traidoras no sólo por la organización política a la que pertenecían sino también por su pareja. Dos juicios superpuestos en los que militancia, amor y sexualidad se entremezclan y confunden” (151-152). Logo, como mencionamos, à mulher guerrilheira não basta apenas sua porção relacionada à luta, mas também a sua condição feminina, sendo julgada de acordo com pressupostos que não são os mesmos para os homens guerrilheiros.

A partir da pesquisa que realizamos, não nos foi possível localizar outras investigações cujo foco seja essencialmente as personagens femininas em *Recuerdo*, especialmente diante da sua condição guerrilheira. Em vista disso, ressaltamos o lugar do nosso estudo como forma de olhar para essa figura em *Recuerdo* e também em *A guerrilheira* e *Guerrilheira*. Dialogaremos de maneira aproximada com as considerações de Longoni neste capítulo não apenas na leitura de *Recuerdo*, mas também das obras brasileiras, pois nestas, ainda que a mulher guerrilheira não seja descrita como traidora, a tônica da sedução e da posse de seus corpos como propriedade, que comenta Longoni, também pode ser observada.

5.2. Do buraco da fechadura: as estórias e a história, o tempo e os tempos

As personagens mulheres que compõem a teia de *A guerrilheira*, *Guerrilheira* e *Recuerdo* são capturadas pela voz narrativa, em diversos momentos, como se fossem observadas através do buraco de uma fechadura, construídas por um olhar narrativo que as rodeia e observa desde a distância de um segredo. Em dois dos textos existe uma reivindicação com um compromisso com os fatos. No primeiro, *A guerrilheira*, o narrador aponta o desejo de “narrar fatos reais com absoluta fidelidade, mesmo porque foram vividos ou presenciados por quem os escreve,”

completando que a “ficção entra como elemento articulador que estabelece a relação entre o que ocorreu” (11). No segundo, *Recuerdo*, Bonasso faz algumas considerações ao final do livro a respeito deste ter tomado a forma romanesca como expressão. Segundo ele, o gênero “permite desenterrar ciertos arcanos que a veces se niegan a salir dentro de las pautas más racionales de la crónica histórica, el testimonio de denuncia o el documento político. Pero la voluntad de novelar no encubre aquí el designio de modificar los hechos. Todo lo que se dice es **rigurosamente cierto** y está apoyado sobre una base documental enorme y concluyente” (404 grifos nossos). Já o terceiro, *Guerrilheira*, ainda que não demonstre qualquer pretensão com a verdade, deixando em suspenso se é uma história com base em fatos reais ou não, apresenta na orelha do livro a foto do autor e uma breve biografia deste que entra em consonância com a da voz narrativa em primeira pessoa, afinal tanto o narrador quanto o autor são médicos patologistas e moram, no momento do lançamento do livro e da narração, nos Estados Unidos.

Assim, as personagens femininas com as quais trabalhamos são permeadas pela ficção ao mesmo tempo que ressoam fragmentos, resquícios de figuras que fizeram parte da luta contra a ditadura militar no Brasil e na Argentina. São composições em mosaico de Normas, Victorias, Iaras, Lias, Estelas, entre tantas outras. Como veremos a seguir, além de serem parte constituinte dos estilhaços das mulheres que lutaram contra a ditadura, elas igualmente são compostas de tal modo que é possível verificar, na forma como são narradas, a perpetuação de discursos específicos acerca de mulheres. Esses seriam como aqueles que as confinam ao espaço privado da casa, dedicadas a afazeres domésticos, guerrilheiras sem guerrilha; além de escravizadas pelo olhar masculino que as objetifica, descrevendo-as de maneira a pormenorizar seus corpos, atendendo aos detalhes do gozo de um olhar pornográfico. Nasce daí, portanto, da visão parcial, mirada secreta, a ideia do olhar dos narradores com os quais trabalhamos neste capítulo limitados à mirada

pela fechadura. Com base nisso, mergulhemos em linhas gerais no enredo de cada uma das narrativas.

Classificado na ficha catalográfica do livro como “novela brasileira,” a obra *A guerrilheira: mistério e mortes na Ilha do Presídio* pretende, a partir do título, centrar-se em uma figura feminina, denominada como “a guerrilheira.” Apesar da indicação do título, a novela é, antes, a história da idealização e fracasso de um plano para uma fuga de presos políticos do presídio no Sul do Brasil. O plano foi arquitetado por três presos, todos eles pessoas reais. O primeiro deles, “Atanásio Oth¹⁰⁰ [era] representante da VAR-Palmares na cadeia, 27 anos, alemão de Chapada-RS, alto, forte, olhar de criança, sorriso ingênuo, ex-seminarista, graduado em Filosofia.” O segundo, “Valdir Izidoro Silveira, também 27 anos, filho de operário estivador de Itajaí, Estado de Santa Catarina, cursava o último ano de Agronomia na UFRGS. Leitor compulsivo, voz grave, argumento incisivo, era apaixonado pela profissão.” O terceiro era “o autor deste livro” a quem a voz narrativa não descreve como fizera com os dois primeiros. Finalmente, a pessoa na qual o título da novela se inspira, veja-se o realce no título *A guerrilheira*, é descrita como:

[U]ma jovem que estudava no CAD¹⁰¹, UFRGS¹⁰², que, obviamente, não estava presa na Ilha. Vivia em Porto Alegre e atuava na clandestinidade numa organização de esquerda. Nome de guerra: Tânia. **Poderia parecer tudo, menos guerrilheira.** Alta, esguia, bela, sutil e de olhar sonhador. Gestos suaves, de apurada harmonia, foi uma revelação pela coragem nas tarefas que cumpria. Jamais alguém suporia que fizesse o que fez como se fosse sonho. (Vargas 13 grifos nossos)

¹⁰⁰ No Catálogo *Resistência em arquivo: memórias e histórias da ditadura no Brasil – 1961-1979* de 2014 consta os nomes dos três presos que elaboraram o plano de fuga da Ilha do Presídio. Como não temos acesso ao nome verdadeiro de Tânia, não nos foi possível verificar se ela é nomeada no catálogo. Vale destacar ainda que o sobrenome de Atanásio, no supracitado catálogo, está grafado Orth e não Oth conforme aparece na novela.

¹⁰¹ Curso de Arte Dramática.

¹⁰² Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Em detrimento do modo como o narrador descreve os amigos homens e até a si mesmo, uma vez que não dá detalhes a respeito do próprio físico, a mulher guerrilheira é separada dos demais por, em primeiro lugar, estar em liberdade. Depois, por sua aparência ser, justamente, aquela que o narrador considera o oposto de ser uma guerrilheira. Assim, ser guerrilheira pressuporia rudeza, desarmonia, bem como atributos do real. Além disso, nota-se que a guerrilheira seria feia e bruta, porque ele destaca que Tânia era linda e tinha olhar sonhador. Desse modo, logo da abertura da novela vemos como o corpo de Tânia é marcado e apontado pelo narrador como um espaço de representações nas quais a sua aparência desempenha importante papel, aproximando-a ou afastando-a do papel de guerrilheira que faz parte de sua identidade.

Apresentados os personagens principais da trama, a novela dá mais detalhes do plano de fuga, além de situar o leitor geograficamente. Aprendemos que o espaço da novela é a “antiga Ilha da Pólvora, transformada em prisão política, no rio Guaíba, a partir de 1970” (13) e que o plano de fuga consistia em que fosse trazida para o presídio, peça a peça, uma metralhadora para que eles pudessem render os guardas e fugir. O objetivo da fuga, para além da liberdade, era também voltar a trabalhar com a organização clandestinamente. A ação é articulada pelos três personagens homens e, porque está em liberdade, à mulher reserva-se a parte da execução do plano que compreendia entregar as peças a um guarda simpatizante com a causa dos militantes para que ele trouxesse as peças da metralhadora para dentro do presídio, entregando-as aos presos. Em decorrência de que apenas familiares podiam entrar na prisão, os três presos articulam um plano para que Tânia pudesse visitar um deles na cadeia. Decidem que ela deveria aparentar um namoro com um deles e o escolhido para a dissimulação é Atanásio. A respeito deste, além da descrição que já apresentamos, o narrador acrescenta que “Atanásio era o **protótipo do revolucionário**: sério, compenetrado, lúcido, corajoso. Ex-seminarista, de origem alemã, era o que com mais gosto

e competência expunha aos companheiros a proposta da VAR-Palmares” (50 grifos nossos). Veja-se como ao invés de se centrar em características físicas, o narrador escolhe falar de Atanásio de modo a apontar características suas que comprovam sua aptidão revolucionária, elencando aspectos psicológicos que seriam coerentes com o **protótipo de guerrilheiro**. Tânia, por sua vez, é narrada, justamente, pela negativa deste, “poderia parecer tudo, menos guerrilheira” (13). Ademais, em vários momentos ela é construída a partir do realce do quanto sua beleza física é destacável, “além de artista, é **linda** e nossa companheira de fé” (49 grifo nosso), apagando-se seus possíveis traços revolucionários ou, quando outros atributos são enfatizados, fala-se que é “pessoa de extrema audácia” (49), característica que não se assemelha às nobres conferidas a Atanásio, antes acrescenta uma camada de atrevimento que poderia ser facilmente compreendida também a partir de sua própria condição feminina.

Uma vez que têm o plano esboçado, colocam-no em prática recrutando o praça Solano que fazia guarda no presídio alguns dias na semana. Segundo o narrador, Solano é despolitizado e “boa-pinta” (50). A partir da escolha do guarda que deveria ajudá-los, o plano inicial mudou e decidiu-se que Tânia tinha de seduzir Solano, trazendo-o para a causa dos revolucionários. Ao mesmo tempo que tinha de convencer Solano a ajudá-la, Tânia também se envolveu emotiva e fisicamente com Atanásio, conforme o primeiro plano que fora abortado. Em vista disso, ela tinha de fazer uma dupla atuação: estava envolvida com Atanásio, mas precisava fazer Solano acreditar que eram apenas amigos e, ao mesmo tempo, tinha de seduzir e convencer Solano a ser parte do plano para a fuga dos militantes.

Além da narrativa central, o narrador traz ao texto tramas paralelas que não são necessariamente importantes para o enredo principal. No entanto, estas destacam a forma pela qual o narrador constrói as figuras femininas. Isso ressalta que o olhar sexualizado que personifica as

“coxas palpitantes e apelativas” (56) de Tânia, como se estas tivessem vida própria, e não fosse a sua mirada e escolha sintagmática que as expusesse deste modo, é um olhar que objetifica as figuras femininas, transformando-as em objeto de gozo. Logo, ainda que não abordemos as narrativas paralelas neste breve itinerário pela narrativa de *A guerrilheira*, julgamos necessário apontar que não é apenas Tânia que é objetificada na novela. Trata-se de um olhar que se expande a quase todas as figuras femininas que transitam pela trama, contudo este é intensificado em relação à Tânia como veremos em outros momentos de nossa análise.

Como já mencionamos, parte do plano era enredar Solano na trama para que este servisse ao propósito de trazer as peças da metralhadora para dentro do presídio. Uma vez que ele conhece Tânia e passa a conversar com a jovem, é descrito pelo narrador como “enfeitiçado pelo charme de Tânia” (60) e ansioso para conhecer mais a respeito da amizade dela com Atanásio. Quando Solano questiona Atanásio sobre sua relação com Tânia, este comenta que “Tânia é um quadro de nossa organização, que está empenhada em colaborar, de alguma forma, na derrubada da ditadura. É uma moça preparada, consciente, sabe o que quer **mas também é uma mulher bonita...**” (60 grifos nossos). Como o trecho destaca, pela voz de Atanásio, Tânia é descrita como membro da organização, elevando-se características que não são atributos físicos, até que ao final, a partir da oração iniciada pela conjunção adversativa “mas,” entra-se na sua aparência. No contexto apresentado, é visível que as orações não têm relação entre si, entretanto, Atanásio aponta ao final que embora seja membro da organização, Tânia **também** é bonita, como se uma característica fosse capaz de desmerecer as outras ou não serem complementares. Além disso, o uso das reticências tanto pode implicar que seja um modo de Atanásio destacar a beleza de Tânia para Solano, permitindo que este complete o suspiro, quanto ao leitor que pode imaginar o fim da frase do modo como melhor o apeteça.

Embora seja possível observar as marcas narrativas nas quais fica evidente o procedimento ficcional para preencher as lacunas do testemunho do narrador em vários momentos da narrativa - como, por exemplo, quando Tânia está sozinha em sua casa a pensar sobre a vida e a revolução-, essas marcas são ainda mais evidentes nos momentos em que as personagens pensam sobre Tânia ou quando cenas de Tânia fora do presídio, longe do olhar do narrador, são também construídas. Nesses momentos, seus atributos físicos são altamente marcados, enquanto sua porção guerrilheira, artista, mulher, pensante, é totalmente apagada. Um exemplo disso é que em um dos primeiros encontros entre ela e Solano fora da prisão para a entrega de uma peça da metralhadora, ele a espera atravessar a rua na sua frente para ficar admirando seu corpo por trás enquanto ela não o vê fazê-lo: “A rigor ficou atrás para ver o caminhar ondulante de Tânia, cuja graça chamava a atenção dos transeuntes menos atarefados. Contra o sol, as pernas morenas prolongavam-se nas coxas visíveis pela saia transparente. Essa visão diáfana tocou fundo o rapaz e o **paralisou**, a ponto de mudar o sinal verde e o vermelho novamente, enquanto ela o esperava do outro lado da rua” (65 grifo nosso). Observada como névoa, objeto que tenta e **paralisa**, Tânia é representada como sedutora e envolvente. Uma vez que o narrador anuncia, na introdução, o compromisso com os fatos, em que medida, ao trabalhar com Tânia na esfera do ficcional de modo a envolvê-la em uma membrana vaga, de deusa, capaz de **paralisar** os homens, não acrescenta ao estereótipo associado às mulheres desde tempos imemoriais? Qual é o serviço a que se presta esta novela na representação das mulheres guerrilheiras, adiantando-se deste o título, ao descrevê-la desse modo? Essas são, em alguma medida, perguntas norteadoras da nossa análise da guerrilheira na novela em questão.

Se a guerrilheira é observada em diversos momentos de modo a apontar seus atributos físicos, também é observada com certa inocência por, ao perceber que seduzira Solano, não se

questionar sobre as intenções do rapaz. Descobrimos mais tarde que Solano era “infiltração dos órgãos de repressão” (73). Na cadeia, os três presos, quando passam a desconfiar de Solano, tentam avisar Tânia, mas precisam fazer isso em código e a mensagem não deixa claro que ele é um infiltrado. Tânia, assim, sofre por Solano com medo de que ele seja punido pela repressão quando, de fato, ele está aliado aos repressores. A partir daqui o plano para continuar com a entrada das peças da metralhadora no presídio é completamente abortado e o foco da novela é Tânia e seus medos e fantasmas com relação a ser descoberta. Em sua casa, em um bairro nobre, apresentando seu berço burguês, Tânia toma remédios para dormir e pensa sobre Che Guevara. Sua mãe, por sua vez, desperta pouco a pouco para a militância da filha, desejando que ela não esteja envolvida com “um grupo guerrilheiro” (109). Confinada no espaço da casa, ela é novamente descrita de forma a explorar seus atributos físicos ao mesmo tempo em que se fala de seus pensamentos, como vemos no trecho a seguir:

Vestiu a camisola, pois nua, sentia alguma insegurança fora da cama. Quando estava deitada na cama sob as cobertas, mesmo que fosse só o lençol, sentia-se segura, protegida, como se estivesse com todas as peças do vestuário: calcinha, blusa, saia, ou vestido, ou calça *jeans*. Menos *soutien* – isso ela nunca usou. Sentia-se como se estivesse impedida de respirar. Além disso, não havia necessidade. Seus seios eram de tamanho médio, firmes, pontudos, com as pontas levemente arrebitadas. Belos e eternos. Quem os visse, nunca mais os esqueceria. (101)

O narrador vale-se da descrição do corpo físico de Tânia de uma maneira que lembra o olhar pela fechadura, o deleite de reiterar a precisão do seu corpo, especialmente os seios, de modo obsessivo, anulando até mesmo os pesadelos de Tânia. Com isso, distrai o leitor com os detalhes do corpo da

guerrilheira que em nada ampliam a compreensão desta, trata-se, ao nosso ver, de uma descrição desnecessária e quase adolescente.

Adiante, quase ao final da trama, uma vez que estava temerosa pela sua vida, Tânia agenda uma reunião com a organização e, por isso, encontra-se com um companheiro. Com ele, ela discute as suas dúvidas. Nesse momento do enredo, o narrador faz uma leitura dos pensamentos de Tânia e do dirigente com quem ela se encontrara, ao mesmo tempo em que emite opiniões acerca desses pensamentos. Com relação ao dirigente, aponta que “ele era mais velho, mais convicto” além de ser um idealizador da lucidez das massas. Já Tânia é apontada como alguém que “não idealizava nada, a não ser a grande ternura e o afeto que tinha pelos oprimidos” (127). Desse modo, Tânia é infantilizada, marcada como apolítica, quase boba. Ao mesmo tempo, o dirigente é, assim como Atanásio, **o protótipo de revolucionário**. Com essa descrição, é retirada da guerrilheira toda possibilidade de ser equiparada aos outros membros da organização, sendo, novamente, descrita a partir do que ela, de fato, não era. Ademais, na mesma cena, de modo brusco, ela e o dirigente estão deitados na grama enquanto simulam um simples encontro e ele é tomado por um desejo por ela que parece incontrolável. O corpo de Tânia é, novamente, o disparador do olhar do narrador que insiste em centrar a mirada, a partir do dirigente, nos seios de Tânia que “delineados, agressivos” pareciam querer “romper o tecido fino da blusa delicada” (128). O narrador acrescenta que o companheiro “quase perturbado, não conseguia separar o desejo que tomara conta de si e a tarefa das próximas horas: a reunião da direção da organização com Tânia. A vontade que tinha era de agarrar, beijar, acariciar os seios dela. . . . Por sua cabeça passavam mil coisas. Mas duas se chocavam e eram incompatíveis: a revolução e o desejo” (128). Novamente, portanto, o físico de Tânia é objetificado, ela é apagada como membro da organização, como guerrilheira, e é descrita apenas como objeto despertador de ânsias masculinas sobre as quais ela não tem controle. Seu

próprio desejo, aliás, é apagado. Tânia parece não desejar nada, apenas é marionete do olhar do narrador e das personagens que ele constrói.

O último capítulo da narrativa é perpassado pela ausência de Tânia que estava a serviço da organização indo para o Rio de Janeiro entregar os nomes, que apenas havia memorizado, para que fossem incluídos à lista de presos que seriam libertados em troca do embaixador suíço, Giovanni Enrico Bucher, sequestrado pela VPR em 7 de dezembro de 1970. No Rio, Tânia é encontrada pelo aparelho repressor e questionada sobre a localização do embaixador. Se ela apenas recebe a alcunha de guerrilheira no título da novela e no primeiro capítulo quando o termo surge, exatamente, pela negação “[p]oderia parecer tudo, menos guerrilheira” (Vargas 13), no momento da tortura é *batizada* pela repressão com os termos que já conhecemos e que abordamos no Capítulo 2 desta tese. Chamam-na “terrorista de merda” e “puta” (131) enquanto é brutalmente questionada, torturada e seviciada (132). Em paralelo a esta cena, temos acesso à mãe de Tânia em sua residência à espera da filha que prometera voltar na véspera de Natal do ano de 1970. Quando dera meia-noite, a mãe se questionou sobre onde estaria a filha (131). Desse modo, o momento final da narrativa é marcado pelo desaparecimento de Tânia, a partir da mãe dela, além da frase final “e nunca mais ninguém a viu” que marca um paralelo macabro com a forma pela qual contos de fadas são terminados. Se nestes a frase também iniciada pela conjunção coordenada aditiva “e” é encerrada com “foram felizes para sempre,” aqui a mesma estrutura é resgatada com um toque de horror, de pesadelo, deixando no ar o espectro de Tânia, a desaparecida, a mulher de múltiplas vidas desconhecidas. Vale destacar também que se temos acesso aos nomes reais das três personagens masculinas, podendo depois encontrá-las em outros documentos, o mesmo não é verdadeiro para Tânia que desaparece na narrativa e também na história, posto que sua identidade

não é revelada. A guerrilheira, portanto, torna-se a desaparecida, a filha de uma senhora que a espera em um 24 de dezembro distante.

Se *A guerrilheira* traz em seu título a especificação por meio da utilização do artigo definido “a,” limitando a história à Tânia, em *Guerrilheira* de Antonio Nascimento, o procedimento é justamente a ausência da determinação. Com isso, o vocábulo guerrilheira amplia-se, ganha uma tônica que pode ser aplicada a muitas pessoas, não apenas à personagem específica na qual o título do romance se inspira. Diferente de *A guerrilheira*, o romance de Nascimento não tem uma nota introdutória que explica as origens da história, dessa forma, tomamo-lo conforme a ficha catalográfica o determina, isso é, como romance. À parte das explicações sobre a natureza do relato, a obra se organiza com uma seção inicial focada no presente do narrador a pegar um táxi, dirigindo-se a Ipanema, no Rio de Janeiro. No veículo, o sujeito olha para um jornal que leva consigo pelo qual pagara cinquenta vezes o preço atual do jornal e anuncia que a mirada para uma pequena seção do jornal o transportara, levando-o a pensar em Docarmo (Nascimento 7). Depois disso, há uma segunda seção a partir da qual o foco da narração, ainda em primeira pessoa, volta-se para Docarmo, quem, embora todos chamassem assim, era Maria do Carmo Vieira de Assunção (9). O narrador adianta, depois, que a conhecera no início de 1984.

Narrador homodieético, nas duas primeiras seções da obra e novamente no epílogo, sua participação como personagem dá-se a partir do olhar que oferece para Docarmo. Nessa primeira parte, narrador e autor se mesclam, como comentamos anteriormente, pois tanto o narrador quanto o autor são médicos patologistas. De acordo com a voz narrativa, ele e Docarmo se conheceram em uma situação de trabalho. Ele havia sido chamado para realizar um exame histopatológico e Docarmo era instrumentadora do Dr. Romano (9). A partir desse contato inicial, o narrador, assim como o narrador de *A guerrilheira*, inicia o seu caminho pelo olhar pelo buraco da fechadura,

oferecendo diversas avaliações a respeito da aparência de Docarmo. À medida que se tornam mais íntimos, a descrição dela se altera da simples constatação: “era uma mulher bonita, nos seus 35 anos. A pele bronzeada, os olhos pretos e grandes, o nariz afilado e harmonioso e a boca bem desenhada e ornamentada por um leve batom avermelhado formavam um rosto de uma beleza significativa, apesar da simplicidade no uso de maquiagem e ornamentos femininos” (9-10) para a objetificação: “[a] beleza de Docarmo só era superada pela expressividade de seu sorriso. Transmitia bem-estar, amor e desejo. Lembro que meu primeiro sentimento em relação a ela foi, na verdade, uma reação ao seu sorriso, e se manifestou em forma de um **desejo quase incontrolável de beijá-la**” (10 grifos nossos). A partir disso, vemos que assim como Tânia de *A guerrilheira*, Docarmo também é descrita como um disparador de desejos, inicialmente no narrador e mais tarde em outras personagens. A condição de existir e sorrir aciona o desejo do narrador que por sua vez a descreve a partir dos meios pelos quais seu corpo reage a ela. Depois de dois meses de ter visto Docarmo a primeira vez, o narrador a viu um dia pela praia e a convidou para sair e ela aceitou o convite.

Desde o início do romance a porção guerrilheira, que nomeia o romance, é completamente esquecida. Nosso acesso a Docarmo é a partir do relacionamento dela com o narrador. Antes de conhecermos sua história, o narrador incursiona pelo namoro dos dois, destacando na narrativa que a relação deles foi “marcada pelo lado físico, pelo sexo sempre ardente, feroso, durante todo o tempo em que estive[ram] juntos” (12). Além disso, sua beleza, seu corpo, voltam a habitar a narrativa objetificando-a:

[A] beleza de Docarmo teve grande influência no sexo maravilhoso que fluía entre nós. A pele levemente bronzeada, os seios macios mas empinados, a bunda bem torneada, carnuda, sem dúvida a mais bonita que havia visto, tudo nela

compunha o ideal de mulher, no aspecto físico, pelo qual esperei na vida. Nem mesmo a cicatriz imensa de queimadura, que ia do ombro até o punho no lado esquerdo, conseguia minimizar o seu visual exuberante de mulher.

Não foi só o seu físico exuberante a razão daquele relacionamento selvagem, animal, que rolou entre nós. A sensualidade parecia sair de seus poros, exalar de seu hálito delicioso, de suas secreções íntimas. Seu toque, seu modo de beijar, sua vontade de fazer amor me **alucinavam, levando-me a um delírio** de desejo e tesão. (Nascimento 12, grifos nossos)

Espécie de escrita em diário íntimo, a construção de Docarmo é feita a partir da excitação que ela ocasionava no narrador, dos feitiços do seu corpo que impulsionam o narrador aos extremos do prazer. Como veremos à frente, a forma como decide construir Docarmo é especialmente relevante para compreender o desfecho da narrativa, o final trágico dessa figura que é descrita de maneira a apontar seu *sex appeal* em todos os níveis.

Depois de termos conhecimento do papel de Docarmo na vida do narrador, ele avisa ao leitor que seu “relacionamento com ela não é o motivo [da] narrativa” e que tiveram um relacionamento de um ano, período durante o qual conheceu a família dela e “a história de sua vida, com a qual [se] emocionou” (13). Assim, as seções iniciais, constituídas do presente do narrador em um táxi e das lembranças que o ligam a ela, são rompidas por uma seção denominada “Parte I” (15) que se debruça propriamente em Docarmo, partindo da história de sua mãe, Maria Francisca e seu pai, Juliano Alves Assunção, em 1949 (17). Desse ponto em diante, o narrador praticamente sai de cena, contando a história de Docarmo em terceira pessoa. Pincela a infância de Docarmo, ressaltando as dificuldades que sofrera a mãe dela por ter sido abandonada pelo esposo que fora para São Paulo e nunca mais dera notícias. Relata que a mãe de Docarmo decidiu

ir para São Paulo também em busca de uma vida melhor. Centra, mais tarde, a narrativa no encontro da adolescente Docarmo com José Ricardo que tinha 25 anos, em um bailinho. Sobre José Ricardo, descreve-o como envolto em uma camada de timidez e mistério, motivos que fizeram com que Docarmo se apaixonasse perdidamente por ele (20).

Entre as dificuldades enfrentadas pela mãe de Docarmo que lutava com problemas financeiros para manter as filhas em um bom colégio, Docarmo foge para o Rio de Janeiro, em 1966, com José Ricardo. No Rio, por ter fugido, ela ganha uma identidade nova. Passa a se chamar “Solange da Silva Albuquerque” (23). A respeito da vida do casal, o narrador destaca Docarmo no ambiente privado da casa a fazer trabalhos domésticos enquanto José Ricardo lia e escrevia, além de ocupar-se com um rádio-transmissor e fazer visitas frequentes a um Centro Espírita ao qual se recusava a levar Docarmo (23). Após pouco menos de dois meses juntos, José Ricardo comunicou a Docarmo que o Centro Espírita necessitava que ele seguisse para Goiânia para desenvolver um trabalho na região (24). Ele parte e volta esporadicamente para casa para rever Docarmo, sempre com muita pressa, até que em 5 de junho de 1967 a vida de Docarmo muda para sempre.

À sequência desta parte que trata da vida de casada de Docarmo, há uma segunda que faz uma longa incursão a respeito do Movimento Revolucionário 8 de outubro, MR-8, e a atuação deste na região do Araguaia. Trata-se de uma construção a respeito dos movimentos de guerrilha no Araguaia que não é coerente, haja vista que o MR-8 defendia a guerrilha urbana e as ações no Araguaia eram geridas pelo Partido Comunista do Brasil, PCdoB¹⁰³. Essa passagem pelo Araguaia ocorre para que tenhamos acesso à vida dupla de José Ricardo que era guerrilheiro e estava na

¹⁰³ Para estudos detalhados a respeito das organizações armadas no Brasil, ver: *O fantasma da revolução brasileira* (1993) de Marcelo Ridenti e “Esquerdas revolucionárias e luta armada” (2003) de Denise Rollemberg.

região para “integrar a força de elite, o grupo de ação armada” (Nascimento 28). Aprendemos, também, que José Ricardo estava planejando uma grande ação para roubo de armas. Quando o plano foi posto em prática, descobriu-se que Nestor, grande aliado de José Ricardo, era um infiltrado da ditadura. Tudo isso resultou em grandes baixas para a organização e José Ricardo foi ferido e preso. Enquanto isso, observada no seu ambiente privado, Maria do Carmo é descrita como desolada, sentindo-se velha, apesar de estar completando apenas 18 anos.

Em decorrência da prisão do marido, a casa de Docarmo é invadida e ela também é presa. Lembramos que ela desconhecia por completo a vida guerrilheira do esposo, no entanto, porque havia fugido de casa, tinha identidade e nomes falsos. Isso impulsionou para que fosse brutalmente questionada pelos agentes repressores. Ela passa por torturas, destacando-se entre elas o “sadismo sexual com choques elétricos na vagina e empalamento” (Nascimento 41). Além das torturas corporais, Docarmo também é forçada psicologicamente, pois, enquanto era seviciada, vira a mãe que fora trazida àquele lugar pelos mesmos homens que invadiram a sua casa. Depois da sessão de tortura, Docarmo sente dores muito fortes e pede que um médico lhe dê algo para a dor que está sentindo. Ela passa por uma consulta com um enfermeiro que faz um curativo em seu braço. No entanto, logo depois de feito o curativo, Docarmo começou a sentir o braço queimar e quando foi novamente atendida, descobriu-se que ao invés de usar bálsamo, o enfermeiro usara ácido. Logo, a queimadura que o narrador comenta como sendo uma espécie de memória do corpo de Docarmo (12), que o distinguia em sua beleza, foi gerada por este suposto curativo que resultou em mais uma camada de tortura.

Como o futuro cunhado de Docarmo era uma pessoa cuja família tinha muito prestígio, além dele próprio e o pai serem advogados, intercedeu-se para que Docarmo fosse libertada. Especialmente por ela ter sido erroneamente tratada depois das torturas, ela foi liberada. Nesta

parte da narração, embora em terceira pessoa, o olhar do narrador que inicia o romance volta ao texto, pois avalia a aparência de Docarmo a partir da perda da sua beleza, como vemos no trecho:

Docarmo, durante todo o tempo de aprisionamento, não havia se olhado no espelho. Foi com pesar que viu um rosto disforme, distante daquela beleza estonteante que sempre tivera. . . . Nada havia de irreversível em seu rosto, mas certamente o retorno da beleza demandaria tempo, paciência e dinheiro. De irreversível, apenas a marca horrível que tomara todo o seu membro superior esquerdo. (Nascimento 49)

O momento de voltar a olhar-se no espelho, pressupondo que Docarmo veria a si mesma pela primeira vez depois das torturas, é marcado pelo olhar do narrador que salienta a beleza de Docarmo, cujo corpo não servia a proposta, naquela situação, de disparador de prazer. Seu corpo, agora, era o horror, a memória da tortura, o abjeto, conforme as ideias de Julia Kristeva em *Powers of Horror an Essay on Abjection* (1982), posto que estava fora da norma, tornara-se marcado, indesejado.

Ao sair da prisão, Docarmo pensa muito sobre o esposo que julgava estar morto. Mesmo passando por momentos de raiva, decide que daria continuidade ao projeto do marido de lutar contra a ditadura. Ao mesmo tempo, recuperada, ela inicia uma série de tratamentos de cirurgia plástica para recompor a sua beleza. Nesse ponto, o narrador destaca que Docarmo apenas conseguira fazer tantas cirurgias porque se envolvera sexualmente com o cirurgião. Novamente, Docarmo é descrita de modo peculiar. Se por um lado ela é apresentada como livre, dona de si, o narrador não o faz sem deixar rastros de julgamento, construindo a figura que irá à queda no final do romance.

Embora o envolvimento na luta contra a ditadura militar tenha sido expressado anteriormente, Docarmo não aparece ligada a nenhuma organização. Em um determinado

momento da narrativa, ela é contatada pelo esposo que ela considerava morto. Após saber mais detalhes sobre o que ocorrera com ele, inclusive que estava preso, o leitor é informado da entrada de Docarmo para o movimento contra a ditadura. Nas palavras do narrador, “[f]oi assim, imbuída deste espírito de redenção, movida pelo ódio ao regime militar e atraída pelo amor ao seu homem, que Docarmo se envolveu no movimento” (60). A partir daqui vamos entrar em contato com a vida de guerrilheira de Docarmo, sendo o primeiro ato dela na organização participar de uma ação que libertaria José Ricardo e outros presos políticos e da qual Docarmo não sabia muitos detalhes (60). A ação é relatada, mais tarde, como a que sequestrou o embaixador dos Estados Unidos e que foi largamente aproveitada pela literatura, sendo o exemplo mais clássico o supracitado livro de Fernando Gabeira. O papel de Docarmo na ação era dar um sinal para os outros guerrilheiros. Vale destacar que o narrador, ressoando o imaginário da guerrilheira que comentamos no início deste capítulo, aponta que Docarmo estava “loira, oxigenada” (60). Embora seja uma reconstrução do sequestro de Charles Elbrick, no romance é dado ao embaixador um outro nome, Mark Ehlmerst, possivelmente na tentativa de destacar o caráter ficcional do romance.

Após a concretização da ação, Docarmo e José Ricardo vão embora do país com destino ao México. A partir daí há um recorrido pela vida dos dois, focando-se sempre nos sonhos destruídos de Docarmo e na frustração guerrilheira de José Ricardo. Após um tempo no México, José Ricardo conhece um guerrilheiro tupamaro e juntos fogem para o Uruguai. Lá, destaca-se o espaço da mulher, posto que Docarmo junta-se ao grupo de apoio composto por elas. Aponta-se, também, que ela recebera “treinamento no uso de armas, de revólveres a metralhadoras, e tornou-se exímia atiradora” (80). Ainda que fosse treinada, suas atividades no Uruguai são sempre ligadas ao espaço privado enquanto as de José Ricardo estão relacionadas a ações armadas. Mesmo assimilados no Uruguai, após a eleição de Allende decidem seguir para o Chile. Lá, alcançam a

máxima felicidade, especialmente José Ricardo que se tornou um treinador de atiradores. O fim da felicidade, porém, tem data marcada no calendário com a rápida queda do presidente chileno. Ambos são presos e Docarmo nunca mais vê José Ricardo que passou a ser mais um nome na lista de simpatizantes de Allende que desapareceu. Docarmo, por sua vez, segue para a Argentina e descobre-se grávida.

Durante o período em que estive na Argentina, Docarmo aprendeu a profissão que, em seu exercício, no início do romance, permitiu que ela e o narrador se conhecessem. Em 1979, com a anistia, ela volta para o Brasil (88). Já em seu país, Docarmo passa a trabalhar como instrumentadora. Ao relatar a vida dela de volta ao país, o narrador faz uma vasta incursão pela vida amorosa de Docarmo, incluindo à lista de amantes o chefe dela, Dr. Romano, um anestesista, Marques, além do próprio narrador. Durante todas as histórias, destaca-se o poder de sedução de Docarmo. Comenta-se também do seu último esposo, que seria um fazendeiro rico com quem Docarmo se envolvera intencionalmente para garantir o sucesso do futuro de seu filho. Dentre as inúmeras incoerências que o narrador relata, aponta a raiva de Docarmo com relação à burguesia e o desejo de fazer parte daquele grupo de pessoas apenas para se vingar da sociedade que, no passado, a rejeitara. O narrador menciona que Docarmo não amava Tónico (116) e que ele tinha desejos sexuais pouco usuais, o que causava aversão em Docarmo, mas ela se subjugava a ele pelo filho. Nos relatos com Tónico, Docarmo é sempre reconstruída como manipuladora, valendo-se de seus dotes sedutores para que Tónico fizesse tudo o que ela desejava. À relação com o marido, o narrador ainda adiciona um relacionamento extraconjugal com Rodrigo Santana, homem rico que ela conheceu em um voo e com quem teve uma vida sexual ardente (124).

Em tom de tragédia, à narrativa de vida de Docarmo soma-se o assassinato de Tónico, pelo qual ela foi acusada e condenada. Seu filho, que estava casado com uma mulher da alta sociedade,

recusou-se a ficar ao lado da mãe. Abandonada, seu passado guerrilheiro voltou para assombrá-la, sendo utilizado para justificar o treino com armas. Na cadeia, quase cega e com a saúde debilitada, recebe uma visita do advogado e, novamente, o olhar do narrador — desta vez, porém, ressaltado por uma linguagem médica — para a beleza de Docarmo é estabelecido: “Daquela beleza invulgar, restara uma mulher emagrecida, que havia perdido mais de dez quilos em tecido adiposo e massa muscular na face, no tórax, no quadril e nas coxas. **Os seios e glúteos antes bem torneados, que despertaram desejo em inúmeros homens**, já não tinham contorno” (159, grifos nossos). Tal qual um objeto degradado, o corpo de Docarmo é capturado novamente como abjeto, a oposição do disparador de desejos que fora antes. O modo como a linguagem se altera destaca essa mudança. Veja-se o uso de “tecido adiposo e massa muscular,” por exemplo, até a substituição de “bunda bem torneada” (12) para “glúteos” (159), evidenciando-se, com isso, também o distanciamento da voz narrativa em relação àquele corpo.

Após a conversa com o advogado, ela volta à cela e em um delírio monológico, como se falasse com a mãe morta, pela primeira vez, Docarmo assume a alcunha guerrilheira ao falar que o filho não compreende que a “própria existência [dele] foi consequência de [sua] vida de guerrilheira” (165). Nessa última reflexão, Docarmo ainda aponta como todos os homens que passaram por sua vida foram erros, incluindo também como falha o envolvimento na luta contra a ditadura em vista do amor por José Ricardo. O delírio desenvolve-se em um crescendo e, assim como a detenta da cela em frente a de Docarmo, somos tomados pelo som de seu corpo ao chão. Com a morte dela, temos o epílogo da obra que volta para o cenário da primeira cena do romance na qual o narrador estava no táxi. Descobrimos que o jornal que ele tinha em mãos relatava que um cidadão brasileiro que morrera na França assumia por carta o assassinato de Tonico. De acordo com a confissão, o autor da nota e Tonico eram amantes e Tonico o acusava de ter transmitido o

vírus da AIDS para ele (175). Diante da acusação, o amante o matara. A nota de jornal que o narrador tinha em mãos foi endereçada ao senhor Anselmo Vieira de Assunção, filho de Docarmo.

No epílogo, o narrador ainda avalia a vida de Docarmo, apontando que ela “errou na grande maioria de suas decisões e de suas escolhas” (172). O corpo ausente de Docarmo cede espaço para avaliações acerca de seus atos em vida. A escolha de, diante da amostra de uma vida pregressa, ter morrido solitária na prisão, não é arbitrária. O romance que se chama *Guerrilheira* traça uma vida de erros, crivada pelo olhar do narrador, destacando o modo como a sociedade assimila sujeitos que decidem viver fora do *script* esperado socialmente deles. Ao visitar o túmulo de Docarmo, o narrador destaca ainda que a inscrição na lápide, se feita por ele, deveria ser “*Aqui jaz uma guerrilheira. A guerrilheira do amor, da luta pela vida, da busca incansável da felicidade do filho. A guerrilheira que errou, e errou muito no amor. A linda guerrilheira do Bairro Peixoto*” (171 *italico no original*). A porção de luta, movimento de ação, é completamente apagada, ressaltando-se sua característica romântica, de mito, além do destaque para a sua beleza inebriante. Da guerrilheira que nomeia o livro tanto quanto Tânia de *A guerrilheira* há apenas um espectro e a voz masculina que se sobressai a essa história.

Em *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso não há uma figura feminina guerrilheira que seja central como nas duas outras obras que trabalhamos neste capítulo. Contudo, nossa leitura da obra sugere uma figura guerrilheira que é formada a partir dos resquícios e ecos de todas as outras figuras femininas que fazem parte da trama. Apesar disso, vemos que essas figuras, tanto quanto as das outras guerrilheiras que trabalhamos aqui, são também espectrais, relegadas a

antessala¹⁰⁴ da história e da luta contra a ditadura militar brasileira e argentina. O enredo de *Recuerdo* é formado de modo polifônico, uma vez que aponta em seu escopo tantas histórias, tantos ecos. Entretanto, há uma história que se sobressai as outras e que é, de certo modo, anunciada como o motivo do livro, que é a trama em torno de Jaime Dri, *el Pelado*, e suas muitas fugas, os vários jogos e enganos que logrou contra a ditadura argentina. Já no “Epílogo a maneira de prólogo,” o narrador avisa ao final, “El Pelado, sin saberlo, había vuelto a burlarlos. Se repetía la historia de Argentina e Paraguay. La historia que cuenta este libro” (23), apontando os rumos do relato.

Narrado em terceira pessoa, a história costura as vidas de outras personagens, inclusive o próprio autor, identificado como Bonasso, à de Jaime Dri, sobretudo nos detalhes de suas prisões, fugas e as relações estabelecidas dentro e fora dos campos de concentração em que esteve detido, bem como aponta os julgamentos de Jaime Dri, e do próprio narrador, a respeito de outras personagens. Além disso, traz capítulos que recontam parte da história da Argentina a partir de alguma relação com Jaime Dri. Um exemplo disso pode ser visto no capítulo inaugural da “Primeira temporada,” no qual o narrador anuncia: “Buenos Aires, junho de 1955” (27) e retoma os eventos que culminaram na queda de Perón, traído pela aeronáutica. A ligação com Pelado dá-se pela presença do Senhor Dri que tinha ido de Três Rios para Buenos Aires e que é dado como morto pela família. Vinte e dois anos depois a situação havia de se repetir com Jaime Dri, que à época dos acontecimentos com o Senhor Dri, seu pai, tinha treze anos (34). Outro exemplo pode

¹⁰⁴ Aqui dialogamos com a ideia proposta por Clarisse Fukelman em “Nos bastidores da história: algumas escritoras brasileiras de 1900 a 1930” (1989) ao falar sobre a escrita produzida por mulheres no período em questão e as dificuldades em resolver disparidades na composição das personagens femininas, aproximando a questão do proposto por Roberto Schwarz ao tratar do romance brasileiro do século XIX sobre o fato do romance brasileiro ter surgido em um contexto no qual não tínhamos nossos próprios romancistas. A partir da comparação dessas incoerências, Fukelman conclui que isso afetou “a gregos e troianos, a homens e mulheres, havendo, no entanto, apenas uma diferença: os homens entraram para a história e as mulheres ficaram, até hoje, aguardando na antesala” (42).

ser observado no capítulo doze que fala sobre aspectos da militância de Pelado e La Negra, marcando o início da relação deles e o casamento (236), até tratar do Cordobazo¹⁰⁵ e o ato que é considerado o início da organização montoneros que é o sequestro e a morte de Aramburu. À história de Dri somam-se os eventos históricos retomados na narrativa. Do capítulo dois, que conta sobre a queda de Pelado em Montevideo, em diante, temos acesso às passagens dele pelos centros de repressão e os contatos que ele estabelece com as figuras que também circulam por esses espaços ou que são trazidas à trama pelos pensamentos dele ou pelo narrador.

Entre as personagens apresentadas figuram mulheres. Uma das primeiras é La Negra – Graciela – Olimpia (45) companheira de Pelado com quem tem dois filhos, Vanessa e Fernando (98). Há ainda Norma Arrostito, que é uma presença-ausente, além de um espectro com o qual Dri se vê frente à frente no dia de Natal na Escuela Mecánica de la Armada (ESMA). A primeira aparição de Pelusa na narrativa é por meio do flagrante aos pensamentos de Tigre Acosta, “estaba enamorado de una de esas mujeres a las que podía matar o salvar con la misma facilidad con que acababa de pedir la comida” (Bonasso 75). Apenas mais tarde o leitor conhece a identidade da figura que inebria Tigre Acosta. Ao ser transferido da ESMA para La Quinta de Funes, Pelado entra em contato com outras mulheres. Logo da sua chegada, aparece Juana que é descrita por el Tío como “muy...mmmm... muy servicial” (125). Além de Juana há “la gorda Lucy” (132), “la Nacha” (150) companheira de Nacho, e Tere (168). Em paralelo ao cotidiano da Quinta, o narrador recupera a passagem de ano de 1977 para 1978 e introduz a figura de Maria, companheira de Tucho, que estava grávida (155). Maria, em oposição as outras figuras femininas até então

¹⁰⁵ Cordobazo é como ficaram conhecidas as manifestações populares de 29 e 30 de maio de 1969 contra o governo ditatorial de Juan Carlos Onganía. Embora as manifestações tenham ocorrido também em outras cidades como Rosário e Corrientes, a maior concentração de estudantes e operários foi em Córdoba, resultando assim nesse nome. Para mais detalhes a respeito das manifestações ver: *El Cordobazo: Las guerras obreras en Córdoba, 1955-1976* (1996) de James Brennan e *El 69: Huelga política de masas* (1989) de Beba Balvé e Beatriz Balvé.

apresentadas, é observada em ação quando comenta com Nacha, que estava aliada aos repressores, que ela e Tucho precisavam de armas (155). Contudo, Tucho e Maria são capturados e mais tarde ela é também observada desde o campo de concentração.

À medida que a história se desenvolve e os trânsitos de Pelado também - veja-se o fato de que ele retornou da Quinta para a ESMA após a fuga de Tucho - voltamos a visitar figuras femininas como a Pelusa. Além disso, encontramos novas figuras como Elena, companheira de Sordo e a tríade “Quica, Chiche y Pelusa” (330) que intercedem junto a Acosta para que Pelado possa fazer uso do telefone. Embora existam tantas personagens femininas em cena, é notável que a história de vida de cada uma delas é sempre construída ou recuperada a partir de uma figura masculina. Não há qualquer aprofundamento nessas vidas para além de como elas se entrelaçam, de alguma forma, a Pelado e aos espaços pelos quais ele trafega durante a tessitura narrativa. Em decorrência da presença dessas figuras praticamente silenciadas, haja vista que não completamente porque há momentos em que temos acesso aos pensamentos de La Negra e Pelusa, propomos uma leitura da mulher guerrilheira em *Recuerdo* de forma caleidoscópica. Isoladas, elas são apenas fragmentos, no entanto, uma vez que as reunimos, podemos propor uma forma de leitura e compreensão da mulher guerrilheira na obra.

Uma vez feito o percurso pelo enredo e o encontro da figura da guerrilheira nas três obras que constituem o *corpus* deste capítulo, ressaltando alguns aspectos nos quais nossa análise se concentra mais especificamente, seguimos para a próxima seção. Nesta analisamos a personagem da guerrilheira nas obras em questão como espectro, fantasma que paira nas narrativas quase sem voz, retomada e construída pelas vozes masculinas, especialmente por serem figuras que já não estão, como é o caso de Tânia de *A guerrilheira* e Docarmo de *Guerrilheira*, posto que a primeira foi desaparecida e a segunda foi punida com a morte ao final do romance. Com relação a *Recuerdo*,

o espectro é alegorizado na figura da morta-viva Arrostito, além das outras figuras que aparecem e saem de cena praticamente despercebidas, como é o caso de Juana, Nacha, Lucy e Tere, além da própria Pelusa e La Negra em circunstâncias particulares que exploraremos a seguir.

5.3. O olho que olha, mas nem sempre vê: a guerrilheira como espectro

No capítulo 8 de *Recuerdo*, o narrador reconstrói a noite de Natal na ESMA a partir da perspectiva de Jaime Dri. O episódio parece, como já comentamos neste capítulo por meio das observações de Reati (2013), tão absurdo que para narrá-lo é preciso utilizar recursos que lembram o fantástico. O Natal, no imaginário cristão, simboliza o nascimento de Jesus Cristo, o Salvador, conforme celebrado desde o século IV pela igreja ocidental e desde o século V pela igreja oriental (Houaiss). Estar na ESMA, no contexto da ditadura argentina, significava o calvário, a preparação para a temida morte. Apesar disso, a visão que Pelado tem naquela noite é digna, se nos mantivermos nas relações com a tradição cristã, de um episódio de Páscoa, posto que a experiência dele é a de um observador de um corpo ressuscitado, ao ponto de considerar que aquilo que viveu ali havia sido “más que nunca una alucinación colectiva” (Bonasso 93). Ao mesmo tempo, o episódio acrescenta alguma esperança na possibilidade da sua sobrevivência, haja vista que vários companheiros e companheiras que ele considerava mortos estavam vivos.

A visão que Dri tem que ocasiona essas reflexões é a do espectro de Norma Arrostito. A riqueza de detalhes e contrastes feitas pela visão de Dri da guerrilheira é observada no trecho a seguir:

El concentró entonces la vista en esa mujer vestida de gris que saludaba a todos, aunque era conocida solamente por los más antiguos o por los cuadros de mayor nivel. Aun los que ignoraban quién era, se apartaban respetuosamente para

cederle paso, **contagiados por la inexplicable atmósfera** que generaban los iniciados.

El Pelado nunca la había conocido personalmente. Pero notó inmediatamente un contraste en esa **figura espectral** que todos observaban. Un contraste que provocaba un malestar soterrado. Si el examen empezaba por la cabeza, se notaba que iba bien peinada y arreglada, que su vestido gris estaba limpio y planchado, como el de los detenidos-libres. Si la mirada bajaba hasta los pies, descubría la causa del lento caminar: como los galeotes de Capucha, tenía los tobillos aherrojados por grilletes.

Cuando Chiqui le dijo el nombre, lo **recorrió un estremecimiento**. Nunca hubiera relacionado ese rostro delgado y suave con el que mostraba aquella fotografía policial de 1970. Los afiches del caso Aramburu exhibían las caras jóvenes, inexpresivas y desconocidas de los *fundadores*. (92 itálico no original, grifos nossos)

O narrador descreve a aparição de Arrostito e o modo como foi experienciada pelos presos, principalmente Pelado, como a de uma entidade que merece o respeito e a admiração dos outros. A própria ideia dessa figura feminina abrindo caminho entre os presos, saudando a todos, é como se fosse uma reconstrução do imaginário associado a Eva Perón entre os descamisados, veja-se o contágio por um sentimento compartilhado, como uma comunhão entre os presentes. À visão segue-se uma investigação de seu corpo, que passa pelas roupas que ela usa, e esse exame poderia colocar Arrostito em um espaço ou outro: traidora ou prisioneira, segundo os próprios pressupostos apresentados no romance. O fato do lento caminhar em oposição à aparência superior do corpo, o cabelo ajeitado e a roupa limpa, garante ao fantasma que seja absolvido das considerações que

possivelmente gerassem qualquer dúvida quanto a sua lealdade: tinha no rosto a aparência de quem traía, mas nos pés havia as chagas dos que sofrem.

Uma vez que Pelado acreditava que Arrostito estava morta, a descrição da cena da sua quase aparição vem acompanhada de um campo semântico que retoma as narrativas relacionadas ao sobrenatural, veja-se, por exemplo, o estremeamento que toma conta do corpo dele, além de Pelado comparar o corpo que ali paira com a foto conhecida, com aquele rosto que fora, caracterizando, assim, a aparição como um fantasma, espectro daquilo que já não está, já não é. A presença de Arrostito na ESMA e na narrativa como espectro serve como figura arquetípica para a leitura da guerrilheira espectral que fazemos das obras em questão. Ressaltamos que nossa leitura de espectro não necessariamente se conecta à ideia da aparição de um defunto, mas em um sentido mais amplo. O espectro seria uma sombra, um fantasma, não apenas de um corpo, mas também de um conceito, ideia, que paira, que já não está, mas que de algum modo pode ser visto. A partir desse sentido, em um primeiro momento, discutimos o espectro relacionado à condição guerrilheira das mulheres narradas, isto é, em que medida o fato de serem guerrilheiras aparece nas obras? É esta condição discutida, reverenciada nas obras? Em um segundo momento, debatemos o espectro como uma leitura da invisibilidade dessas mulheres nas obras em questão. Essa invisibilidade estaria relacionada não apenas aos seus corpos, mas à discussão de como suas vozes (des)aparecem nos textos discutidos aqui.

No percurso que fizemos pelo enredo de *A guerrilheira*, *Guerrilheira* e *Recuerdo*, já apontamos algumas circunstâncias do que lemos como espectro. Na narrativa de Índio Vargas e também na de Antonio Nascimento, a condição guerrilheira de suas protagonistas, que surge em primeiro plano no título das obras, desaparece quase completamente à medida que as personagens são desenvolvidas. Ao fazermos uma pesquisa do campo semântico do termo “guerrilheira,”

notamos que este não aparece associado às personagens Tânia e Docarmo na narrativa em nenhuma situação de enlevo. No caso de Tânia, essencialmente, surge apenas uma vez pela negação “poderia parecer tudo, menos guerrilheira” (Vargas 13), o que relega a condição de revolucionária da protagonista para segundo plano, principalmente quando colocada em comparação ao pronome indefinido “tudo.” O aspecto da negação também é constatado a partir do olhar da mãe dela para o possível envolvimento da filha com grupos militantes. Ao observar o quarto da filha, a mãe tenta ler na parede, no quadro de Che Guevara e nos livros, quem a filha realmente era. Em um determinado momento, o quebra-cabeça que era a filha começa a se encaixar à sua frente. Teme que Tânia esteja envolvida com algum grupo revolucionário, haja vista que seria impossível ser comunista no Brasil nas circunstâncias que o país estava vivendo (Vargas 109), e conclui que a filha estava “metida com algum grupo desses ingênuos que pretendem enfrentar o governo. Só desejo que não seja um grupo guerrilheiro” (109). Na escala de grupos com os quais a filha podia ou não estar envolvida, é a ideia de guerrilha, associada à ideia restrita e largamente alimentada pela repressão e reforçada pela imprensa, conforme trabalhamos no Capítulo 2, que a mãe nega de maneira mais veemente. A impossibilidade de perceber Tânia como guerrilheira é concebida no paradoxo entre a sua personalidade e a condição guerrilheira. Ela não estaria equipada, conforme as descrições feitas dela, com as características necessárias para esta condição, é, antes, “uma alma sensível, preocupada com as pessoas que a vida maltratara” (Vargas 107). Logo, sua condição guerrilheira é um espectro que paira pela obra e com o qual não há de fato um encontro, somente resquícios e estes se dão, geralmente, pelo não-ser, pela negação.

No caso da narrativa centrada em Docarmo, a condição guerrilheira dela, que aparece exposta no título, também é completamente borrada durante o relato, emergindo principalmente pelo discurso do filho que a pune com sua rejeição em decorrência do passado da mãe. Na carta

que recebe de Anselmo, quase ao final da narrativa, ele afirma que “**seu envolvimento com guerrilhas e atos de terror**, já foi para eles [a família da esposa de Anselmo] um problema muito grande, quando me aceitaram como parte da família” (Nascimento 156 grifos nossos). Desse modo, a condição guerrilheira de Docarmo é uma sombra em seu presente, um espectro que a acompanha e que ainda a tortura, fazendo-a sofrer a rejeição do próprio filho, situação que, pela primeira vez na narrativa, trará à tona a utilização do vocábulo **guerrilheira** pela própria voz de Docarmo.

Em seu delírio de morte, como se falasse com a mãe que já falecera, Docarmo reclama do quanto é incompreendida pelo próprio filho. É nesse contexto que irrompe, pela primeira vez, o adjetivo guerrilheira, como vemos no fragmento: “[Chiquinha] você sabe o que o Anselmo me disse na carta? . . . Ele não entende que a sua própria existência [de Anselmo] foi conseqüência de **minha vida de guerrilheira**, como ele mesmo me chama. . . . [F]oi nesse passado que conheci o pai dele. Aliás, foi por causa do pai dele que me envolvi na luta” (Nascimento 164-165). Veja-se que guerrilheira é utilizado como adjetivo, não como o substantivo que nomeia a obra. Também não se trata de um predicativo cujo sujeito é Docarmo, mas “a vida,” reservando a condição de guerrilheira a um período desta, acentuando que não é uma característica relacionada a si mesma, à própria Docarmo, ao modo como ela vê a si mesma. Isso também é corroborado pela adição de “como ele mesmo me chama,” de forma a destacar que não é uma alcunha assumida por ela, mas oferecida a ela pelos outros, incluindo-se aí o seu próprio filho.

Se na obra de Vargas a condição de guerrilheira de Tânia surge pela negação, haja vista que ela é construída como parecendo “tudo, menos guerrilheira,” na obra de Nascimento essa condição é recuperada através do olhar do outro, essencialmente o de Anselmo, filho de Docarmo, mas que pode ser alegorizado como o olhar da sociedade. Ao falarmos desse olhar, ressoamos os

apontamentos de Colling (1997) sobre as construções acerca da mulher que lutou contra a ditadura militar brasileira, “a mulher subversiva,” especialmente na seção em que discute sobre as *versões* promovidas pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Segundo a estudiosa, os órgãos repressores viam as mulheres envolvidas na luta contra a ditadura como “um desvio de mulher” porque a mulher subversiva “é aquela que rompe com padrões tradicionais e que está na militância por outros motivos, que não a política; por exemplo, à procura de homens. Ela será sempre aquela que não foi bem-educada pela família, ou aquela que é mal-amada” (96). Assim, a condição guerrilheira de Docarmo é trazida ao corpo narrativo por seu filho como meio de justificar sua rejeição, além de ser a forma pela qual a sociedade a pune, fazendo com que sirva de bode expiatório em vista de ser uma mulher liberal, que trafega por diversos espaços e não esconde os próprios desejos, a sexualidade. Em vista desses apontamentos, o título das obras parece perder o sentido. Qual seria o objetivo de utilizar o substantivo “guerrilheira” como título de obras se, no âmago destas, fica clara a tentativa de esconder ou punir essa condição em suas protagonistas?

Uma hipótese seria considerar o aspecto de mito no qual a figura da guerrilheira é envolta. Como temos mostrado neste estudo, as diversas construções, *versões*, dessa figura dialogam de maneira aproximada com essa cápsula pela qual estão envolvidas: elas são a loura da metralhadora, mulheres destemidas, impiedosas, cujas representações são atravessadas pela carga erótica da qual Daniel, com quem dialogamos no início deste capítulo, comenta. Outra possibilidade seria considerar o aspecto de marketing dessas obras, afinal, elas apelariam para uma temática que tem sido amplamente trabalhada em textos narrativos desde o fim da ditadura com um movimento de *boom* desta nos últimos anos, principalmente, no caso brasileiro. Finalmente, de modo complementar às hipóteses anteriores, a escolha do termo guerrilheira poderia atentar simplesmente ao imaginário coletivo no sentido de aparentar trazer ao centro uma figura feminina.

Desse modo, seria uma forma de também buscar respaldo nas conquistas feministas bem como dos estudos centrados em mulheres. Ressaltamos, porém, que nenhuma das obras, de fato, aprofunda esse trabalho de trazer ao centro essa figura da guerrilheira, pelo contrário, como temos mostrado aqui, elas descentralizam essa condição de suas protagonistas, tornando essa condição praticamente invisível.

Em *Recuerdo*, ainda que não exista uma figura central feminina, como já o apontamos, a condição guerrilheira também é apagada, tornada invisível em relação às mulheres retratadas na obra. Por exemplo, em termos semânticos, o vocábulo “guerrillera,” pela pesquisa que realizamos, não aparece nenhuma vez. Por outro lado, o vocábulo “guerrillero” aparece em seis diferentes ocorrências. Em duas delas como adjetivo: “o foco guerrillero” (Bonasso 16 e 235) e as demais como substantivo (Bonasso 110, 312, 314 e 322). Embora não sejam muitas ocorrências, chama a atenção que em um romance no qual figure Arrostito entre as personagens que aparecem no enredo, essa condição seja completamente borrada. Se a condição guerrilheira com relação às mulheres da trama é plenamente desviada, observa-se, de maneira mais aproximada, a representação das mulheres como confinadas a atividades que são condizentes com o ambiente doméstico, ainda que estejam em um campo de concentração. Isso ressalta a anulação da condição de guerrilheira delas, acentuando os papéis de gênero não apenas na guerrilha, mas também nos campos de concentração.

Uma vez que a condição de guerrilheiras é apagada, esta surge na trama como espectro, uma sombra. Mulheres encarceradas, torturadas, marcadas, essa condição não nomeada seria uma das motivações por que agora estão naquele espaço. Além disso, ainda quando não estão presas, como é o caso da esposa de Pelado, ela também tem a sua condição de luta apagada. Primeiro porque Pelado em muitas das vezes em que a recupera em seus pensamentos, fá-lo a partir do temor que tem de que ela **possa ser de outro**. Segundo porque ele mesmo pede a ela, quando

solicita que ela vá para a Argentina, onde ele está preso, que apareça “ante todos como una simple señora que quiere recuperar a su esposo y nunca como una militante” (Bonasso 337). Com isso, a performance da esposa é a que deve ser posta em prática em detrimento da de militante, ressaltando, também, o que significava “parecer militante” em contraste com ser “uma simples señora.”

Com a condição de luta que envolve a relação com a guerrilha relegada à antessala da história, a narrativa de Bonasso retrata as mulheres em situações que contrastam com o campo de concentração, mas que lembram o ambiente privado regido por uma figura masculina. Isto é, o campo de concentração vira um espelho da sociedade patriarcal, colocando as figuras femininas nos papéis socialmente esperados delas. Desde a chegada de Pelado à Quinta de Funes, as companheiras são trazidas às cenas como serviçais. Inicia com a Juana colocando a mesa (Bonasso 125). Apesar de ser “real,” como Pelado pontua, a cena tem igualmente uma qualidade fantástica para ele, diante de seu absurdo. Embora esteja ali para fazer um serviço doméstico, Juana também é objetificada pela mirada de Tío que “siguió con una sonrisa clínica el bamboleo de sus caderas rumbo a la puerta” (125), sugerindo que também servia *a outros serviços*, além dos afazeres domésticos. Ademais, o trecho destaca que mesmo tendo sido guerrilheiro e Juana ser uma companheira, naquele espaço do campo de concentração ela era tratada simplesmente como disparadora de desejos, sendo exposta ao machismo dos companheiros e ao autoritarismo do campo de concentração.

Ainda na Quinta de Funes, Lucy também é vista pela primeira vez em uma situação serviçal. Pelado está assistindo a uma partida de baralho que ficou ainda mais animada “cuando la gorda Lucy, otra compañera de la Columna, hizo su aparición.” O fragmento chama a atenção porque a euforia causada pela presença de Lucy dava-se pelo fato de que trazia consigo “mate y

unas deliciosas, impensadas facturas, a la amigable reunión” (132), contudo, não é exatamente este o trecho que se segue à sua aparição. Antes, ela passa por um exame por parte de Pelado que indica, antes que o leitor conheça os motivos da presença dela naquele recinto, que havia algo de suspeito em relação a ela, como observamos no fragmento: “El Pelado sospechó algo. Pudo confirmarlo cuando el propio Tío se lo confesó. Ella era viuda de un compañero muerto en combate y acababa de unir su soledad con la del Tío” (132). Com isso, Lucy é duplamente marcada: primeiro como traidora, haja vista que se associou a um traidor, tornando-se sua companheira, o que dialoga com o apontado por Longoni de que às mulheres cabia também o peso de não apenas terem traído à organização, mas também ao seu companheiro (151-152). Segundo, porque ela não faz parte da comunidade ali reunida no jogo, trata-se da figura doméstica que traz o alimento aos homens reunidos, servindo-os e, ao mesmo tempo, sendo examinada por eles.

Outra figura que também aparece envolvida pela atmosfera privada no contexto do campo de concentração é Nacha. Ainda que sua aparição não seja exatamente em uma conjuntura na qual está fazendo um serviço que remete a uma tarefa doméstica, quando surge no enredo, Nacha é recuperada pelo olhar de Pelado a partir de futilidades, materialidades que permitem que aquele espaço carcerário se torne uma espécie de simulacro de seu lar anterior. Ademais, ela é apresentada como uma extensão de Nacho. Quando este viu Pelado, estava com a mulher: “[p]ara amortiguar el golpe venía con la Nacha. Hubo besos y abrazos. La Nacha se hizo más chiquita de lo que era y se quedó en su rincón, mientras Nacho repetía la cantilena que parecía norma en esa quinta: la cantada, la resistencia, la caída y la colaboración” (150 grifos nossos). Logo, Nacha funciona também como um elemento estabilizador a partir do qual a performance de uma relação entre eles ainda é possível. O fato de que é descrita como fazendo-se ainda menor é muito relevante porque associa a sua figura a de uma criança, que se apequena em relação ao homem. Ademais, ter se

colocado em um canto destaca a sua posição secundária, quase desnecessária na cena. Finalmente, quando ela fala, traz para a narrativa aspectos do cotidiano, a reprodução do espaço privado da casa, para a Quinta. É, assim, capturada em um espaço resignado ao feminino, observada como fútil, como vemos no trecho a seguir:

Sabés, Pelado, cuando yo caí estuve unas horas en otro lado, antes de que me trajeran acá. Cuando vine acá me llevaron al lugar donde vivimos y... ¿a que no sabés lo que paso? Me habían traído a Laika, la perrita, y habían trasladado nuestro dormitorio. Con todas nuestras cosas. Estaba igualito. Casi me caigo de espaldas. Pero igualito a como lo dejé. Hasta las cosas que había sobre la cómoda. Igualito.

A importância dada aos objetos, à reprodução daquele espaço, funciona como a criação de um lugar a partir do qual ela pode se sentir segura, mesmo que seja apenas uma imitação. Todos julgam Nacha, nós, como leitores, também, indignados com a sua perspectiva *de casa fora de casa*. A sequência, porém, desse pequeno momento em que ela tem a palavra, destaca a condição subalterna e invisível dela, “[i]ba a seguir explicando pero una mirada de Nacho la redujo al silencio. Se encogió más” (Bonasso 150). Com isso, vemos a falsidade daquela circunstância, do mundo criado em simulacro, mas que reproduzia em Nacha os efeitos de opressão reproduzidos pelo seu corpo a partir, simplesmente, do olhar autoritário de Nacho. Sua condição guerrilheira, ademais das outras personagens mulheres sobre as quais já comentamos, além de borrada, paira como um fantasma do passado que a conecta a esse homem cuja violência sob seu corpo e vida pode ser vista simplesmente pelos gestos de Nacha.

Ainda que existam outras figuras femininas no romance de Bonasso, acreditamos que estas são as mais modulares da situação espectral da sua condição de guerrilheiras, posto que são capturadas pelo narrador em outras situações que as relegam ao espaço privado, à reprodução de

uma casa paródica. Essa situação de lugar secundário na narrativa — e por extensão na luta contra o regime opressor —, é perfeitamente observada quando os prisioneiros são convocados para uma reunião com Galtieri e “las mujeres no fueron convocadas” (178). Apagadas, relegadas ao burburinho da cozinha (153) e aos beijos e atos que davam ao cotidiano a dupla característica de normalidade e absurdo, nos momentos decisivos, elas ocupavam exatamente o lugar esperado por elas: a norma, o silêncio, “su rincón.” Logo, são como os “corpos invisíveis” de que trata Elódia Xavier (2007). Sobre essas mulheres, há várias construções, comentários, descrições, mas a voz delas desaparece. Nos poucos momentos em que detêm a palavra, não necessariamente usam-na para si, senão para perpetuar o sistema de opressão no qual estão inseridas como o que vemos com Nacha em decorrência de uma disciplinização de seu corpo e mente, haja vista o olhar de Nacho e o reflexo automático no corpo de Nacha. Vale ressaltar que Maria, a companheira de Tucho, seria o contraponto dessas figuras, apresentando-se em posição de luta, posto que está disposta a morrer conforme o plano que desenvolvera com Tucho. Finalmente, há ainda Pelusa que, adiantamos, será trabalhada na próxima seção dedicada ao aspecto da objetificação dos corpos guerrilheiros femininos nas obras analisadas.

Espectrais, Tânicas, Docarmos, Juanas, Lucys, Nachas, são vistas nas narrativas pelas quais circulam, mas o olhar que as captura e observa nem sempre, de fato, as vê. Mesmo quando aparentemente protagonistas, a escolha de borrar sua condição guerrilheira, apresentando outros aspectos que teriam a função de justificar seus destinos, revela o quanto são espectros, fantasias. Perpassadas por julgamentos, suas vozes desaparecem das tramas nas quais estão envoltas e quando emergem parecem estar mais a serviço da voz narrativa e seu olhar do que de si mesmas. Cada defesa de Docarmo, por exemplo, com relação a odiar a sociedade que não lutara contra a ditadura militar, ressoa contra si mesma, como se ao invés de contar a sua história, fosse função

do narrador servir como um investigador que utiliza cada uma de suas palavras contra ela mesma. Dessa forma, os narradores não as veem, são invisíveis, ou, quando muito, capturadas como dispadoras de desejos, cujos corpos estão a serviço de detonar sensações em quem as vê, seja o narrador, outras personagens e até mesmo no leitor. Em vista desse “feitiço” que elas têm, seus corpos são objetificados pela mirada masculina e à análise desse aspecto se dedica a última seção deste capítulo.

5.4. “Levado a um delírio de desejo e tesão¹⁰⁶”: o corpo guerrilheiro feminino como disparador de anseios

Ana Longoni, em *Traiciones*, ao comentar sobre a pretensão de verdade explicitada em *Recuerdo* afim de destacar “su diferencia con la novela de ficción,” afirma que essa aspiração “tropieza con la evidencia de **zonas** del texto evidentemente **imaginadas** por el autor (las voces introspectivas de los represores, por poner un ejemplo evidente) y otras dudosas por su grado de especulación a partir de escasos datos testimoniales (por ejemplo, lo ocurrido dentro de la ESMA luego de la fuga de Dri)” (63). Essas zonas imaginadas são igualmente empregadas quando se trata de construir as figuras femininas dentro do campo de concentração, especialmente a figura de Pelusa e o episódio no qual ela é estuprada por Tigre Acosta (Bonasso 311-318). Como veremos à frente, a cena não é exatamente construída como se fosse uma violação, mas, antes, um encontro entre amantes, ainda que se destaque os pensamentos contraditórios de Pelusa. Acreditamos que isso reforça as ideias relacionadas às questões de gênero que temos tratado neste estudo,

¹⁰⁶ O trecho é parte de *Guerrilheira* de Antonio Nascimento. No original, ao falar de Docarmo, o narrador comenta que: “Claro que a beleza de Docarmo teve grande influência no sexo maravilhoso que fluía entre nós. . . . Não foi só o seu físico exuberante a razão daquele relacionamento selvagem, animal, que rolou entre nós. A sensualidade parecia sair de seus poros, exalar de seu hálito delicioso, de suas secreções íntimas. Seu toque, seu modo de beijar, sua vontade de fazer amor me alucinavam, levando-me a um delírio de desejo e tesão” (12).

principalmente porque embora o narrador tenha a opção de utilizar essas zonas imaginadas para criar sujeitos em luta, dimensionando a guerrilheira, opta por desenvolvê-los de modo que discursos já existentes socialmente sejam cristalizados e não contestados.

As mesmas zonas imaginadas também podem ser vistas em *A guerrilheira* e *Guerrilheira* e estas normalmente centram-se nos aspectos que retomam o modo pelo qual o corpo de Tânia e Docarmo funcionam como impulsionadores de desejos como se fossem objetos. Desnecessárias, essas descrições que se focam em seus corpos parecem justificar o comportamento das personagens masculinas, explicando que estas reagem a esses corpos que disparam sensações nelas [personagens masculinas] que são incontroláveis. Considerando a luta feminista, chama a atenção que duas obras relativamente recentes tomem como ponto de vista, justamente, o olhar objetificador, o olhar masculino que seria consoante àqueles que fundamentam, por exemplo, estupros e abusos verbais contra mulheres.

Em vista do apresentado, nesta seção discutimos o olhar objetificador masculino na construção da personagem da mulher guerrilheira no *corpus* analisado. Além de apontarmos os momentos nos quais nas narrativas esse olhar é flagrado, interessa-nos mostrar também como esse olhar objetificador parece apontar, em vista do que observa, qual é o destino reservado a essas figuras, sugerindo que este também o é para outras mulheres que ousam cruzar a linha do que socialmente espera-se delas. Como vimos na seção voltada ao enredo, os destinos a elas reservados são: 1) O desaparecimento, caso de Tânia de *A guerrilheira*, que vanece ao final da narrativa como se fosse a personagem de um conto de horror; 2) A morte, caso de Docarmo de *Guerrilheira*, que fenece solitária na prisão condenada por um crime que não cometeu e abandonada pelo filho que

tanto amou; 3) A letra escarlate¹⁰⁷, caso de Pelusa que é violada e, ao mesmo tempo, torna-se uma figura marcada e silenciada, cujo destino é a solidão e a predestinação de nunca poder compartilhar tal experiência (Bonasso 318). Denegridas, marcadas, essas mulheres que ousaram lutar contra a ditadura militar brasileira e argentina — luta esta que pode ser alegorizada como a própria luta contra o poder patriarcal — são recuperadas pelas vozes masculinas de modo a serem punidas, na praça pública do texto literário, pelos seus desvios, pecados, feitiços, pelo corpo desmembrado em metonímias que disparam o desejo masculino, tornando-o incontrolável, sendo elas mesmas as únicas culpadas e, por isso mesmo, punidas. Apresentada nossa proposta de percurso, sigamos, portanto, para os estudos sobre objetificação.

Em “Sexual Objectification of Women” (2011), Szymanski, Moffitt e Carr propõem que a teoria da objetificação proporciona meios de se compreender o que significa ser mulher em um contexto sociocultural “that sexually objectifies the female body” (6). Dessa forma, essa teoria nos auxilia, também, a compreender os papéis de Tânia, Docarmo e Pelusa em narrativas cujo olhar masculino similarmente objetifica seus corpos. Ainda de acordo com a pesquisa citada, valendo-se da leitura feita da teoria proposta por Fredrickson e Roberts, “Objectification Theory” (1997), foi notado que:

[W]omen to varying degrees internalize [the] outsider view and begin to self-objectify by treating themselves as an object to be looked at and evaluated on the basis of appearance. Self-objectification manifests in a greater emphasis placed on one’s appearance attributes (rather than competence-based attributes) and in how

¹⁰⁷ Fazemos referência ao livro de Nathaniel Hawthorne, *A letra escarlate*, publicado originalmente em 1850, no qual a personagem Hester Prynne é condenada a usar a letra “A” bordada em sua roupa para que todos pudessem ver e saber que ela havia sido condenada pelo crime de adultério. Em *Recuerdo*, ainda que não seja o adultério, uma vez violada, Pelusa levava também marcada em si, pela disciplina que ela mesma se impunha pelo social, o silêncio da experiência de estupro.

frequently a woman watches her appearance and experiences her body according to how it looks. (Szymanski, Moffitt e Carr 8)

Isso significa dizer que para além dos efeitos do olhar do outro em relação ao corpo feminino, este acaba por ser internalizado, servindo como impulso disciplinador para a própria mulher que passa a avaliar-se de acordo com a sua própria aparência ou em vista do que essa aparência é capaz de proporcionar para o olhar do outro.

Dentre as narrativas que constituem o nosso *corpus*, essa visão internalizada da aparência, no sentido apontado na investigação de Szymanski, Moffitt e Carr, é mais perceptível em Docarmo de *Guerrilheira*. Uma vez que é construída pela voz narrativa como detentora de uma beleza estonteante, digna de enlouquecer e enfeitiçar os homens, ao sair do centro de detenção com a imensa cicatriz que tomava “todo o seu membro superior esquerdo” (Nascimento 49), ela é espelhada, no olhar daqueles que a esperavam, com horror. Como o narrador destaca, “[u]m fato que marcou o reencontro de Docarmo com a mãe e a irmã, e o primeiro encontro com Olegário [cunhado de Docarmo], foi a maneira como as três pessoas expressaram choque e espanto ao olharem para o seu rosto” (49). À sequência dessa observação do narrador, comenta-se que Docarmo durante o período em que estivera aprisionada não se olhara no espelho. Contudo, mesmo naquele momento, descrevem-se as condições de seu corpo - “[o] edema, os ferimentos, os lábios partidos, o dente quebrado e a coloração das manchas presentes, que variava do amarelo ao violeta, davam um aspecto horrível a sua face. Nada havia de irreversível em seu rosto, mas certamente o retorno da beleza demandaria tempo, paciência e dinheiro” (49) —, como se ela tivesse, de fato, avaliado-se diante de um espelho. Logo, mesmo na ausência de um espelho físico, o olhar do outro serve como o reflexo do corpo degradado de Docarmo, internalizando na guerrilheira o horror visto no olhar do outro, despertando a cadência de cirurgias plásticas que ela fará e que são

comentadas, mais tarde, como somente possíveis em vista do envolvimento amoroso dela com o cirurgião plástico. Envolvimento este que é apresentado de maneira não imparcial pelo narrador. Antes, serve para que assistamos aos avanços sexuais de Docarmo, seus erros (164-165), que resultarão na sua derrocada ao final do romance.

Se a visão internalizada da aparência, conforme a teoria da objetificação, é constatada no modo como Docarmo percebe a si mesma a partir da construção feita pelo narrador, vemos que no caso de Pelusa um processo semelhante ocorre, não necessariamente ligado à aparência *per se*, mas a uma condição anterior, primeva, agregada ao seu recôndito feminino, impulsionada pelo o que o outro vê quando a olha. Como Pelusa pontua a respeito de si mesma, “[a]unque no había entregado nada de la organización, vivía esa protección con una culpa horrible, con el convencimiento de que **debía haber algo espantosamente bajo en ella para hacerse acreedora de semejantes atenciones**” (Bonasso 110 grifos nossos). Logo, por um lado, Pelusa passa a pensar a si mesma como algo depreciativo em vista do modo como o olhar de Acosta a consome, ocasionando que a culpa seja um sentimento ampliado quando, de fato, ela é vítima do olhar dele. Isso não se refere apenas à situação de Pelusa no campo, mas poderíamos dizer que é construído a partir da maneira como meninas são educadas, desde crianças, como impulsionadoras de olhares masculinos, sendo assim disciplinadas a conterem seus corpos e, quando disparadoras de anseios masculinos, acatam para si a culpa em vista de se sentirem como as detonadoras desse olhar. Por outro lado, uma vez que ela é a escolhida de Tigre, a protegida, a culpa que sente por sê-lo também é marcada a partir do modo como o olhar dos outros se debruça nela em consequência disso. Um exemplo desse efeito é visto no fragmento:

Los traidores la envidiaban por su “poder interno.” Los que seguían su lucha silenciosa y sin cuartel no tenían nada que reprocharle. Pero cuando algún

compañero “nuevo” que no conocía la situación **la miraba con suspicacia**, Pelusa pensaba que había calado hondo en su conciencia y **descubierto esa lacra original** que estaba en ella desde su nacimiento, o tal vez antes, mucho antes, como un mal de familia, **como una sífilis que venía por remotos torrentes de sangre a marcarla contra su voluntad**. (Bonasso 110 grifos nossos)

Pelusa internaliza a “letra escarlata” na própria memória de seu corpo, contudo não o faz sozinha, recupera essa condição que entende como sua, como original, a partir de um sinal em seu corpo, e embora não lembre as outras mulheres no trecho supracitado, de certo modo ela entra em contato com a própria história das mulheres em conjunturas bélicas.

Discutida amplamente, e retomada também por Longoni em *Traiciones*, a questão da mulher em contexto de guerras “señala que los vencedores aprendieron hace siglos que el peor castigo para los vencidos es matar a sus hijos y dejar vivas a sus mujeres.” Com isso, o corpo feminino se torna, por meio do estupro, a porta pela qual penetra o vencedor, estabelecendo, “para siempre quién es vencedor y quién, vencido” (Longoni 154). Mesmo isso sendo determinado, é na memória dessa posse que as mulheres também precisam seu lugar e não raramente o fazem a partir de um sentimento de culpa, de perceberem os próprios corpos como disjuntores de desejos, assimilando o olhar objetificador.

Ainda com relação à Pelusa, concentrando-nos na cena que relata seu estupro, verificamos que a construção deste, como já mencionamos, não se dá exatamente como a narração de uma violação, mas é matizado de modo que também um leitor desavisado possa assimilar a cena como um encontro entre possíveis amantes, como se no início Pelusa não quisesse Acosta, mas houvesse,

sim, o princípio de um desejo por parte dela. Se pensarmos no imaginário que envolve o estupro¹⁰⁸ — como estudos indicam, não raramente a responsabilidade deste “recai sobre a mulher, sendo ela taxada como culpada, seja por seu comportamento ou roupas, que, segundo alegam, acabam por instigar o homem e, assim, influenciam na prática do delito” (Peixoto e Nobre 2015)—, veremos que os recursos narrativos deixam pistas para que Pelusa seja lida como punível, expurgando-se, assim, até certo ponto, a culpa de Acosta e, também, a do leitor que eventualmente venha a considerar Pelusa culpada. Um exemplo disso é quando, no apartamento, Pelusa vai ao banheiro e sobre o recinto o narrador destaca que era um “baño de azulejos blancos, que pese a sus sellos de desinfección guardaba recuerdos de anónimas parejas” (Bonasso 318), criando um ambiente de casais, como se o ato que estava para acontecer entre Acosta e Pelusa fosse o mesmo corriqueiro entre outros pares.

Além do apresentado, a ideia é reforçada quando, ao valer-se das zonas imaginadas que mencionamos anteriormente, o narrador constrói Pelusa como detentora de sentimentos contraditórios àquela situação como vemos no trecho: “[Pelusa] evitó el espejo del tocador mientras se sacaba la blusa y se desabrochaba el sostén. . . . Ahora sí, ya estaba en plena carrera descendente. **Su corazón se desbocó en un vértigo loco que nada tenía que ver con el deseo y sin embargo era sensual, excitante**” (318 grifos nossos). Ao evitar a mirada no espelho, ela nega o olhar para si mesma, como se isso apontasse o quanto ela, tanto quanto Docarmo com relação às marcas da tortura, quisesse evitar ver aquilo no que se tornara ou no que crê ter se tornado a partir do eco de vozes e olhares acerca de sua pessoa. Ao mesmo tempo, o narrador descreve o paradoxo máximo ao acentuar o descompasso do coração de Pelusa não como aquele que estaria alinhado

¹⁰⁸ Para aprofundar as questões que envolvem as situações de violência e estupro, ver: “Rape as a Weapon of War (1996); *Rape: Weapon of War and Genocide* (2012); *Rape: Challenging Contemporary Thinking* (2009); *Rape: Sex, Violence, History* (2007); *Women, War and Rape: The Politics of Rape Warfare* (2014).

ao dos amantes – marcados pelo desejo – mas ao mesmo tempo “sensual, excitante,” deixando reverberar as mesmas construções acerca do estupro que culpam a vítima, afinal, embora sejam contraditórias as sensações, Pelusa também estava excitada, garantindo, assim, que se borre a condição máxima de violação que estava para ocorrer ali.

O olhar objetificador do narrador pune Pelusa duplamente. Primeiro pela forma como a constrói, como a cala, deixando-a, também, sujeita a um canto, recolhida em seu sofrimento que aparece quando do medo do olhar julgador de outrem, “[s]e cumplía la profecía, la negra predestinación que la confinaba a la soledad total. Nunca podría compartir esta experiencia con nadie. Guardaría esta culpa en los abismos de su conciencia, como un diamante” (Bonasso 318). Depois, pela construção do olhar dos outros em relação a ela, cristalizando a culpa do ocorrido à Pelusa, isto é, garante-se, pela narrativa, a justificativa ao seu estupro, a sua violação. Em outras palavras, como propõe Longoni, *Recuerdo* propaga que “los orígenes de la ‘traición’ se remontan a la biografía más remota de esa muchacha [Pelusa], e incluso alcanzan — como un destino trágico del que no se puede escapar — a todas las mujeres, a la condición femenina misma. **La culpa es suya y ella lo sabe**, aun cuando no haya buscado ni consentido el vínculo con su captor” (141 grifos nossos). A narração aponta o olhar objetificador desde dentro, a partir da internalização da culpa em Pelusa, sendo este o mais danoso, haja vista que ela passa de vítima a culpada na narrativa.

Com relação à objetificação de Tânia em *A guerrilheira*, além dos momentos apontados durante nossa exposição do enredo, queremos destacar o papel dos seios dela como personificados, quase à parte de seu corpo, o que estaria particularmente conectado à objetificação sexual, posto que esta “occurs whenever a woman’s body, body parts, or sexual functions are separated out from her person, reduced to the status of mere instruments, or regarded as if they were capable of

representing her. In other words, when objectified, women are treated *as bodies* – and in particular, as bodies that exist for the use and pleasure of others” (Fredrickson e Roberts 175). Tanto quanto ocorre em *Recuerdo*, as zonas imaginadas da narrativa têm um grande enfoque no modo como os seios de Tânia são apresentados. Estes seriam ativos, aparecendo em várias ocorrências como sujeitos da frase, “os seios sem sutiã palpitavam” (Vargas 56), “os seios pontudos e os mamilos rosados resplandeciam” (72), “seus seios retornavam à posição normal e ficavam bem delineados” (128), apenas para mostrar alguns exemplos. Uma outra forma de ilustrar a onipresença dos seios dela é por meio da quantidade de vezes que as palavras “seio” e “seios” aparecem na narrativa, que seria aproximadamente quinze vezes. Logo, os seios de Tânia têm vida própria e esta, na narrativa, concerne a disparar os olhos gulosos das figuras masculinas com as quais ela tem qualquer tipo de contato.

Pensando sobre o significado dos seios, como observado por Chevalier e Gheerbrant (2006), vemos que este é particularmente ligado ao princípio feminino e à maternidade, “à fecundidade e ao leite — o primeiro alimento —, é associado às imagens de intimidade, de oferenda, de dádiva e de refúgio. Qual taça inclinada, dele, como do Céu, flui a vida” (809), ou seja, o seio, como o contentor do leite, é alimento, vitalidade. Em *A guerrilheira*, porém, seu conteúdo maternal é apagado, fulgurando apenas como disparador dos desejos dos homens com os quais Tânia se relaciona na narrativa. Até mesmo quando Tânia está em sua residência, visitada pelo medo de que seja descoberta e presa (Vargas 101), enfoca-se o seu corpo, sua nudez, a empáfia de seus seios que detêm o olhar do narrador que não desenvolve de forma mais perene seu medo, sua condição de guerrilheira, senão as sensações acionadas em si mesmo a partir do corpo dela.

Em vista disso, Tânia é reiterada na narrativa por essa parte do seu corpo que se anuncia como se ela não tivesse poder sobre o próprio corpo, os próprios seios. Ainda quando Solano e ela

estão na biblioteca e ele pede “posso olhar os seus seios” (Vargas 72), antes disso ele já os estava espiando, tendo sido, na verdade, descoberto por ela. Uma vez feito o pedido, ela disse que ele podia olhar, mas o pedido dele e o consentimento dela, naquele contexto lembram mais uma brincadeira, charme entre namorados, do que de fato um pedido e uma permissão. Os seios, em si, já haviam se anunciado, existiam independentes da presença de Tânia. Essa objetificação do corpo de Tânia demonstra o corpo feminino guerrilheiro como metonímico diante desse olhar masculino, anunciado por partes que representariam o todo. Tânia não seria uma mulher, mas o seio que tenta, se prostra, palpita, isolado daquele corpo.

Com base na análise de Docarmo, Pelusa e Tânia, por meio das contribuições dos estudos sobre objetificação, é possível afirmar que o corpo feminino nas obras em questão é trabalhado como disparador de desejos sexuais nas personagens masculinas, perpetuando discursos do aparente “poder” que esses corpos exercem. Seriam, pois, corpos enfeitiçadores, misteriosos, detentores de um poder telúrico, ancestral que “justifica” que as personagens masculinas sejam conduzidas “a um delírio de desejo e tesão” (Nascimento 12), a “larg[ar] todo¹⁰⁹” (Bonasso 317), à quase perturbação, “não consegui[ndo] separar o desejo. . . . [e] a vontade. . . .de agarrar, beijar, acariciar os seios dela” (Vargas 128). Esse falso poder, criado pelos discursos sociais machistas, não se aplica apenas às mulheres guerrilheiras, trata-se de uma consideração a partir de uma condição primeva, como aponta Pelusa quando sabia inevitável o seu estupro: “[i]ba a ocorrer, no más. Lo que había venido amasándose a través de siglos, **esa degradación que la esperaba desde mucho antes de nacer**, estaba por consumarse” (Bonasso 315 grifos nossos). Portanto, a condição

¹⁰⁹ O trecho é referente ao que diz Acosta a Pelusa enquanto está nos prelúdios da violação: “Te quiero... Vámonos... Vení... Largo todo, por vos dejo todo... mi mujer... todo... Por vos cambio... Por vos... Vení... vení...” (Bonasso 317).

feminina seria, em si, a necessária para que ocorresse a degradação, é uma marca que a mulher carrega consigo, que cedo ou tarde, de acordo com Pelusa, será consumada.

Compreendendo que a situação de vulnerabilidade dessas personagens se acentua em vista de algo que supostamente elas fizeram, haja vista que dispararam desejos nos outros, e que pode ser ampliada para a condição feminina, não apenas à condição guerrilheira, por que em um contexto no qual se narram mulheres guerrilheiras essa situação é, ainda assim, resgatada e perpetuada? Uma hipótese seria com relação à voz masculina como a que tece essas mulheres. Uma vez que são narradores homens ou que tomam, na maior parte do tempo, um ponto de vista masculino, deixam transparecer pela forma como trabalham essas personagens, crenças próprias com relação às mulheres. Além disso, seria possível afirmar que uma vez narradas em um contexto que majoritariamente é masculino, a guerrilha, - ainda que Docarmo, por exemplo, seja uma guerrilheira sem atuação direta com os grupos da organização -, elas estão fadadas a construções pelo olhar masculino, estando, portanto, mais expostas a essas construções e discursos.

O preconceito de gênero, anunciado desde o início deste capítulo pela retomada da voz de Daniel, fica, assim, mais visível. Embora pareçam fortes, decididas, características que provavelmente as tornou parte da guerrilha, especialmente no caso de Tânia — haja vista que desconhecemos a militância de Pelusa e, no caso de Docarmo, trata-se de uma militância que surge pelo envolvimento com o marido guerrilheiro —, elas ainda têm a condição primeva, feminina, considerada pelas vozes masculinas que as tecem como essencial. Mesmo depois dos avanços do movimento feminista, de tantas memórias que recuperam o período da ditadura problematizando questões de gênero¹¹⁰, principalmente no caso das obras brasileiras, o retrato que pintam das

¹¹⁰ O estudo de Joana Maria Pedro e Cristina Scheibe Wolff, “As dores e as delícias de lembrar a ditadura no Brasil: Uma questão de gênero” (2011), explicita essas questões por meio da análise de testemunhos que demonstram reflexões a respeito de questões de gênero e preconceito que só foram possíveis a partir do “feminismo rearranjando as memórias” (404).

guerrilheiras remete a um período anterior a essas discussões e considerações. As guerrilheiras trabalhadas nessas obras, cravadas pelo olhar machista, seriam, na verdade, “passionárias,” como proposto em *A guerrilheira* (Vargas 17), em tom de brincadeira, pelos companheiros presos na Ilha do Presídio ao falar sobre a entrada de mulheres para a luta revolucionária, revelando o preconceito e o machismo deles, novamente, como acontece nas lutas diárias cotidianas, por meio da piada, como se fosse algo natural. Assim, a guerrilheira recuperada pela tessitura masculina surge atravessada por esses discursos que não só se relacionam a ela e a sua condição guerrilheira, mas ao borrar da história e luta das mulheres, perpetuando os ecos do patriarcado.

Sínteses e pontes

Principiamos este capítulo com o poema “Guerrilheira” do poeta colombiano Jesús Santrich para sugerir uma ilustração prévia de como a figura da guerrilheira tem sido recuperada por vozes masculinas a partir de uma anulação de si mesma, isto é, ela existe apenas em função de uma figura masculina com a qual se relaciona e, no caso do poema, sofredora em decorrência da possível partida da guerrilheira. Na sequência, para corroborar nosso ponto, valemo-nos das considerações de Herbert Daniel em *Passagem para o próximo sonho*, concordando com a ironia utilizada por ele na construção mitológica da louca dos assaltos e, conseguinte, da mulher guerrilheira, não apenas pela sociedade em geral, mas também pelos próprios guerrilheiros. Depois dessas primeiras impressões de como a mulher guerrilheira tem sido recuperada por vozes masculinas, elegemos duas obras brasileiras para analisar a figura da protagonista guerrilheira, *A guerrilheira* (2005) de Índio Vargas e *Guerrilheira* (2003) de Antonio Nascimento, além de uma obra argentina, *Recuerdo de la muerte* (1984) de Miguel Bonasso. Embora o romance argentino não tivesse uma única protagonista guerrilheira como as obras brasileiras, em vista de trabalhar

com diversas figuras femininas em situações semelhantes, proporcionou uma leitura caleidoscópica dessa figura no romance. Uma vez selecionado o *corpus*, incursionamos pela fortuna crítica em torno das obras, destacando a quase completa ausência desta em relação às obras brasileiras, focando-nos essencialmente nos estudos em torno de *Recuerdo*. Depois, visitamos o enredo de cada uma das obras, centrando-nos, porém, de maneira mais aproximada nas brasileiras, em vista do aparente protagonismo da figura guerrilheira, apontando já alguns dos percursos analíticos que desenvolveríamos nas seções seguintes, que eram observar a guerrilheira como espectro que paira nas obras e o modo objetificado pelo qual ela foi tecida em cada uma das obras. Finalmente, nosso próximo capítulo dedica-se às considerações finais da presente investigação.

CAPÍTULO 6

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda se sobressalta
o coração de pássaro

quando ao acaso
retorna da inércia

. . .

e recebe a réstia
de sol, num abraço.

--- Lara de Lemos *Inventário do medo* 35

6.1. *Tantas histórias. Tantas questões.*

Em 1985, a cartunista Alison Bechdel criou um teste, conhecido como “The Bechdel Test” cuja função era medir a igualdade de gênero em produções cinematográficas. Basicamente, para que um filme pudesse passar no teste, era necessário que retratasse pelo menos duas mulheres e que elas fossem observadas tendo uma conversa uma com a outra que girasse em torno de algo ou alguém que não fosse um homem (*The Guardian*). Se colocarmos em prática o teste de Bechdel, veremos que muitos filmes não se aproximam da simples proposta apresentada. Não significa que as mulheres não falem, durante todo o filme, de um homem. Trata-se de capturar momentos nos quais elas não estejam sendo descritas como somente

existentes por estarem arroladas a uma figura masculina, por estarem pensando em uma figura masculina, subsidiando-se, assim, suas existências à figura masculina. Desse modo, pensar o Teste de Bechdel apenas se faz possível em um contexto no qual há tantas narrativas que perpetuam as mulheres à sombra de uma figura masculina, que é necessário destacar o papel social associado às narrativas que, em via oposta, afastam-se desses pressupostos, afim de estimular também que novas produções considerem os discursos que cristalizam a partir dos papéis que criam e desenvolvem para cada personagem.

Ao decidirmos trilhar o caminho de encontro com mulheres guerrilheiras em narrativas brasileiras e argentinas, nossa motivação inicial era exatamente testar, em algum nível, o pressuposto do Teste de Bechdel. Nossas perguntas eram: haveria representações de mulheres engajadas na luta contra regimes repressivos cujo envolvimento nessa luta não tivesse se dado a partir de um encontro amoroso com um homem? Quais representações encontraríamos ao tomar como norte a busca pelas mulheres guerrilheiras? Uma vez encontradas, haveria diferença no modo como eram representadas a partir da voz narrativa e também dos gêneros dos autores? Eram muitas questões e muitas histórias, como ilustra o poema de Bertold Brecht, “Perguntas de um trabalhador que lê,” que nos serviu como bússola durante o percurso que desenvolvemos nesta investigação.

Em um primeiro momento, nossa busca pelo encontro das mulheres guerrilheiras esbarrou em um muro. Ao procurar por elas engessadas no conceito de guerrilheiras a partir do dicionário, percebemos que eram praticamente inexistentes. Não teria a literatura representado essas mulheres que haviam pegado em armas, assaltado bancos, feito ações violentas em prol das organizações nas quais militavam? Onde estaria a “loura do assalto”? A jovem vestida de secretária que tira uma arma da carteira? Onde encontrar a guerrilheira que aparece correndo pela rua carregando duas

espingardas, como se fora um filme de faroeste, recuperada no longa *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade? E a “loirinha de cabelo curto [que] sequestrou embaixador,” interpretada por Claudia Abreu em *Anos rebeldes*? Onde encontrar essas mulheres guerrilheiras que pairavam no nosso imaginário de adolescentes no início dos anos 90 no Brasil?

Em vista desse discurso do que aparentava ser a mulher guerrilheira, especialmente fomentado por produções culturais televisivas dos anos 90, nossa primeira aproximação às mulheres guerrilheiras deu-se como um desencontro. Considerá-las feitas dessa névoa de mito, construídas pela televisão, provou-se sem precedentes em outras produções, como, por exemplo, as literárias. Isso permitiu-nos que nos questionássemos sobre o que de fato significava ser guerrilheira, denominar-se guerrilheira, ser chamada de guerrilheira. A partir daí embarcamos nas provocações que esta investigação propõe em vista da observação de como as mulheres guerrilheiras têm sido representadas e construídas no contexto dos passados ditatoriais do Brasil e da Argentina.

Principiamos com o termo guerrilheira, sua definição dicionarizada, e as dificuldades de encontrar, para além das produções cinematográficas, outros exemplos de manifestações culturais que representassem a mulher guerrilheira em ações armadas. Recorremos a própria voz das protagonistas da luta nos anos 60, 70 e 80 no Brasil e na Argentina e percebemos que o adjetivo guerrilheira para caracterizá-las era sempre rechaçado, como abordamos no Capítulo 2 e é observado na entrevista que Moura nos concedeu disponível nos anexos desta tese. Desse modo, as guerrilheiras que buscávamos eram espectrais, sombras que pairavam no imaginário, mas com as quais não conseguíamos entrar, de fato, em contato, a menos que já tivessem fenecido. Dentre as hipóteses que justificariam essa ausência, tínhamos a fala de Miriam Lewin, também nos anexos desta tese, que explicava que durante o juízo às juntas, as vítimas, homens e

mulheres, eram orientadas pelos advogados que as representavam, que não tinham de responder quaisquer perguntas sobre a militância delas, especialmente assumir a participação em organização armada. Em vista disso, a identidade guerrilheira havia sido borrada como forma de se proteger, no caso argentino e, no caso brasileiro, sem os juízos aos militares, guardada no mais amplo espaço da memória.

O termo guerrilheira, portanto, já não podia ser observado apenas em sentido restrito. Era necessário que fosse ressignificado e foi isso que propusemos no Capítulo 2, ao tomá-lo como um vocábulo que não designa apenas as mulheres que lutaram contra a ditadura por meio do uso de armas e ações consideradas violentas, mas também as mulheres cujas vidas foram perpassadas pela luta e pelas consequências desta. Desse modo, trabalhamos o uso do termo guerrilheira como a criação de um espaço simbólico de resistência no qual o vocábulo que antes também fora usado como insulto, torna-se mais um papel assumido pelas mulheres que lutaram contra regimes opressivos no Brasil e na Argentina. Com isso, a condição de guerrilheira não precisava ser disciplinada, borrada, esquecida. Uma vez que tínhamos uma nova maneira de olhar para o termo guerrilheira, aproximamo-nos de diversas narrativas nas quais a identidade guerrilheira podia ser vista de alguma maneira e não necessariamente a partir do uso de armas.

Nosso percurso analítico em torno das representações da mulher guerrilheira iniciou com a eleição de dois romances de autoras aclamadas pela crítica, Lygia Fagundes Telles e Marta Traba, que trabalhavam com personagens denominadas guerrilheiras. Desse modo, no Capítulo 3 propusemos uma leitura de Lia, de *As meninas*, e Dolores e Victoria, de *Conversación al sur*. Em um primeiro momento, vimos que Lia recebe das outras personagens do romance a alcunha de guerrilheira, mas ela, em si, não se denomina assim. Além disso, essa identidade guerrilheira de Lia é feita de palavras, não exatamente de ações, haja vista que ela não é capturada em nenhuma

ação que possa ser considerada de guerrilha em sentido restrito. Suas ações são, antes, marcadas por discursos já conhecidos, ir ao aparelho, discutir política, encontrar com os companheiros e mais tarde exilar-se. No caso de Dolores, ela tem as marcas da luta no próprio corpo, além do conhecimento da derrota. Por outro lado, ao ir embora da casa de Irene, constrói a outra personagem que já não está, Victoria, e ela é composta da matéria da memória, da impossibilidade de estar, visto que *foi desaparecida*. Assim, a representação da guerrilheira de acordo com os dois romances pode ser compreendida como *memorinventada* a partir dos diálogos entre as personagens, entre os sussurros que são empreendidos, lembrando a atmosfera da época dos anos de regime opressor. Envoltas em discursos, as guerrilheiras são palavras, memórias, silêncios, e suas identidades como guerrilheiras não ocorrem por ações, mas por considerações feitas por elas mesmas e por outras personagens no enredo. Ressalta-se, ainda, que por serem duas autoras mulheres, as personagens são construídas em muitas camadas, são ambíguas, tem uma identidade lésbica que deseja emergir, mas que não está em primeiro plano e as figuras masculinas, embora presentes, não são exatamente o foco do enredo, senão as mulheres que protagonizam os romances.

Visitada a representação das guerrilheiras na ficção escrita por mulheres, no Capítulo 4 apresentamos a leitura do romance-testemunho de Mariluce Moura *A revolta das vísceras e Sueños sobrevivientes de una montonera: a pesar de la ESMA*, testemunho de Susana Jorgelina Ramus. Em um primeiro momento, fomos em busca da identidade guerrilheira dessas mulheres, anunciada na capa de seus livros, haja vista que no de Moura havia o subtítulo “uma visão feminina da luta armada” e no de Ramus havia o cartaz de busca aos montoneros envolvidos na morte de Aramburu. Notamos, à medida que adentramos no enredo, que ambas as obras tinham o ponto de vista feminino, mas tratavam da sobrevivência depois da morte de uma figura

masculina pela repressão. Consequentemente, tratamos da guerrilheira enlutada e melancólica, não apenas pela morte de um ente querido, mas também pelo fim de um projeto coletivo.

Essa leitura adicionou também à leitura feita da guerrilheira ficcional pelo ponto de vista feminino, pois ressaltou a característica escritora das duas primeiras guerrilheiras, iniciando pelo próprio exercício da escrita nas duas figuras reais abordadas no Capítulo 4. Assim, enquanto na construção das guerrilheiras ficcionais a escrita aparecia como um enlevo artístico, ainda que ironizada por Lorena (*As meninas*) e por Irene (*Conversación*), surge no Capítulo 4 atravessada pela experiência da perda do projeto coletivo de uma revolução na América Latina, as torturas e, também, a morte de pessoas próximas às duas autoras. Ademais, o aspecto da *memorinvenção*, do mito em torno da figura da guerrilheira, perde força nos testemunhos, pois a voz narrativa assume um tom adolescente em *Revolta* e em *Sueños*. Embora tenham sido obras pensadas depois da experiência, têm o enredo construído quase sempre na busca de encontrar aquela perspectiva passada, por isso também apontam os resquícios de uma memória disciplinada, perpassada pela experiência da perda.

Se as figuras guerrilheiras, pelo ponto de vista feminino, alcançam alguma harmonia na composição em mosaico de como são construídas e pensadas, a partir do viés masculino, no Capítulo 5, essa formação se altera. Elas, que supostamente seriam protagonistas de suas histórias, haja vista o uso do termo guerrilheira já nos títulos das obras, *A guerrilheira e Guerrilheira*, são relegadas ao olhar masculino que as constrói a partir da objetificação de seus corpos, como propõe Mulvey ao descrever o modo como mulheres são capturadas pela câmera em várias produções cinematográficas. Isso significa dizer que são objetificadas, têm seus corpos em destaque e estes são descritos como provocadores de reações em personagens masculinas, como se existissem para enfeitiçá-los, excitá-los, provocá-los. Nas obras brasileiras, temos

acesso ao olhar masculino objetificador, mas suas ações ficam marcadas pelo espaço do desejo, do anseio em ter aqueles corpos que descrevem como impulsionadores de sensações em seus próprios corpos. Por outro lado, no romance argentino, *Recuerdo de la muerte*, de Miguel Bonasso, esse anseio se concretiza, porque a guerrilheira é observada desde o campo de concentração. Condensada na figura de Pelusa, a guerrilheira, em decorrência de supostamente ter esse poder disparador de desejos, é violada por Tigre Acosta, ainda que a descrição do estupro lembre a premência de uma relação entre amantes.

Com base nas figuras guerrilheiras que observamos nesta investigação, foi possível notar que mesmo quando são contextualizadas como guerrilheiras, recebendo a alcunha de outras personagens, haja vista que não se nomeiam assim, são guerrilheiras que fulguram no espaço da casa, guerrilheiras sem guerrilha, emergindo a partir da ampliação do termo guerrilheira para abarcar outras atividades de resistência contra regimes opressores que não apenas a luta armada ou a violência. Logo, a condição guerrilheira dessas mulheres pode ser vista como fantasmagórica, posto que é como uma sombra, está ali, emerge na narrativa, mas não se desenvolve no modo restrito do termo. Além disso, dadas as condições de escuta - atravessadas pelas situações específicas nas quais a memória é pensada, narrada, compartilhada, posta em embate—, e os sujeitos envolvidos, vemos que a condição de guerrilheira, a partir do *corpus* que selecionamos é também manipulada de acordo com circunstâncias que não seriam possíveis nos períodos nos quais a figura da personagem da mulher guerrilheira surge. Este é o caso, por exemplo, da tomada quase pornográfica que os romances brasileiros que trabalhamos no Capítulo 5 designa às suas protagonistas.

Ainda sobre a situação fantasmagórica da condição guerrilheira, vemos que esta alcança diferentes enlevos de acordo com cada uma das narrativas que nos propomos a analisar. Em *As*

meninas acompanha a mente criadora de fabulações, que morre com Ana Clara. Já em *Conversación*, conecta-se ao desaparecimento de Victoria. Em *Revolta e Sueños*, é uma condição associada ao passado das narradoras, além de retomada pelas mortes de Roberto (Gildo Lacerda) e Carlos Ramus. Em *Guerrilheira e A guerrilheira*, serve como motivo para as obras, mas é negada no texto de Vargas, haja vista que Tânia, “poderia parecer tudo, menos guerrilheira” (13), ressaltando o desajuste do título. Em *Guerrilheira* é evidenciada como o segredo enterrado no passado que paira como uma marca negra no presente da personagem e serve como força impulsionadora para a sua queda. Na última obra, *Recuerdo*, seria o passado, o motivo pelo qual Pelusa e os outros estariam presos. No caso das mulheres, porém, emerge similarmente como estímulo para uma punição marcadamente de gênero, haja vista que por terem cruzado as fronteiras do que seria socialmente aceitável para uma mulher, tornaram-se automaticamente “botíns de guerra,” no sentido dado por Ramus em *Sueños*, “botín de guerra del que podían disponer a voluntad y jactarse de haberse encamado con una guerrillera” (67).

Fantasmagórica, envolta em discursos, imaginada, ausente, a condição guerrilheira das figuras com as quais lidamos a partir do *corpus* que analisamos nesta tese é construída de forma que reflete as posições do narrador, o contexto histórico no qual foram narradas, a disciplinização da memória e também as problemáticas de gênero, principalmente o machismo e a opressão das mulheres, condições que têm sido, desde sempre, denunciadas e combatidas pelas políticas feministas. A função da nossa investigação, portanto, à parte de localizar figuras guerrilheiras e estudar como se deu a sua representação, também foi a de oferecer um olhar para o modo como as mulheres têm sido construídas em narrativas e apontar como a voz narrativa que as tece assume uma posição importante em perpetuar ou desconstruir discursos acerca delas. Há ainda um longo caminho para ser percorrido de revisitação da representação das mulheres no

imaginário ocidental e esperamos que esta investigação sirva como uma das formas de se perceber a representação das mulheres guerrilheiras no contexto ditatoriais do Brasil e da Argentina.

BIBLIOGRAFIA

Aarão Reis, Daniel. *Luís Carlos Prestes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. Impresso.

Actis, Munú, et al. *Ese infierno: Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*. Buenos Aires: Altamira, 2006. Impresso.

Adorno, Theodor. “Meditações sobre a metafísica.” *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. Impresso.

Alcoba, Laura. *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa, 2010. Impresso.

Allende, Isabel. *La casa de los espíritus*. Travesera de Gracia. Barcelona, Espanha: Editores Plaza & Janés S.A., 1982. Impresso.

Amor e revolução. Dir. Reynaldo Boury. Rot. Tiago Santiago. Sistema Brasileiro de Televisão, 2011. Novela.

Anderson, Israel. “Como Dilma Rousseff trucidou Agripino Maia.” On-line videoclipe. *YouTube*. YouTube, 27 de outubro de 2010. Web. 15 de janeiro de 2014.

Anos rebeldes. Dir. Dennis Carvalho. Rot. Gilberto Braga. Rede Globo, 1992. Minissérie.

Anzorena, Oscar. *Tiempo de violencia y utopía (1966-1976)*. Buenos Aires: Editorial Contrapunto, 1988. Impresso.

- Ascanio, Celine. "Discurso, memoria y subjetividad: Una aproximación a la novela *Conversación al Sur*." *UNA INVESTIGACIÓN* 2 (2010). Web. 13 de marzo de 2013.
- Attencio, Rebecca. *Imprisoned Memories: Trauma and Mourning in Brazilian Testimonials of Political Violence*. Tese de doutorado. University of Wisconsin, 2006. Impreso.
- . *Memory's Turn: Reckoning with Dictatorship in Brazil*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2014. Impreso.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000. Impreso.
- Azcona, José Manuel. "La pasión revolucionaria y marxista: El caso de los montoneros en Argentina (1970-1976)." *Revista Electrónica Iberoamericana* 8 (2014): 84-111. Web.
- Bacci, Claudia e Alejandra Oberti. "Sobre el testimonio: Una introducción." *Clepsidra – Revista del núcleo de estudios sobre memoria (IDES)* 1 (2014): 5-13. Web.
- Bacci, Claudia, et al. *Y nadie quería saber: Relatos sobre violencia contra las mujeres en el terrorismo de Estado en Argentina*. Buenos Aires: Memoria Abierta, 2012. Impreso.
- Bachelard, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Nova Cultural, 1988. Impreso.
- Bakhtin, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Impreso.
- Balvé, Beba e Beatriz Balvé. *El 69: Huelga política de masas*. Buenos Aires: Contrapunto, 1989. Impreso.

Bauman, Zygmunt. "Living in Times of Interregnum." Transcript of the lecture delivered at the University of Trento, Italy. October 25th, 2013. Web.

Beauvoir, Simone. *O segundo sexo*. Difusão Européia do Livro, 1967. Impresso.

Belchior, Antonio Carlos. "Como os nossos pais." *Alucinação*. Polygram, 1976. LP.

Belli, Gioconda. *La mujer habitada*. Managua: Editorial Vanguardia, 1989. Impresso.

Bercito, Sonia. *Nos tempos de Getúlio: Da Revolução de 30 ao fim do Estado Novo*. São Paulo: Atual Editora, 1990. Impresso.

Benjamin, Walter. "O autor como produtor." *Obras escolhidas*. São Paulo, Brasiliense, 1985. Impresso.

---. "A imagem de Proust." *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996. Impresso.

Bezerra, Katia da Costa. "Que bom te ver viva: Vozes femininas reivindicando uma outra história." *Estudos de literatura brasileira contemporânea* (2014): 35-48. Web. 3 de fevereiro de 2016.

Bonasso, Miguel. *Recuerdo de la muerte*. México: Ediciones Era, 1984. Impresso.

Borensztein, Patricia. *Hay que saberse alguna poesía de memoria*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011. Impresso.

Bosi, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de Psicologia Social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. Impresso.

- Bourke, Joanna. "Rape: Sex, Violence, History." *Rape: Sex, Violence, History*. Shoemaker & Hoard, 2007. Impresso.
- Brancher, Ana. "Ser revolucionária e escritora durante os últimos governos ditatoriais no Cone Sul – o gênero nas letras." *INTERthesis* 10 (2013). Web. 12 de maio de 2014.
- Brando, Nôva Marques, et al. *Catálogo resistência em arquivo: Memórias e histórias da ditadura no Brasil – 1961-1979*. Porto Alegre: Corag, 2014. Impresso.
- Brecht, Bertold. "Perguntas de um trabalhador que lê." Disponível em *Recanto das Letras*. Web. 8 de janeiro de 2016.
- Brennan, James. *El Cordobazo: Las guerras obreras en Córdoba, 1955-1976*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996. Impresso.
- Bungart Neto, Paulo. "Dos porões da ditadura ao filtro da memória: Literatura brasileira contemporânea – resistência e exílio." *Revista Língua & Letras* 15 (2014). Web. 07 de julho de 2015.
- Butler, Judith. *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009. Impresso.
- . *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990. Impresso.
- Callado, Antônio. *Bar Don Juan*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. Impresso.
- . *Quarup*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. Impresso.

- Calveiro, Pilar. *Política y/o violencia: Una aproximación a la guerrilla de los años setenta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013. Impresso.
- Card, Claudia. "Rape as a Weapon of War." *Hypatia* 11.4 (1996): 5-18. Web.
- Carvalho, Luis Maklouf. *Mulheres que foram à luta armada*. São Paulo: Globo, 1998. Impresso.
- Cavalcante, Ilane Ferreira. "A vida feminina nos anos de chumbo: Representações femininas no Brasil nos anos 60 e 70." *Quipus: revista científica das escolas de comunicação e artes e educação* 1 (2012): 83-101. Web. 12 de junho de 2015.
- Cazuza. "Ideologia." *Ideologia*. Philips, 1988. LP.
- Chaui, Marilena. *A ideologia da competência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo/Autêntica, 2014. Impresso.
- Chevalier, Jean e Alain Gheerbrant. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. Impresso.
- Chora, Dina Teresa Chainho. *Os romances de Lygia Fagundes Telles: Uma tessitura narrativa na senda do humano*." Tese de doutorado. Universidade de Lisboa, 2014. Web.
- Coelho, Nelly Novaes. "As alcoviteiras vicentinas." *Alfa* 4 (1963): 83-105. Impresso.
- Colling, Ana Maria. *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1994. Impresso.
- "Comissão da Verdade: Casos de Gildo Macedo Lacerda e José Carlos Novaes da Mata Machado." *Verdade aberta*. 25 de outubro de 2013. Web. PDF file.

Cony, Carlos Heitor. *Pessach: A travessia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

Impresso.

“Criméia de Almeida.” *Memórias da ditadura*. Web. 5 de janeiro de 2016.

Dalcastagnè, Regina. “A construção do feminino no romance contemporâneo.” *Blog do grupo de estudos em literatura brasileira contemporânea*. Universidade de Brasília. Publicado em 18 de julho de 2015. Web.

---. *O espaço da dor – o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília, EdUNB, 1996. Impresso.

Daniel, Herbert. *Passagem para o próximo sonho*. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1982.

Impresso.

Davidovich, Karin. "Hablar desde el silencio: El silencio como verdad en las narrativas de mujeres sobrevivientes." *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana* 2.3 (2015): 18-50. Web.

De Almeida Teles, Maria Amélia. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1993. Impresso.

De Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana Press University, 1984. Impresso.

Desaparecidos políticos. Eremias: Centro de documentação. Web. 8 de outubro de 2015.

Diana, Marta. *Mujeres guerrilleras: La militancia de los setenta en el testimonio de sus protagonistas femeninas*. Buenos Aires: editorial Booket, 2006. Impresso.

Diez, Rolo. *Los compañeros*. La Plata: Editora de la Campana, 2000. Impreso.

Dona flor e seus dois maridos. Dir. Bruno Barreto. Atriz: Sonia Braga. Embrafilme, 1976. Filme.

Em busca de Iara. Dir. Flavio Frederico. Rot. Mariana Pamplona. Kinoscópio, 2013. Filme.

Feitlowitz, Marguerite. *A Lexicon of Terror: Argentina and the Legacies of Torture*. New York: Oxford University Press, 1998. Impreso.

Fernández, Marcela P. Zárate. “Mujer y testimonio en las novelas de Marta Traba: *Conversación al Sur, En cualquier lugar y Casa sin fin*.” *Espéculo: revista de estudios literários* 37 (2007). Web. 12 de janeiro de 2012.

Fernández, María del Rosario. “La metarreflexión como estrategia discursiva: *Diario de una princesa montonera*.” *La trama de la comunicación* 18.1 (2014): 53-68. Web.

Ferré, Rosario. “Capitancito Candelario.” *Maldito amor y otros cuentos*. Fondo de cultura económica, 2006. Impreso.

Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário eletrônico Aurélio*. Curitiba: Editora Positivo, 2010. CD.

Ferreira, Débora. *Pilares narrativos: A construção do eu na prosa contemporânea de oito romancistas brasileiras*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004. Impreso.

Filc, Judith. “Espacios alterados: La calle y el hogar en tres novelas de la dictadura en el Río de la Plata.” *Estudios interdisciplinarios en la América Latina y el Caribe* 12 (2001). Web. 27 de julho de 2015.

“Films that Pass the Bechdel Test Plummet in 2014.” *The Guardian*. 24 de março de 2015. Web.
Acessado em 8 de março de 2016.

Fonseca, Elias Fajardo da. Orelha do livro. *A revolta das vísceras – uma visão feminina da luta armada no Brasil. Uma história de paixão e morte*. Mariluce Moura. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1982. Impresso.

Foster, David. *Violence in Argentine literatura: Cultural responses to tyranny*. Missouri: University of Missouri Press, 1995. Impresso.

Foucault, Michael. *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987. Impresso.

Franco, Jean. “Death Camp Confessions and Resistance to Violence in Latin America.” *Socialism and Democracy* 2 (1986): 5-17. Web.

Franco, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998. Impresso.

Fredrickson, Barbara e Tomi-Ann Roberts. “Objectification Theory.” *Psychology of women quarterly* 21.2 (1997): 173-206. Web.

Freire, Alípio, Almada Izaías e Ponce, J.A. *Tiradentes, um presídio da ditadura*. São Paulo: Scipione Cultural, 1997. Impresso.

Freud, Sigmund. *Luto e melancolia*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Impresso.

Fukelman, Clarisse. “Nos bastidores da história: Algumas escritoras brasileiras de 1900 a 1930.” *Luso-Brazilian Review* 26 (1989): 33-42. Web.

Gabeira, Fernando. *O que é isso, companheiro?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Impresso.

Gianordoli-Nascimento, Ingrid, et al. *Mulheres e militância: Encontros e confrontos durante a ditadura militar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. Impresso.

Goicochea, Adriana. *El relato testimonial en la literatura argentina de fin de siglo*. Tese de doutorado. Universidade Nacional de La Plata, 2000. Web.

Gomes, Carlos Magno. “A artista e a sociedade no romance de autoria feminina.” *Anais do XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura*. Ilhéus: EDITUS, 2007. Impresso.

---. “O romance pós-moderno.” *Interdisciplinar* 10 (2010): 45-53. Web. 24 de abril de 2014.

Gómez, María Rosa. *Memoria de mujeres: Relatos de militantes, ex presas políticas, familiares de desaparecidos y exiladas*. Buenos Aires: Instituto Espacio para la Memoria, 2011. Impresso.

Gonella, Carolina. *Performances de masculinidades: Mujeres guerreras y transgresión de género en la literatura latinoamericana*. Tese de doutorado. Vanderbilt University, 2010. Web.

Gonzaga, Luiz e Humberto Teixeira. “Asa Branca.” *Vou pra roça/Asa Branca*. RCA Victor, 1947. 78.

González, Horacio. Prólogo. *Sueños sobrevivientes de una montonera a pesar de la ESMA*. Susana Jorgelina Ramus. 2000. Buenos Aires: Ediciones Colihue S.R.L., 2000. 7-8. Impresso.

- Gouvêa, Yara e Danielle Birk. *Duas vozes*. São Paulo: Editora de Cultura, 2007. Impresso.
- Gralha, Piedade. “Processos narratológicos e aspectos temáticos no romance *As meninas* de Lygia Fagundes Telles.” Dissertação de mestrado. Universidade de Hamburgo, 1994. Web.
- Green, James N. e Renan Quinalha (orgs). *Ditadura e homossexualidades: Repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EdUFSCar, 2014. Impresso.
- “Guerrillera – Canción llanera.” On-line videoclipe. *YouTube*. YouTube, 31 de maio de 2015. Web. 9 de fevereiro de 2015.
- Gullar, Ferreira. *Dentro da noite veloz*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. Impresso.
- . *Rabo de Foguete: os anos de exílio*. Rio de Janeiro: Revan, 1998. Impresso.
- Halperín Donghi. *The Contemporary History of Latin America*. North Carolina: Duke University Press, 2007.
- Haroche-Bouzinac, Geneviève. *L'épistolaire*. Paris: Hachette, 1995. Impresso.
- Hawthorne, Nathaniel. *A letra escarlate*. São Paulo: Clube do livro, 1949. Impresso.
- Heker, Liliana. *El fin de la historia*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996. Impresso.
- Hollanda, Chico Buarque. “O que será? (À flor da pele).” *Meus caros amigos*. Philips, 1976. LP.
- Homero. *A Odisséia*. São Paulo: Ediouro, 2002. Impresso.

- Horvath, Miranda, e Brown, Jennifer. *Rape: Challenging Contemporary Thinking*. Routledge, 2013. Impresso.
- Houaiss, Antônio. *Dicionário Houaiss eletrônico*. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss e Editora Objetiva, 2009. Web.
- “Iara Iavelberg.” *Memórias da ditadura*. Web. 18 de outubro de 2015.
- Insuela, Julia Bianchi Reis. “Visões das mulheres militantes na luta armada: Repressão, imprensa e (auto)biografias (Brasil 1968/1971).” Dissertação de mestrado. Universidade Federal Fluminense, 2011. Web.
- Jelin, Elizabeth. Entrevista pessoal. 17 de junho de 2014.
- . “Las múltiples temporalidades del testimonio: El pasado vivido y sus legados presentes.” *Clepsidra – Revista del núcleo de estudios sobre memoria (IDES)* 1 (2014): 140-163. Web.
- . *Los trabajos de la memoria*. Espanha: Editorial Siglo XXI, 2002. Impresso.
- Jelin, Elizabeth e Kaufman, Susana. *Subjetividades y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana, 2006. Impresso.
- Joffily, Olivia Rangel. “O corpo como campo de batalha.” *Gênero, feminismo e ditadura no Cone Sul*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2010. Impresso.
- José, Emiliano. “Outubro sangrento.” *Carta Capital*. 27 de novembro de 2008. Web. 16 de outubro de 2015.

- Kantaris, Elia Geoffrey. "The Politics of Desire: Alienation and Identity in the Work of Marta Traba and Cristina Peri Rossi." *Forum for Modern Language Studies* 25 (1989): 248-263. Impresso.
- . "The Silent Zone: Marta Traba." *The Modern Language Review* 87 (1992): 86-101. Impresso.
- Kaplan, Betina. *Genero y violencia en la narrativa del cono sur (1954-2003)*. United Kingdom: Tamesis, 2007. Impresso.
- Kehl, Maria Rita. "A melancolia em Walter Benjamin e em Freud." *III Seminário internacional políticas de la memória* (2010). Web.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982. Impresso.
- Kucinski, Bernardo. *K*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2012. Impresso.
- Kuperman, Esther. "Da cruz à estrela: A trajetória da Ação Popular Marxista-Leninista." *Revista Espaço Acadêmico* (2003). Web.
- La Boétie, Étienne de. *Discurso da servidão voluntária*. São Paulo: Martin Claret, 2009. Impresso.
- Lacerda Filho, Mozart. *A experiência da clandestinidade política: Relatos orais de ex-militantes de esquerda durante a ditadura militar (1964-1979)*. Tese de doutorado. Universidade Estadual Paulista, 2011. Web.

Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: Madres, esposas, monjas, putas, presas, locas*. México: Colección Posgrado, 2005. Impreso.

Lamas, Berenice Sica. *O duplo em Lygia Fagundes Telles: Um estudo em literatura e psicologia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. Impreso.

Lampasona, Julieta. "De proyectos colectivos y resistencias. Acerca de las identidades políticas y las experiencias de militancia en los sobrevivientes de la experiencia concentracionaria en la Argentina." *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores*. De 10 a 12 de novembro de 2011. Web.

---. "Identidades políticas y procesos de confrontación en la Argentina. Una mirada a contrapelo... O desde la sobrevivencia." *Papeles del CEIC1* (2013). Web.

Leal, Virgínia Maria Vasconcelos. "Encontros e desencontros discursivos em *As meninas* de Lygia Fagundes Telles." *Expressão* 1 (2002): 247-254. Web. 25 de julho de 2015.

---. "Trajetórias femininas e zigzagueantes: Relações de gênero em *As meninas* de Lygia Fagundes Telles." *Estudos de literatura brasileira contemporânea* 4 (2000): 7-20. Web. 14 de julho de 2015.

Leme, Caroline Gomes. *Ditadura em imagem e som: Trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2013. Impreso.

Lemos, Lara. *Inventário do medo*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1997. Impreso.

Lemos, Nina e Marcondes, Isabel. "Senhoras guerrilheiras." *Revista TPM*. Agosto de 2007. Impreso.

Lewin, Miriam. Entrevista pessoal. 19 de junho de 2014.

---. Entrevista pessoal. 3 de abril de 2015.

---. "Sexual Violence and Dictatorship, 30 years later. The End of the Taboo." Lecture.
University of Georgia. April 2nd, 2015.

Lewin, Miriam e Wornat, Olga. *Putas y guerrilleras: Crímenes sexuales en los centros clandestinos de detención. La perversión de los represores y la controversia en la militancia. Las historias silenciadas. El debate pendiente*. Buenos Aires: Planeta, 2014.
Impresso.

Lima, Tânia Maria de Araújo e Aleksandro Lino da Costa. "A (des) construção da identidade em *As meninas*: liquidez, identificação e diferença." Abralic, Campina Grande/Pernambuco, 08 a 12 de julho de 2013. Web.

"Limites a Chávez." *Folha de São Paulo*. Editoriais, 17 de fevereiro de 2009. Impresso.

Lira, Cristiane. "Na prosa e na poesia: Percursos do exílio em Ferreira Gullar." Dissertação de mestrado. Universidade da Geórgia, 2011. Web.

---. "Tatuagens da colonização portuguesa: Uma proposta de leitura comparativa dos romances *Iracema* de José de Alencar e *Terra sonâmbula* de Mia Couto." *Descentramentos críticos nas literaturas de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014. Impresso.

Lisboa, Adriana. *Azul corvo*. Portugal: Quetzal, 2014. Impresso.

- Longoni, Ana. *Traiciones: La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2007. Impresso.
- Lowy, Michael. *O pensamento de Che Guevara*. São Paulo: Expressão Popular, 2003. Impresso.
- Ludwig, Fernando. “Processo de reconciliação na Argentina: Comissões da verdade. *Revista eletrônica Cabo dos Trabalhos*. n° 3 (2009): 1-12. Web. 20 de março de 2014.
- Macunaíma*. Filme de Joaquim Pedro de Andrade. Dir. Joaquim Pedro de Andrade. Ator: Grande Otelo. 1969. Filme.
- Madeira, Claudia Regina Manzolillo. “Perfis femininos na ficção de Lygia Fagundes Telles. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999. Impresso.
- Manzano, Valeria. “Betrayal, Loyalty, the Peronist People and the Forgotten Archives: Miguel Bonasso’s Narrative and the Peronist Left’s Political Culture, 1984-2003.” *Journal of Latin American Cultural Studies* 16 (2007): 183-199. Web.
- Marighella, Carlos. *Mini-manual do guerrilheiro urbano*. Junho 1969. Web.
- Martins, Wilson. “Ficção intimista.” *O Estado de São Paulo, Suplemento Literário* 17 de fevereiro de 1974. Impresso.
- Mello, Evelyn Caroline de. “Olhares femininos sobre o Brasil: Um estudo sobre *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles.” Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de São Paulo, 2011. Web.
- Meloni, Catarina. *1968 — o tempo das escolhas*. São Paulo: Nova Alexandria, 2009. Impresso.

Merlino, Tatiana e Igor Ojeda. Organizadores. *Direito à memória e à verdade: Luta, substantivo feminino*. São Paulo: Editora Caros Amigos, 2010. Web.

Miranda, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992. Impresso.

Molina, Ramón Torres. *Las guerrillas en Argentina: Análisis Político y Militar*. La Plata: De la Campana, 2011. Impresso.

Morais, Fernando. *Olga*. São Paulo: Alfa-Omega, 1985. Impresso.

Morris, Pam. *Literature and Feminism*. Oxford: Blackwell Publishers, 2000. Impresso.

Moura, Mariluce. Entrevista pessoal. 3 de dezembro de 2015.

---. “Re: Entrevista_Estudante de doutorado.” Mensagem para Cristiane Lira. 23 de novembro de 2015. E-mail.

---. *A revolta das vísceras — uma visão feminina da luta armada no Brasil. Uma história de paixão e morte*. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1982. Impresso.

Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Feminism and Film Theory*. New York: Routledge, 1988. Impresso.

Nascimento, Antonio. *Guerrilheira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003. Impresso.

Norma Arrostito, La Gaby. Filme de Luis César D’Angiolillo. Atriz: Julieta Díaz. 2008. Filme.

O que é isso, companheiro. Filme de Bruno Barreto. 1997. Filme.

- Oberti, Alejandra. “La memoria y sus sombras.” *Subjetividades y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana, 2006. Impreso.
- . “La moral según los revolucionarios.” *Políticas de la Memoria* 5 (2005). Impreso.
- . “Qué le hace el género a la memoria?” *Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2010. Impreso.
- . *Las revolucionarias: Militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edhasa, 2015. Impreso.
- . “Violencia política, identidad y géneros en la militancia de los 70.” *Historia, género y política en los 70*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 2005. Impreso.
- Oberti, Alejandra e Roberto Pittaluga. *Memorias en montaje: Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2006. Impreso.
- Oliani, Nara Gonçalves. “As representações da mulher em *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles.” Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista, 2013. Web.
- Oliani, Nara Gonçalves e Arnaldo Franco Junior. “*As meninas*: Entre o universo de Lygia Fagundes Telles e o universo das representações femininas.” *TriceVersa* 4 (2010). Web. 15 de maio de 2015.
- . “O olhar revolucionário em *As meninas*.” *Interdisciplinar* 18 (2013): 251-264. Web. 26 de junho de 2015.

Olivera-Williams, María Rosa. “Voces de madres desde la zona del silencio.” *El arte de crear lo femenino: ficción, género e historia del Cono Sur*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2012. Impreso.

Pandolfi, Dulce. *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: FGV, 1999. Impreso.

Passamani, Guilherme Rodrigues. “Homossexualidades e ditaduras militares: Os casos de Brasil e Argentina.” *Fazendo gênero 9 – Diásporas, Diversidades, Deslocamentos*. Universidade Federal de Santa Catarina, 23 a 26 de agosto de 2010. Florianópolis. 2010. Web.

Patarra, Judith. *Iara: reportagem biográfica*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1993. Impreso.

Patene, Donna M. *Women, War and Rape: The Politics of Rape Warfare*. Tese de doutorado. St. John’s University, 2014. Web.

Paula: A história de uma subversiva. Dir. Francisco Ramalho Junior. 1979. Filme.

Paula, Catarina Tinoco de. “Dialogismo e polifonia em *As meninas* de Lygia Fagundes Telles.” Dissertação de mestrado. Universidade Federal Fluminense, 2008. Web.

Pedro, Joana Maria, e Wolff, Cristina Scheibe. “As dores e as delícias de lembrar a ditadura no Brasil: Uma questão de gênero.” *História Unisinos* 15.3 (2011): 398-405. Web.

Peixoto, Aimê e Barbara Nobre. “A responsabilização da mulher vítima de estupro.” *Revista Transgressões* (2015): 227-239. Web.

Perez, Mariana Eva. *Diario de una princesa montonera: 110% verdad*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012. Impreso.

Perilli, Carmen. “De susurros como gritos. *Conversación al Sur* de Marta Traba.” *Revista Crítica* (2002). Web. 10 de fevereiro de 2013.

Pietrak, Mariola. “De-y re-construcción del yo femenino en tres autoras hispanoamericanas.” *Sociocriticism* 28 (2013): 167-198. Web.

---. “En estado de espera: los cuerpos expectantes en la novela de las escritoras del Cono Sur.” *Del Instante a la Eternidad: exégesis sobre ‘la espera’ en la escritura de mujeres*. Ed. José Luis Arráez Llobregat y Amelia Peral Crespo. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante, 2012. 57-76. Impreso.

Pires, Mônica Kalil. “As vozes da polifonia ou a arte do fragmentado.” Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1990. Web.

Pravaz, Susana. *Três estilos de mulher: A doméstica, a sensual, a combativa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. Impreso.

Que bom te ver viva. Filme de Lucia Murat. Dir. Lucia Murat. Atriz: Irene Ravache. 1989. Filme.

Radden, Jennifer. *The Nature of Melancholy from Aristotle to Kristeva*. New York: Oxford University Press, 2000. Impreso.

Ramos, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. Impreso.

Ramus, Susana Jorgelina. *Sueños sobrevivientes de una montonera a pesar de la ESMA*. Buenos Aires: Ediciones Colihue S.R.L., 2000. Impreso.

Reati, Fernando. “Culpables e inocentes, héroes y traidores, cómplices y espectadores: Representaciones de la violencia política en Argentina desde 1980 hasta el presente.” *Memorias en tinta: ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Santiago do Chile: Editora Lucero de Vivanco Roca Rey, 2013. Impreso.

---. “Trauma, duelo y derrota en las novelas de ex presos de la guerra sucia argentina.” *Chasqui* 33 (2004):106-127. Web.

Regina, Elis. *Falso brilhante*. Philips, 1976. LP.

Ribeiro, Maria Cláudia. *Experiência de luta na emancipação feminina: mulheres na ALN*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, 2005. Web.

Ribeiro, Marília Scaff Rocha. “A constituição do realismo psicológico em *As Meninas*, de Lygia Fagundes Telles.” *Hispanófila* 172 (2014): 127-135. Web. 8 de agosto de 2015.

Richard, Nelly. *Intervenções críticas: Arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002. Impreso.

Ridenti, Marcelo. “As esquerdas em armas contra a ditadura (1964-1974), uma bibliografia.” *Cadernos Arquivo Edgard Leuenroth*. Campinas: UNICAMP, 2001. Web.

---. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da UNESP, 1993. Impreso.

- Rittner, Carol e John K. Roth, eds. *Rape: Weapon of War and Genocide*. Paragon House, 2012. Impresso.
- Rivera, Tania. “Entre dor e deleite.” Resenha de *Luto e melancolia* de Sigmund Freud. *CEBRAP* November 2012: 231-237. Web.
- Robben, Antonius. *Political Violence and Trauma in Argentina*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005. Impresso.
- Robles, Adriana. *Perejiles: Los otros montoneros*. Buenos Aires: Colihue, 2005. Impresso.
- Rocha, André. “Apresentação.” *A ideologia da competência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo/Autêntica, 2014. Impresso.
- Rodrigues, Vanessa Aparecida Ventura. “As marcas da memória na escrita de *As meninas* de Lygia Fagundes Telles.” Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2014. Web.
- Rollemberg, Denise. “Esquerdas revolucionárias e luta armada.” *O Brasil Republicano. O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. Impresso.
- . *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999. Impresso.
- Rosa, Guimarães. “Entremeio com o vaqueiro Mariano.” *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- . *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. Impresso.

- Rosa, Susel Oliveira. *Mulheres, ditaduras e memórias: “Não imagine que precise ser triste para ser militante.”* São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2013. Impresso.
- Ruela, Natália. “Feminismo e construção de identidade femininas: *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Maringá, 2009. Web.
- Ruíz, María Olga. “Los silencios y las palabras: El testimonio como posibilidad.” *Atenea (Concepción)* 509 (2014): 123-137. Impresso.
- Saer, José. *Lo imborrable*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planea S.A.I.C. 2003. Impresso.
- Saffioti, Heleieth. “*O Segundo Sexo* à luz das teorias feministas contemporâneas.” *Um diálogo com Simone de Beauvoir e outras falas*. Salvador: NEIM/UFBA, 2000. Coleção Bahianas. Impresso.
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon, 1978. Impresso.
- Saidon, Gabriela. *La montonera: Biografía de Norma Arrostito*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005. Impresso.
- Salas, Ernesto. *Uturuncos: El origen de la guerrilla peronista*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2003. Impresso.
- Sánchez, Matilde. *El Dock*. Buenos Aires: Planeta Argentina, 1993. Impresso.
- Santiago, Silviano. *Em liberdade: Uma ficção de Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. Impresso.

- . "O entre-lugar do discurso latino-americano." *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. Impresso.
- Santrich, Jesús. "Guerrillera." *Patria Zurda*. 15 de setembro de 2010. Web. 9 de fevereiro de 2016.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press. Impresso.
- Schlau, Stacey. "Conversación al sur: Dialogue as History." *Modern language Studies* 22 (1992): 98-108. Web. 28 de julho de 2015.
- Schwarz, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. Impresso.
- Seligmann-Silva, Márcio. "Narrar o trauma — a questão dos testemunhos de catástrofes históricas." *Psicologia Clínica* 20 (2008): 65-82. Web.
- . "Testemunho e a política da memória: O tempo depois das catástrofes." *Projeto História* 30 (2005): 71-98. Web.
- Sharpe, Peggy. "Fragmented Identities and the Progress of Metamorphosis in Works by Fagundes Telles." *International Women's Writing: New Landscapes of Identity*. Ann Brown, et al. Westport: Greenwood Press, 1995. 78-85. Web.
- Silva, Deurilene Sousa. "O indivíduo e as convenções coletivas em *As meninas*." Tese de doutorado. Universidade Federal do Pará, 2008. Web.

- Silva, Mário Augusto Medeiros da. *Os escritores da guerrilha urbana: Literatura de testemunho, ambivalência e transição política*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2008. Impresso.
- Simón, Paula. “El testimonio, un texto en busca de definición. El caso de los testimonios sobre los campos de concentración y el exilio en España y Argentina.” *Gramma* 25.52 (2014). Web.
- Skidmore, Thomas E. *Brazil: Five Centuries of Change*. New York: Oxford University Press, 2010. Impresso.
- Strejilevich, Norma. *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*. Buenos Aires: Catálogos, 2006. Impresso.
- Szymanski, Dawn, Lauren Moffitt e Erika Carr. “Sexual Objectification of Women: Advances to Theory and Research.” *The Counseling Psychologist* (2010): 6-38. Web.
- Tapajós, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Alfa-Omega, 1977. Impresso.
- Taylor, Diana. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's “Dirty War.”* Durham and London: Duke University Press, 1997. Impresso.
- Tega, Danielle. *Mulheres em foco: Construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. Impresso.
- . “A presença da ausência: considerações sobre a carência de narrativas literárias femininas da militância política.” *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho de 2011. Web.

---. *Tramas da memória: um estudo de testemunhos femininos sobre as ditaduras militares no Brasil e na Argentina*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, 2015.

Web.

Telles, Lygia Fagundes. *As meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Impresso.

Tezza, Cristovão. Posfácio. *As meninas*. Autoria de Lygia Fagundes Telles. 2009. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 285-293. Impresso.

Tolentino, Marcos. "Agora é o momento de falar de cada um de nós: A escrita como um lugar de agência para os sobreviventes dos centros clandestinos de detenção da última ditadura civil-militar argentina (2000-2009)." *Revista Sul-Americana de Ciência Política* 2.2 (2015): 19-35. Web.

Tornay, Lizel e Victoria Alvarez. "Tomar la palabra. Memoria y violencia de género durante el terrorismo de Estado." *Aletheia* 2.4 (2012). Web.

Torquato, Carolina Pizzolo. "Aspectos da polifonia no romance *As meninas* de Lygia Fagundes Telles, e sua tradução para o italiano." *Terra roxa e outras terras* 11 (2007): 12-19. Web. 14 de abril de 2015.

---. *Eco de vozes – tradução e análise de As meninas, de Lygia Fagundes Telles*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2007. Web.

Tota, Antonio Pedro. *O Estado novo*. São Paulo: Brasiliense, 1987. Impresso.

Traba, Marta. *Conversación al sur*. México, DF: Siglo Veintiuno Editores, 2006. Impresso.

Vandré, Geraldo. “Pra não dizer que não falei das flores (Caminhando).” *Geraldo Vandré no Chile*. Som Maior, 1968. Compacto Simples.

Vargas, Índio. *A guerrilheira: Mistério e mortes na Ilha do Presídio*. Porto Alegre: Editora AGE, 2005. Impresso.

Vassallo, Marta. “Militancia y transgresión.” *De minifaldas, militancias y revoluciones: Exploraciones sobre los 70 en la Argentina*. Buenos Aires: Luxemburg, 2009. Impresso.

Veloso, Caetano. “Alegria, alegria.” *Caetano Veloso*. Philips, 1967. LP.

Vianna, Martha. *Uma tempestade como a sua memória: A história de Lia, Maria do Carmo Brito*. Rio de Janeiro: Record, 2003. Impresso.

Wasserman, Renata R. Mautner. “The Guerrilla in the Bathtub: Telles’s *As Meninas* and the Irruption of Politics.” *Modern Language Studies* 19 (1989): 50-65. Web. 23 de maio de 2015.

Wesserling, Anne M. “Representaciones de género y violencia en cinco narrativas argentinas.” Dissertação de mestrado. Universidade da Geórgia, 2008. Web.

Wolff, Cristina. “Feminismo e configurações de gênero na guerrilha: Perspectivas comparativas no Cone Sul. 1968-1985.” *Revista Brasileira de História* 27 (2007): 19-38. Web.

---. “O gênero da esquerda em tempos de ditadura.” *Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2010. Impresso.

- . Narrativas da guerrilha no feminino (Cone Sul, 1960-1985). *História Unisinos* 13 (2009): 124-130. Web.
- Xavier, Elódia. *Declínio do patriarcado: A família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1998. Impresso.
- . *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Santa Catarina: Editora Mulheres, 2007. Impresso.
- . “Vocação de ser humano x destino de mulher: uma leitura de *As meninas* de Lygia Fagundes Telles.” *Anais do Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Florianópolis, 1989. Web.
- Zarco, Abril. “Maternalismo, identidad colectiva y participación política: Las Madres de Plaza de Mayo.” *Revista Punto Género* 1 (2011): 229-247. Web. 8 de agosto de 2015.
- Zolin, Lúcia Osana. “A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade.” *IPOTESI* 13 (2009): 105-116. Web. 20 de julho de 2015.
- Zucco, Maria Joana Barni. “*As meninas*: Sintaxe narrativa e o tratamento espaço-temporal.” Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, 1978. Web.

ANEXO A

Primeira entrevista com Miriam Lewin

Uma das autoras de *Putas y guerrilleras* e *Ese Infierno*

19 de junho de 2014

Cristiane Lira: No seu livro *Putas y guerrilleras*, na parte do seu testemunho, você conta um pouco sobre como era a militância. E há uma parte em que você diz “la militancia, que antes nos había hecho sentir que tocábamos el cielo con la punta de los dedos, ahora tenía sabor y olor a muerte” (*Putas y guerrilleras* 553). Uma coisa que chama a minha atenção em relação às mulheres que participaram na militância é que se fala muito pouco do que aconteceu antes de irem para a prisão. Eu queria saber a sua opinião a respeito dos motivos pelos quais nessas narrativas o enfoque não é a militância, mas o período no cárcere. Por exemplo, por que há tão poucos relatos que falem a respeito deste “tocar o céu com a ponta dos dedos” e da militância? A Olga Wornat também menciona no relato dela em *Putas y guerrilleras* que “parece absurdo si lo miramos a la distancia, pero no lo es para los que vivimos aquellos años tan intensos, de mística y de entrega total por un ideal y una sociedad más justa”(56). Com base nisso, pode comentar sobre a escolha para a temporalidade abordada no relato?

Miriam Lewin: O que eu posso dizer para você está relacionado aos livros que eu escrevi. Tanto em *Ese Infierno* que eu escrevi com outras companheiras quanto *Putas y guerrilleras*, a inclusão do relato da militância é apenas para dar um marco, apontar um antecedente. No entanto, o foco da narração não está no que acontecia antes do sequestro, senão no que acontecia depois. Em *Ese*

Infierno, o objetivo é a narração do cotidiano no campo de concentração e as relações interpessoais entre mulheres, mulheres e homens, além de sequestrados e repressores. Já *Putas y guerrilleras* está mais focado no padecimento que tivemos como mulheres em todas as matizes das agressões sexuais que vão desde o estupro, a nudez, a tortura, até a situações de escravidão e servidão sexual que transcendem as paredes do campo de concentração. Um exemplo seria o caso de um repressor que libera uma prisioneira para ir a sua casa e depois faz com que ela se sinta ameaçada, como se ela o pertencesse e ele fosse o único capaz de protegê-la, em decorrência disso, ele faz com que ela se submeta sexualmente a ele.

Em vista disso, o que posso dizer é que nessas narrativas e testemunhos o objetivo é outro e por isso não nos focamos na militância. Há outros livros, como *Mujeres guerrilleras* de Marta Diana que é um livro precursor nessas questões das mulheres guerrilheiras. Nele é possível encontrar sobre o que estávamos falando com relação a “tocar o céu com pontas dos dedos”. Em alguns dos capítulos de *Putas y Guerrilleras* também há, como no capítulo de Ana Testa (“Cavallo: el teniente exquisito” 263), no capítulo de algumas garotas de Santiago del Estero (“Santiago del Estero: tierra de nadie” 169) ou de Tucumán onde se descreve de que maneira as mulheres ingressavam e se comprometiam com a militância. Também é possível ver como acontece a interação entre a paixão que tinham pela mudança social e pela revolução com o amor, com a paixão. Essas mulheres não se apaixonavam somente por um homem, se apaixonavam por um homem comprometido e por um projeto político. Ademais, às vezes o avanço da compreensão dos nossos direitos como mulheres não estava no mesmo patamar do nosso compromisso com a revolução. Assim, muitas vezes, no marco de nossa militância e no marco do relacionamento de casal, nós como mulheres continuávamos submetidas aos homens. Nós nos encarregávamos da casa, das compras, das crianças, e enquanto isso o crescimento

político de nossos companheiros era meteórico, muito veloz, e o nosso ficava para trás, atrasado. Havia poucas mulheres que ocupavam um posto de comando dentro das organizações guerrilheiras, um exemplo é Norma Arrostito. No entanto, no momento em que ela foi sequestrada, havia sido rebaixada de seu posto. Isso significa dizer que ainda que o valor simbólico de sua figura como fundadora da organização guerrilheira montoneros fosse muito alto, seu poder e sua hierarquia não eram. Com base nisso, vemos que em *Putas y guerrilleras* há, sim, relatos da militância, mas acima de tudo como contexto porque não era objetivo desse livro nem de *Ese Infierno* focar nisso. Em *Ese Infierno* o relato da militância também está presente, ainda que brevemente, no capítulo onde relatamos de que maneira começamos a militar e por que, e de que maneira se desenvolveu nossa vida como militante até o momento do encontro para o livro.

Lira: Na minha visão, quando a militância é recuperada nos livros, e penso especificamente em *Mujeres guerrilleras*, normalmente é de maneira específica, ou seja, fala-se do amor, da maternidade, nem sempre das atividades que constituíam tal militância. Em *Putas y guerrilleras*, é importante o trabalho feito na reconstituição das memórias do horror e também da militância, porque uma vez que estudo a representação da mulher guerrilheira, é importante ver os contextos e meios nos quais ela estava inserida, não ter acesso somente aos horrores a que foi submetido o seu corpo, mas ao projeto de revolução, ao sonho. Um detalhe que chama a atenção, por exemplo, é o fato de que na sua parte, quando há relatos sobre o período na cela, esses são feitos em primeira pessoa. Ao mesmo também, quando começa a falar sobre a própria experiência de estupro, muda para terceira pessoa. Apesar do tratamento do horrível, do asqueroso, o trabalho com a linguagem também se faz presente. Esses ruídos revelam o ser humano por trás do horror,

descortinam os sofrimentos, e permitem que o sonho seja resgatado, que o envolvimento dessas jovens e suas ideias de mudar o mundo sejam revisitadas. Como alguém que está estudando a construção dessa mulher guerrilheira, para mim é importante ter acesso a esses sonhos, o que construiu essa mulher antes, porque até mesmo o uso do termo “guerrilheira” aparece no livro, desde a capa, com um peso muito negativo. Nesse contexto, ser guerrilheira não seria o que eu fui/sou, mas o modo como me nomeiam. Ao mesmo tempo, para mim, o termo guerrilheira tem um peso muito positivo. Você poderia comentar sobre isso?

Lewin: Para nós também tem um peso positivo. O que se vê quando se lê este livro, *Putas y guerrilleras*, é que nem todas as mulheres eram guerrilheiras. Tem a garota que era escrava sexual, outra que era empregada doméstica do chefe do grupo de tarefas (“Tucumán: el Tuerto y la Esclava” 433), ou seja, nem todas as mulheres tinham compromisso político, algumas eram simplesmente familiares de pessoas envolvidas na luta. Nos relatos das próprias mulheres há explicações sobre os “papéis das mulheres” que seriam, conforme o relato, o de puta, servente e senhora.

Lira: O modo como foi discutido no livro a permanência das mulheres que seguiam na militância dentro das instituições como montoneros ressalta um forte conteúdo performático para as mulheres. As ações feitas por elas não eram exatamente ações que indicavam o uso de armas, mas ações que pressupunham uma atuação por parte delas e não raramente condizentes com o uso da beleza física delas. Você pode comentar sobre como era o papel das mulheres nas organizações e que ações podiam fazer?

Lewin: Em geral nós, sobretudo se éramos adolescentes, não respeitávamos esses discursos que indicavam como uma mulher tinha de ser. Não respeitávamos essas ideias de que uma mulher

precisa se vestir bem, arrumar-se, pentear-se, maquiarse. Simplesmente andávamos com os cabelos presos, jeans e jaqueta. Nós nos vestíamos de maneira muito masculina, e às vezes nossos responsáveis do sexo masculino, em ocasiões nas quais tínhamos de participar em ações especiais, diziam-nos: “venham bem-vestidas, venham com pulseiras, bem-penteadas, com brincos, maquiadas, enfim, mais femininas. Não venham como soldados, venham como mulheres”. Esse não era o modelo de mulher que nós ansiávamos para nós mesmas, porque nós havíamos crescido lutando contra esses modelos. No meu caso por exemplo, minha mãe queria me impor esse jeito de ser que era ser uma garota toda bem-arrumada, que se casaria com um profissional e ficaria em casa cuidando dos filhos. Toda essa expectativa social de seguir um modelo entrava em contraste com o que eu pensava e a forma que eu queria ser, me comportar. No topo disso tudo ainda havia o fato da atuação pedida pelos nossos responsáveis quando íamos fazer alguma ação que adicionava ainda outra camada de controvérsia.

Um exemplo do que era pedido para nós pode ser visto a partir da ação fundacional da organização montoneros, o sequestro de Aramburu. Norma Arrostito foi parte dessa ação e estava muito bem-arrumada, penteada, maquiada, com uma bolsa a tiracolo, como se fosse uma secretária que trabalhava na zona norte da cidade. Outro exemplo pode ser visto no relato de Marta Candeloro ao contar sobre como foi detida. Ela comenta que quando foi capturada estava usando um casaco de couro, bolsa, botas, estava muito bem-arrumada. No momento de sua prisão, ela não “caiu” como uma guerrilheira, “caiu” como uma senhora, e isso era o que despertava o prazer do sujeito que a violava. O sujeito que a estuprava lhe dizia, “porque você é uma senhora — e se estivéssemos na rua você nem teria olhado para mim, porque eu sou um homem de origem humilde, que nunca teria conseguido ter acesso a uma mulher de seu nível, casada com um advogado — por isso eu aproveito”.

Dessa forma, a maioria de nós havíamos crescido lutando contra esse modelo de mulher submissa que havia sido imposto por nossas mães e, de repente, nossos responsáveis homens nos diziam “reassumam transitoriamente esse papel por uma questão de segurança,” para ser possível que ações armadas fossem desenvolvidas sem chamar a atenção. Claro, se fôssemos vistas com um casaco verde oliva, calça jeans e botas de estilo militar teríamos muito mais problemas do que se nos disfarçássemos de garotas que saíam para dançar no sábado à noite.

Lira: Na introdução de *Putas y guerrilleras*, você menciona que antes dos julgamentos, os defensores dos militares, para desqualificar, atribuíam feitos armados, atentados ou sequestros a quem não necessariamente havia participado destes. Minha pergunta é: e se tivesse participado? O que poderia acontecer?

Lewin: Isso deve ser enquadrado no contexto legal e histórico. Os nossos advogados, que eram os advogados de acusação nos casos contra os militares, nos orientavam dizendo que não tínhamos que admitir termos participado de feitos armados, porque nesse ponto da história argentina, ainda com a *Ley del Punto Final* (1986) e a *Ley de la Obediencia Debida* (1987), nós podíamos ser julgadas por aqueles feitos, logo era uma questão de proteção. A instrução era: se puderem evitar, nunca admitam serem integrantes de montoneros ou de qualquer organização armada. Tudo isso, obviamente, se fosse possível evitar admitir que tinham feito parte, pois havia casos de companheiros e companheiras que não podiam evitar, que era pública e notória sua participação. No nosso caso, a questão básica era o momento histórico, porque no contexto legal da Argentina no período, estávamos muito vulneráveis ainda. Nós podíamos acabar nos autoincriminando e isso faria com que abrissem uma causa contra nós, como aconteceu comigo. Contra mim abriram por eu ter participado de um grupo de forças armadas. Com o tempo,

porém, depois da *Ley del Punto Final*, *Ley de La Obediencia Debida* e dos indultos, as coisas mudaram muito, já não havia mais perigo. A partir daí começamos a ir para os julgamentos e a admitir que participamos de organizações armadas.

Lira: Miriam, como jornalista, você não pensa que é preciso haver outro livro que dê conta dessas histórias? Que fale a respeito do que não se podia falar por perigo de punição? Ter o foco na vida cotidiana na guerrilha, nas ações?

Lewin: Suponho que sim. Parece-me que há um problema na sociedade argentina com a reivindicação da violência armada e que tende também a manter uma visão muito romântica da questão sexual. Há uma visão um pouco romântica do que é a violência política. Uma das coisas das quais nos acusam é de idealizar em nossos relatos essas situações de não termos feito uma autocrítica das organizações. Falam como se nós tivéssemos abraçado a violência política, sobretudo durante a vida democrática, ou pseudodemocrática, porque uma época a direita nos atacava muitíssimo, a Aliança Anticomunista Argentina, todas essas organizações parapoliciais e paramilitares. Eu sempre digo que com o jornal do dia seguinte é muito fácil fazer críticas. Eu acredito que não há relatos suficientes da época prévia, porque sempre se coloca em questão que não houve uma profunda autocrítica da violência armada. Há, porém, alguns livros que fazem esse caminho. Um deles é um livro novo chamado *Montoneros silvestres* (2014), que fala de um grupo de militantes da zona sul de Buenos Aires, militantes de base. E outro exemplo é *Montoneros la buena historia* (2005).

Lira: Nos últimos anos, temos visto um movimento na literatura no qual narrativas de escravos são escritas e reparam, recuperam a história que não foi contada, que foi esquecida no passado.

Se a literatura tem essa responsabilidade de retratar uma época, imagino onde estão os relatos dos projetos, da luta contra a ditadura militar. Interessa-me encontrar o antes, os ideais, os planos para a derrubada do autoritarismo. No entanto, o que se vê nos relatos é que são construídos tendo em vista a derrota que sabem conhecida. Temos conhecimento que houve uma derrota, muitas pessoas perderam a vida, mas também é o relato de uma época, de como acontecia e de como se envolviam com a militância. Creio que esta é uma narrativa que está para ser escrita...

Lewin: Sim. Em meu caso, eu creio que o impacto das perdas foi tão grande, que neutralizou a reflexão a respeito do antes. Tem um filme que recomendo, que se chama *Caçadores de Utopia*, que é um documentário que tem relatos de homens e mulheres da época prévia. Lá há um relato de um companheiro meu, que morreu de câncer, que afirma que nunca foi tão feliz como naquele período. O projeto coletivo, como colocou Benedetti em seu poema — “en la calle codo a codo/ somos mucho más que dos” — dava-nos uma sensação de completude, de que não importava o que nos acontecia como indivíduos, porque para nós, a entrega se explica precisamente pela intensidade da felicidade que te provocava essa entrega. De outra maneira não se explica porque tanta gente ficou e continuou militando quando a derrota era evidente. Tudo bem que havia o compromisso com o sangue daqueles que foram presos e torturados, mas militar significava devolver algo a esse projeto que havia te feito tão feliz, com um pouquinho de sofrimento e risco, essa sensação de haver tocado o céu com as mãos era muito intensa. Era uma felicidade perfeita, porque não era uma felicidade individual, mas que nos envolvia a todos, era um projeto de país. O povo se sacrificava, mas o resultado desse sacrifício ia resultar na felicidade de todos. De todas as maneiras, é tão brutal e tão intenso o relato pós-ditadura, pós 76, que rompe a visão de qualquer outra lembrança. Apesar de ter sido tão intenso, eu creio que a dor e as perdas foram

tão drásticas e tão inimagináveis que é como se rompesse, escondesse isso que você mencionou, a necessidade de resgatar e retratar o sonho.

Lira: Falando ainda sobre a ausência dessas narrativas, acredito que o que falta é recuperar o como se chegou até os relatos que compõem *Putas y guerrilleras*. O livro, em grande parte, é um relato do horror, mas e o antes, como era o tornar-se guerrilheira? O envolvimento com a luta se dava pela crença em um mundo melhor, em fazer algo que fosse maior que o indivíduo. Tornar-se guerrilheira era lutar por algo de que sentiam orgulho. Ao mesmo tempo, em vista da derrota e dos relatos dessa derrota, vemos que a construção de guerrilheiros e guerrilheiras acaba se enfocando em uma sombra, uma vergonha, ao ponto da própria palavra “guerrilheira” ser usada pela repressão como um insulto. Na minha dissertação, quero, justamente, examinar um pouco as razões pelas quais esse trânsito ocorre, além de apontar como a figura da guerrilheira pode ser vista de diversas formas, tentando entender por que há uma ausência de relatos que a coloquem em ação armada que não seja como apelo midiático, como a reprodução de um mito. O que você pensa sobre essa questão, com relação ao espaço que a guerrilheira ocupa?

Lewin: A verdade é que nós, como mulheres, não podemos escapar dos mandatos de séculos de cultura. Quando eu comecei a militar, nós já éramos muito poucos, muitos de nós já tinham morrido ou estavam presos. Nesse contexto, a esposa de meu responsável estava grávida, então não militava, mas ela era militante. Ao mesmo tempo, uma amiga minha estava grávida e, diferente da esposa, companheira do meu responsável, mandavam-na transportar bolsas cheias de armas porque, afinal, quem iria suspeitar de uma grávida? Em vista disso, eu questionava o porquê da mulher do meu responsável não receber o mesmo tratamento. Por que a minha amiga tinha de se arriscar, mas a esposa dele, não? Isso aponta que havia um discurso duplo. A mulher

grávida é protegida, mas só protegemos as mulheres dos oficiais. Se eram mulheres de um militante que não tinha um cargo tão alto eram enviadas à rua e corriam toda sorte de riscos. Eu tinha muita raiva dessa via de mão dupla, não exatamente pela minha amiga, mas pela outra que mansamente aceitava ser protegida. Porque ser guerrilheira, ainda que estivesse grávida, significava continuar na luta, sair para ações, e, principalmente, brigar com o marido, se necessário, com relação a não obedecer aos comandos dele de que ela ficasse em casa.

Lira: Vê-se com isso uma hierarquia da submissão. Esse relato você o faz em *Putas y guerrilleras*?

Lewin: Não, esse relato está em *Ese Infierno*.

Lira: Há um momento em *Putas y guerrilleras* no qual você comenta sobre os casais revolucionários. Pode comentar mais sobre isso? Como se formavam os casais?

Lewin: O espírito do casal revolucionário está na poesia, que já comentei, “Te quiero” de Mario Benedetti, na ideia contida nos versos: “Te quiero porque tus manos / trabajan por la justicia / te quiero porque tu boca / sabe gritar rebeldía / si te quiero es porque sos / mi amor mi cómplice y todo / y en la calle codo a codo / somos muchos más que dos”. A ideia é, justamente, a de sentir-se parte de um projeto e não ter metas individuais. Posso compartilhar com você a minha experiência. Quando terminei o ensino médio, eu me tornei operária, me proletarizei. Havia outras garotas de classe média que também queriam renunciar aos seus privilégios como estudantes. No meu caso, estudava no melhor colégio secundário da cidade de Buenos Aires e ao invés de dizer que eu ia fazer faculdade, disse para a minha mãe que eu ia trabalhar em uma fábrica como operária. Foi uma grande decepção, ela queria me matar. Eu não era a única,

éramos sete, em uma só fábrica. Sete garotas de 16, 17 anos que haviam decidido abandonar todas as suas possibilidades como mulheres de classe média — a universidade, boas roupas, comodidades — para trabalhar em um lugar onde a temperatura era altíssima, tratavam-nos mal e pagavam-nos pouco, ao invés de ficar no centro da cidade, na sombra e no ar-condicionado. Dessa forma, quando decidíamos ter uma relação amorosa com alguém, essa pessoa pensava como nós. Dentro da organização, era muito mal visto quando nos relacionávamos com alguém que não militava. Além disso, quando nos relacionávamos com alguém que militava, mas não era da mesma organização, também não era ideal. Era perigoso naquela época, e isso era compreensível, porque meu responsável tinha de se preocupar com a minha segurança, mas se eu estivesse me relacionando com alguém de fora da organização, o risco se duplicava. Como meu responsável poderia controlar o que acontecia na outra organização em termos de segurança? Era muito difícil, mas mesmo com todas essas dificuldades, eu namorei um jovem que era de outra organização e apesar do meu responsável não ter ficado muito contente, mesmo assim eu me relacionei com ele. Esse jovem estudava ciências exatas. Nesse período, eu já não trabalhava mais na fábrica, porque como eu era menor, meu pai intercedeu e me proibiu de trabalhar. Além disso, ele me obrigou a me inscrever na faculdade de jornalismo e na faculdade de economia. Na época da faculdade de jornalismo, eu conheci um outro jovem que era montonero e trabalhava numa fábrica de cosméticos. Embora ele fosse da área administrativa, ele tinha muitos companheiros que eram operários. Nós ficamos muito amigos e depois começamos a namorar. Eu conto a nossa história no livro *Putas y guerrilleras*. Minha relação com ele, que era muito intensa, tinha sentido em vista de que nós dois estávamos mergulhados num mesmo projeto político e num mesmo sonho. Tudo o que nós havíamos decidido para nossa vida estava relacionado a isso. Para nós não existia outro projeto que não fosse seguir militando dentro desse

projeto político e aceitar todo o sacrifício que isso nos impusesse. Tudo isso se resumia a trabalhar e ficar com muito pouco dinheiro, suficiente apenas para alugar uma moradia muito humilde e comprar comida. Todo o resto nós dávamos à organização. Para nós, estarmos envolvidos nesse projeto era a felicidade completa. Não pensávamos em viajar para Miami, Brasil, nem comprar um carro. Eu conheci casais que herdaram propriedades de suas famílias e colocaram-nas no nome da organização e não ficaram com absolutamente nada para eles. Isso foi tão extremo que em um determinado momento de insegurança, não tinham onde morar. Toda essa doação é o que há de mais parecido com o compromisso que um sacerdote ou uma freira tem com a igreja. Essa doação também pode ser ilustrada nos movimentos que fazíamos nas nossas próprias vidas. No meu caso, requisitaram que eu saísse da escola de jornalismo e fosse diretamente para a universidade porque precisavam que eu estivesse pronta para atuações lá. Em vista dessa solicitação, eu deixei a escola de jornalismo e me dediquei 100% a estudar na universidade, além de trabalhar. Quando chegou o fim de ano, fui comunicada por eles de que a situação de insegurança para mim na faculdade era muito alta, logo, eu devia deixar de militar na faculdade e passar a militar em um bairro. Eu acatei a ordem e assim o fiz. A influência da organização em nossas vidas era absoluta e nós, como casal, submetíamos-nos totalmente ao que a organização queria. Um exemplo também pode ser visto no relato que faço ao final de *Putas y guerrilleras* sobre um momento de crise no relacionamento que eu e meu companheiro vivemos. Quando isso aconteceu, a organização intercedeu e disseram-nos que tínhamos de esperar oito meses e meio depois da crise para tomar qualquer decisão. Para nós isso era como se fosse 80 anos. Nesse momento da vida, como íamos esperar 8 meses? A vida era hoje e agora, porque não sabíamos se iam nos matar no dia seguinte ou na próxima semana. Naquele momento, quando nos diziam que tínhamos de esperar oito meses para fazer algo — o que agora parece algo

totalmente normal — soava como um delírio. Era assim, tudo o que fazíamos, tinha de ser aprovado pelo conjunto porque nós nos considerávamos como uma peça de um coletivo. Não éramos um casal com um projeto pessoal. Um casal revolucionário não podia desobedecer às decisões que em conjunto eram tomadas a respeito de nossa vida pessoal, ou seja, se nos dissessem que não era o momento para ter filhos, tínhamos que aceitar. No meu caso, eu não cheguei a ter filhos com ele. Assim, as decisões internas do casal eram pensadas em conjunto, fosse uma mudança, fosse uma gravidez. A felicidade completa do casal era atada ao compromisso com um projeto.

Lira: Um dos motivos pelos quais o tópico da mulher guerrilheira se tornou interessante para mim relaciona-se a ter começado a notar que em uma obra, quando havia a presença de uma mulher guerrilheira, normalmente ela era descrita como envolvida de alguma maneira com a luta em decorrência de um relacionamento com um homem. Nem sempre a relação era necessariamente amorosa, mas a figura masculina sempre aparecia. Até mesmo em *Mujeres Guerrilleras* de Marta Diana, isso também pode ser notado. Em vista disso, comecei a me questionar sobre os motivos pelos quais as mulheres eram normalmente apresentadas como se não fossem politizadas, necessitando da iniciação à política por meio de um homem. Gostaria que comentasse sobre como ocorreu esse movimento em relação a você. O que veio antes: a militância ou o amor?

Lewin: No meu caso, fui iniciada pelo meu pai e também pela época em que vivi. Devo destacar, porém, que é possível que os primeiros textos políticos tenham chegado a mim através de um namorado meu, quando eu tinha 14 anos e ele tinha 16. Mesmo assim, não posso dizer que virei militante por influência dele, creio que foi resultado da época. O que me influenciou muito foi

meu pai que tinha formação política, mas ainda assim não posso dizer que me envolvi com a militância por causa de meu pai ou por causa de um namorado. Durante a maior parte de minha iniciação política eu não estava em um relacionamento. Isso ocorreu quando eu tinha entre 14 e 15 anos, e eu não estava namorado ninguém, ou pelo menos não namorava ninguém que estivesse comprometido politicamente na mesma organização que eu. Para mim, essa narrativa da mulher que entra para a militância porque se envolveu com um revolucionário é um estereótipo. Estereótipo este assumido por algumas mulheres, como Ana Testa, que se apaixonou por um dos revolucionários mais comprometidos politicamente, mas vale destacar que esses revolucionários não necessariamente se apaixonavam pelas jovens mais engajadas na política, senão pelas mulheres mais lindas. Ainda que ela seja uma mulher que tem um compromisso político, reivindica que o início de sua participação foi por amor. Mesmo assim, não acho que isso seja algo que possa ser verificado em todos os casos.

Lira: Tanto na literatura quanto no cinema, é possível encontrar muitas narrativas que reforçam o apagamento do poder decisivo das mulheres, o controle de seus próprios corpos. Ao mesmo tempo, também há relatos que tentam se contrapor a essas narrativas, viabilizando um espaço de luta para as mulheres no qual elas não se apresentam cordatas, impõem-se e, por isso, tem mais poder de agência. Como você observa isso?

Lewin: Concordo totalmente. Eu posso dizer que conheço casos de mulheres que conheceram a seus companheiros quando já estavam militando. No meu caso, também conheci meu namorado quando já estava comprometida politicamente. Também há casos de pessoas que começaram a militar, separaram-se e depois começaram um novo relacionamento, mas não deixaram a militância, então, não militavam por amor. Claro que sempre há uma pessoa que nos inicia na

consciência política, mas podia ser qualquer um, não necessariamente por amor ou uma figura masculina, porque também havia mulheres que já tinham sido iniciadas. Creio que é algo relacionado mais à época e menos a sujeitos específicos. Assim, podia ser qualquer pessoa: um namorado, sua melhor amiga, um professor, seu pai, sua irmã mais velha, havia várias formas de se chegar à militância. É claro, porém, que para os efeitos da ficção romântica é sempre o homem quem chega e te mostra o mundo.

Lira: Essas ideias mais românticas e universais são muitas vezes rompidas, contestadas nos testemunhos. Não raramente essas outras narrativas apresentam caminhos muito distintos. Você também observa isso?

Lewin: Sim, sim. Tudo é diferente. Tomemos como exemplo a parte do livro que trata da ESMA e que mostra como os repressores queriam que as viúvas dos guerrilheiros famosos fossem submetidas a eles. Muitas dessas mulheres tinham uma vida militante por elas mesmas, mas outras não. De fato, havia muitas que tinham entrado na militância em decorrência de seus relacionamentos com esses homens. Independente da militância delas, essas viúvas tinham para os repressores um valor simbólico muito forte. Elas eram usadas como material de exposição, eram mostradas a oficiais de outras forças que iam à ESMA a partir do seu *status*, eram apresentadas como “esta é a viúva de...” ou “esta é a irmã mais nova de...”. Quanto mais famoso o sobrenome, maior a exposição delas como objetos. Era a partir deles, dos inimigos, que a concepção da mulher como moeda de troca era destacada. Às vezes, quando uma mulher era capturada, negociavam com o seu companheiro a liberdade dela em troca de informação. Eles diziam ao companheiro: “nós temos a sua mulher conosco, mas ela pode voltar para casa, ela não nos interessa. Ela é uma mulher guerrilheira, mas ela não nos interessa. Quem nos interessa é

você que tem as informações que buscamos, ela pode voltar para casa, desde que nos dê as informações de que precisamos”. O papel da mulher subordinada ao homem era tão marcado pelos repressores que muitas vezes quando eles discutiam se uma mulher merecia ou não um castigo, muitos pensavam, “mas ela é a esposa, devia obediência ao marido”. Logo, não tinham de fazer caso, era uma mulher, uma subordinada. Como podiam castigá-la se tudo o que ela havia feito era exatamente o que ela devia fazer que era ser obediente a seu homem? Muitas vezes nas discussões entre os repressores isso voltava à tona. A mulher não era culpada, estava fazendo o que devia fazer. Sua autonomia e seu poder de escolhas eram completamente apagados.

ANEXO B

Segunda entrevista com Miriam Lewin

Uma das autoras de *Putas y guerrilleras* e *Ese Infierno*

3 de abril de 2015

Cristiane Lira: No capítulo 2 da minha tese, discuto o termo “guerrilheira” e parto da forma como este é abordado no livro *Putas y guerrilheiras*. Retomo as observações que você e Wornat fazem sobre as dúvidas em selecionar este título, justificando mais tarde o porquê da escolha do título. Depois de dialogar com essas observações, retomo o uso da palavra como insulto, sendo apropriada pelos repressores e não pelos sujeitos que supostamente seriam guerrilheiros, guerrilheiras. Finalmente, apresento o termo guerrilheira como uma forma de resistência, pois “guerrilheira” como insulto seria também sinônimo de ser uma mulher livre, sinônimo de ter cruzado as fronteiras dos espaços que até então eram pensados e reservados às mulheres. Gostaria que comentasse a respeito dessa leitura do termo guerrilheira.

Miriam Lewin: Sim, se ser guerrilheira significa ser uma mulher livre, que se rebela contra o estereótipo de mulher, o modelo de mulher submissa que não escolhe o seu parceiro sexual livremente, então, sou puta, sim! Às vezes, aliás, eu digo: “Putas? Re-putas!”.

Lira: No contexto das ditaduras brasileiras e argentinas, portanto, ser guerrilheira estava não só relacionado à luta, mas a um movimento de contestação ao encaixe aos modelos socialmente esperados delas de acordo com o seu gênero. Pode comentar sobre isso?

Lewin: Sim, elas não se encaixavam no que era esperado socialmente delas, naquilo que a classe dominante considerava como o que significava ser uma mulher, que era ser submissa, andar arrumada, obediente ao homem.

Lira: Na minha tese eu também desenvolvo um termo que é a ideia de uma memória disciplinada, domesticada. O que eu entendo como memória disciplinada estaria relacionado à ideia de que durante muito tempo haviam muitas coisas sobre as quais não se podia falar. Assim, as marcas corporais da tortura ocupariam o espaço agora como resquícios no mental, disciplinando o que elas podem ou conseguem lembrar, narrar. O que você acha disso?

Lewin: Essa proposta de uma memória domesticada me soa muito interessante, porque durante muito tempo, especialmente no começo dos juízos às juntas militares, diziam para nós que não devíamos dizer que éramos guerrilheiras, tínhamos que dizer que éramos ativistas de bairros ou ativistas estudantis. Nós éramos orientadas a não dizer que tínhamos sido guerrilheiras, porque os defensores dos militares podiam nos acusar, questionando-nos a respeito de quais ações armadas havíamos participado, quais ações violentas tínhamos cometido e/ou quantas pessoas tínhamos matado. Isso poderia dar espaço para que nós, mulheres, que éramos testemunhas, tornássemos-nos, na verdade, as pessoas a serem julgadas. Nós éramos consideradas suspeitas de termos feito coisas terríveis e isso ter ocasionado que fôssemos parar em um campo de concentração. Além disso, socialmente também havia esta suspeita de que se uma pessoa admitia que havia sido guerrilheira, admitia que havia cometido crimes pelos quais merecia ser presa. Logo, não tinha direito de acusar aos militares porque em tese havia sido violenta. Essa ideia remete à teoria dos dois demônios, mas é uma teoria fora de equilíbrio, porque o demônio acaba por se tornar apenas um. É o demônio da guerrilha que tinha de ser combatido, sufocado por

esses sujeitos que estavam sendo julgados. Vale lembrar também que isso não acontecia apenas no caso das mulheres. Essa orientação de não responder às perguntas relacionadas à atividade política também era feita para qualquer militante. Era preciso que se dissesse que eram apoio, mas nunca que faziam parte de montoneros, que era ativista estudantil, mas nunca membro da guerrilha.

Lira: Miriam, e qual era o seu papel? Você foi montonera, não foi? Como os sujeitos se nomeavam dentro de montoneros?

Lewin: Eu te conto como foi. Montoneros não era um partido político comum, era um partido de quadros. Não era um partido como o PT no qual você se afilia. Para fazer parte de montoneros, a pessoa tinha de ser escolhida. Havia diferentes agrupações, como por exemplo a Juventude Universitária Peronista, a US que era ligada aos colégios secundários, a JP que atuava nos bairros, a JTP que eram os sindicatos, a Agrupação Evita que era de mulheres. Então, como funcionava? O responsável pela militância universitária era o que se chamava um aspirante. Cada uma dessas agrupações tinha como chefe um aspirante. Essas agrupações eram chamadas agrupações de superfície. Apenas esses chefes, os aspirantes, eram o nível mais baixo da organização montoneros. Além disso, cada uma dessas agrupações tinha diversos níveis. Uma pessoa podia ser militante de base, um quadro médio, e só depois disso havia o aspirante. Desses grupos, portanto, eles iam tirando pessoas que iam incorporando a montoneros como aspirantes. E aspirante, como o nome indica, era uma pessoa que aspirava ser parte de montoneros. No entanto, não era exatamente montonero. Uma vez em montoneros, aí sim havia outras hierarquias: oficial, oficial maior, oficial superior, etc. No meu caso, eu comecei com a linha secundária, depois universitária e até os bairros. Ainda que não fosse exatamente parte de

montoneros, essas agrupações seguiam a linha de montoneros, mas tecnicamente as pessoas dessas agrupações não eram montoneros. Montoneros eram apenas aqueles que haviam sido escolhidos e faziam parte desse partido de elite. Então, quando me perguntam se eu fui montonera, penso “oxalá tivesse sido montonera!” Mas, não, não fui montonera, não fui escolhida para ser montonera. Não era um partido no qual se preenchia a ficha de filiação.

Lira: Então essas pessoas que estavam nas agrupações são as que são chamadas “perejiles”?

Lewin: Sim. Éramos militantes de base, militantes nas universidades, na escola secundária, etc. Apenas o chefe era aspirante.

Lira: Esse chefe era também o seu responsável?

Lewin: Se a pessoa era um quadro médio, o responsável era o aspirante. Se a pessoa era militante de base, o responsável era um quadro médio e assim sucessivamente.

Lira: Você sabe como eles, em montoneros e nas agrupações, se nomeavam? Chamavam-se uns aos outros guerrilheiros, guerrilheiras, militantes?

Lewin: Militantes. Guerrilheiro, guerrilheira não era uma palavra que se usava muito entre nós. Mas também não era uma palavra tabu, uma palavra que era rechaçada, porém não se usava muito. Lembro agora que usávamos muito entre nós as palavras combatentes e também companheiros.

Lira: Em *Putas y guerrilleras* há alguns episódios nos quais os sujeitos ali descritos, ainda que não sejam observados diretamente empunhando armas, são construídos em situações nas quais

armamentos estão presentes, mesmo que não sendo exatamente utilizados. Com base nesses eventos, gostaria que comentasse até que ponto os “perejiles” tinham acesso a armas.

Lewin: Nem sempre tinham acesso a armas, dependia da situação. No geral, os militantes de base, da universidade, do colégio secundário, não tinham acesso a armas. Talvez se fosse o caso de acontecer a tomada de um colégio secundário, por segurança eles davam uma arma apenas para ser usada em caso de defesa. Mas em geral, não. Não era como se andassem com uma arma na bolsa (no caso de ser uma pessoa de nível mais baixo).

Lira: Eu li recentemente *Os pasajeros del Anna C.* de Laura Alcoba e o treinamento dos militantes é apresentado no enredo. Você pode comentar sobre isso?

Lewin: Os militantes retratados não eram militantes de base. Além disso, na época em que a guerrilha ainda não estava bem desenvolvida e organizada, que não tinha tanto apoio massivo, e eram poucos, todos eram treinados militarmente. Eram como sete ou dez pessoas, então, todos eram treinados. No entanto, quando a guerrilha começou a crescer e o número de envolvidos começou a se multiplicar, iniciaram com os níveis. Originalmente, porém, os montoneros eram doze e todos haviam sido treinados. Como eram muito poucos nessa época, todos faziam parte desse núcleo. Agora, mais tarde, quando chegou a democracia em 1973 e a militância se espalhou por todos os lugares e em cada unidade básica havia em torno de 40 a 50 pessoas, não eram todos montoneros. Como em meu colégio secundário, por exemplo, na União Secundária, em que havia apenas um montonero ou talvez nem isso. Na verdade, reuniam-se vários colégios e um aspirante era quem dirigia a várias escolas secundárias e em cada uma dessas escolas havia entre dez e trinta militantes.

Lira: Você acha que o fato da guerrilha ter sido derrotada teve algo de relacionado com essa cúpula de montoneros?

Lewin: O fato é que a situação internacional havia mudado e o que influenciou muito no caso argentino foi a briga interna entre os peronistas, pois se não tivesse ocorrido um confronto interno, montoneros possivelmente teria crescido ainda mais, não precisaria ter passado à clandestinidade que aconteceu durante o governo de Isabel Perón. Os militantes da esquerda peronista começaram a ser perseguidos e mortos até o ponto em que se percebeu que não havia forma de se proteger, logo eles fecharam as localidades de encontro, todas as revistas que vendiam e passaram à clandestinidade como se fosse um período de ditadura. No entanto, ainda era um período democrático. Há muitas pessoas que criticam montoneros como sendo um grupo que criticava o governo de Isabel Perón, mas era um governo inimigo porque ela era da linha direita do peronismo.

Lira: Voltemos a falar sobre a guerrilha a partir de narrativas. Em muitos dos livros voltados a testemunhos, principalmente os coletivos de mulheres, é possível perceber que mesmo que as perguntas não sejam apresentadas claramente, os testemunhos se organizam em torno de tópicos, como se algo específico tivesse sido perguntado a elas. É o caso do que vemos em *Mujeres guerrilleras*, obra na qual quase todas falam um pouco sobre militância, maternidade, experiência no cárcere, etc. Pensando no caso de *Putas y guerrilleras*, é interessante que, se você não tivesse comentado durante a palestra que deu na Universidade da Geórgia, eu não saberia que partes do livro são entrevistas. Eu pensava que cada uma delas havia escrito seu próprio testemunho. Poderia comentar sobre como se deu a organização do livro?

Lewin: Eu comecei fazendo entrevistas e nestas eu perguntava como tinha sido a infância delas, os anos de militância, como tinham sido iniciadas sexualmente, se tinham namorados ou não, o que desejavam ser no futuro quando ainda eram crianças, como foram capturadas pela repressão, etc. No caso do livro, parecem diferentes porque há situações diferentes, como por exemplo o caso dessas duas irmãs, não militantes, que eram de Reconquista, cujos familiares estavam presos. Embora não fossem militantes, elas tinham dificuldades até para comprar comida porque todos as estigmatizavam. Além de falar com a irmã mais velha, já que a mais nova não estava bem e não participou das entrevistas, eu falei também com um jornalista daquela região e ele confirmou tudo. Ele admitiu o sofrimento delas. Eram parte de uma família que era como se eles tivessem lepra porque todos estavam presos: a mãe delas, o marido de uma delas, o irmão e a cunhada de uma delas. Toda a família estava desaparecida. Não havia meios para que as pessoas não se sentissem aterrorizadas com a situação delas, porque temiam que, caso tentassem ajudá-las, teriam problemas.

Há determinadas questões que adquirem mais relevância de acordo com a situação. No caso de Mirta (“Tucumán: el Tuerto y la Esclava” 433), algo que me chama muito a atenção é a relação contraditória que havia com a outra mulher abusada naquela casa, a esposa do repressor. Em princípio, ela confrontou o esposo, perguntando-lhe, “quem é a sua mulher afinal, esta com quem você se deita, a servente, ou eu?” Ao final, a mulher do repressor percebeu que ela também era vítima e deixou que Mirta escapasse. Quando a esposa estava no leito de morte, chamou Mirta para falar com ela porque havia se dado conta de que Mirta não era sua inimiga, que era uma vítima como ela, que havia sido submetida todo o tempo por seu marido e filhos. Em vista dessa história, pareceu-me muito importante perguntar mais sobre a relação contraditória entre

elas, além do agradecimento, o reconhecimento que Mirta tinha por essa mulher que fora a pessoa que afinal a libertara, mesmo sabendo que ao fazer isso, ela estava colocando-se em risco.

Lira: Mas havia perguntas específicas que você repetia entre todas as entrevistadas?

Lewin: Não. Como eu sou jornalista, eu tenho pontos, mas as perguntas foram surgindo à medida que as respostas as perguntas prévias iam aparecendo, ou seja, dependia de como acontecia a interação. Não havia um questionário típico. Eu ia examinando e pensando em quais tópicos eu poderia entrar um pouco mais. Isso também era uma forma de garantir que os relatos não ficassem todos iguais. Então, ainda que eu tivesse alguns tópicos para começar a entrevista, isso não significa que no relato final eu incluísse partes do relato sobre a infância ou o primeiro amor, porque em algumas isso é mais importante que em outras.

Lira: Nos testemunhos de *Putas y guerrilleras*, há casos nos quais as mulheres não apenas contam a própria história, mas contam também a história de outras mulheres. Você pode comentar sobre isso?

Lewin: Sim, há muitos, como o de Marta Candeloro que conta as histórias de uma mulher e uma garota — a quem faziam com que se vestisse como prostituta, pintavam as unhas delas, etc. —, o mesmo senhor tinha a senhora, a servente e a prostituta e estuprava as três. Mas, ele mantinha cada uma delas em seu papel distinto. A garota se submetia para salvar a vida de seu irmão mais novo, que estava doente e estava preso com um capuz branco, que significava que ele estava para ser libertado. Ao final, porém, ambos foram assassinados. Além disso, há histórias nas quais mulheres reivindicam, resgatam a memória daquelas que já não podem falar porque já não estão mais. Então, eu dou o meu testemunho e com ele trago também essas memórias.

ANEXO C

Entrevista com Mariluce Moura

Autora de A revolta das vísceras

3 de dezembro de 2015 – Via Skype

Cristiane Lira: Na ficha catalográfica do livro *A revolta das vísceras* lê-se a classificação “Romance Brasileiro”. Além disso, na capa, de modo explicativo, abaixo do seu nome, lê-se “Uma visão feminina da luta armada no Brasil. Uma história de paixão e morte”. A personagem fundante do romance, Clara, é uma escritora que, sobretudo, escreve sobre a dificuldade de escrever. Pela narrativa, é possível que Clara seja lida como uma representação sua, tanto quanto as personagens que ela tenta criar são, em maior ou menor grau, uma representação de si mesma. Com base nisso, Mariluce, gostaria que comentasse sobre a classificação do livro como ‘romance’ e não como ‘testemunho’.

Mariluce Moura: É mesmo um romance *à clef*, digamos, autobiográfico, com personagens de minha geração circulando na cena. Foi a maneira que encontrei para conseguir lidar minimamente alguns anos depois com a tragédia que foi para mim a morte de Gildo. Dei pouca importância na narrativa à minha prisão, eu grávida, às torturas, etc., porque o que efetivamente me esmagou dentro do quarto amarelo onde realmente fiquei presa foi a morte de Gildo, que permaneceu como o grande amor de minha vida a despeito de todas as outras relações amorosas que tive (e lá se vão 42 anos!).

Também acho importante contar um pouco a história do livro para você. Durante meu tempo na prisão, eu escrevia muito. Sou jornalista, sempre escrevi muito, sou uma espécie de escritora compulsiva, mesmo se não publico. Depois de algum tempo que havia saído da prisão – e hoje, 3 de dezembro faz 42 anos, comecei a ter eventualmente algo semelhante a sintomas de infarto, muita dor no peito, sensações de desmaio, e não se diagnosticava nada. A certa altura uma pessoa do meu círculo recomendou-me a psicanálise. Quando comecei a fazer análise, a escrita foi fluindo mais. Em paralelo, Tessa, minha filha, entrou no final de 1976 na Barca D’Alva, em Salvador, e a psicóloga que era uma das fundadoras dessa pré-escola experimental, Aída Vieira, chamou-me para uma conversa, porque queria discutir uma estratégia para que eu pudesse contar a ela o que havia acontecido com seu pai, Gildo, no limite da percepção de uma criança de dois anos. A equipe da escola percebera no comportamento de Tessa algo como certos buracos de informação, porque se falava a ela de um pai, mas esse pai era uma ausência. Como lhe contar sobre esse pai que havia existido, essa presença ausente, de maneira que ela entendesse? Então, escrever era também uma forma de poder manter viva a história do pai para que ela pudesse conhecê-la a cada tempo na medida de suas possibilidades. Aliás, como combinado com a psicóloga da escola, contei a Tessa pela primeira vez que Gildo, seu pai, morreria, poucos dias depois daquela conversa. No momento dessa revelação, comentei também que meu segundo marido, Rino, que ela chamava de Rininho, ao casar comigo ao mesmo tempo a escolhera como filha. Espontaneamente, no dia seguinte ela passou a chamá-lo de pai. Estávamos, então, em 1977. Nesse movimento de escrever para recompor a história para a minha filha e, ao mesmo tempo, escrever ficcionalmente para compreender o que havia se passado comigo, adiante eu perceberia que os escritos que eu tentava elaborar como contos, na verdade continham o esboço de um romance.

O que me possibilitou essa descoberta, em 1980, foi o concurso para romances inéditos lançado pela Editora José Olympio em seu cinquentenário, a ser completado em 1981. Entendi que tinha nas mãos um romance quase pronto. A carta que Clara escreve ao longo do romance é o fio que costura partes que seriam contos na origem, é o que conecta toda a narrativa.

Tinha um certo tempo para elaborar o romance como tal, até encaminhá-lo para o concurso. De todo modo, o título foi decidido no último momento antes de levar os originais ao correio. Eu pensava em “Sombras do quarto amarelo,” mas os amigos que acompanhavam mais de perto aquela epopeia disseram que soava como título de romance policial. Estava em cima da hora, tinha que entregar no correio até 5:00 horas da tarde para valer a data da postagem, e aí Rino, meu segundo marido, propôs que eu usasse no título algo que mencionasse vísceras, por causa das condições físicas que eu atravessara ao longo da tessitura final da narrativa. De fato, algumas coisas eram tão difíceis de escrever, que vezes sem conta eu saía correndo da frente da máquina e corria ao banheiro para vomitar.

Lembrei-me então de *A revolução dos bichos* de George Orwell, que me fez pensar em “A revolução das vísceras”. Mas “revolução” tinha um certo tom bélico e institucional que eu queria evitar, precisava de algo mais popular, próximo, mais humano, e aí surgiu *A revolta das vísceras*. Depois da escolha do título, corri, coloquei o romance no correio e fiquei à espera. Na época, eu estava com a autoestima meio em baixa, desqualificava tudo o que eu fazia, não me achava capaz, e foi uma surpresa maravilhosa quando recebi o telegrama contando que meu livro ficara em segundo lugar no concurso. Isso afirmou para mim o valor literário do romance, e quando fui ao Rio para receber o prêmio, segui preparada para receber da Editora José Olympio uma proposta de publicação, mas deixaram claro que, como eu não era conhecida no Rio, não tinham interesse em publicá-lo e o livro foi para a gaveta.

Pouco tempo depois, num seminário no Departamento de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA), um dos palestrantes era Jaguar, o cartunista Sérgio Jaguaribe, um dos fundadores de *O Pasquim*, o famoso tabloide cheio de humor e irreverência, editado pela Codecri (que é a sigla de Comitê de Defesa do Crioléo, algo perfeitamente aceitável nos anos ainda não politicamente corretos). Ruy Espinheira, meu colega e àquela altura escritor já conhecido, me apresentou a ele para que eu falasse do livro. Com aquele humor um tanto machista, ele riu e comentou que a Codecri não publicava poesia. Respondi que meu negócio era a prosa. Resumi brevemente o livro e ele me pediu para enviá-lo à editora. Pouco tempo depois, Alfredo Gonçalves, que cuidava das edições, entrou em contato comigo e disse que tinham interesse em publicar. Perguntei se gostaria de mudar o título, e ele disse-me que não. E foi assim que a Codecri publicou o romance.

Lira: Como foi a inspiração para a capa do livro?

Moura: A capa do livro é de Rafael Siqueira. O desenho é um perfil feminino com um coração de arame-farpado saindo pela boca. Sou muito palpiteira na parte de arte de todos os projetos em que me envolvo, mas sobre essa capa minha participação foi zero. Achei deslumbrante quando vi, parecia-me que a solução plástica da capa capturara com exatidão a essência do livro.

Lira: A obra promete, na capa, uma visão feminina da luta armada, mas até por campo semântico afasta-se completamente desta. Há trechos nos quais a clandestinidade é mencionada, além da participação em passeatas, mas não há descrições de ações, de nada do que se consagrou — veja-se a inúmera produção cinematográfica e televisiva sobre o tema, por exemplo, *Anos Rebeldes*, *Amor e Revolução*, *O que é isso, companheiro?*, *Paula, a revolucionária* — como

sendo a luta armada. Como explica isso? Como explica que o enfoque seja, de fato, nas consequências da luta, na história de paixão e morte (que pode ser lida tanto quanto a paixão revolucionária quanto o amor de Clara por Roberto), ao invés da construção daqueles anos que seriam a luta?

Moura: Deixe-me corrigir o erro crasso do subtítulo do livro que, creio, saiu sem o meu expresso acordo, já não lembro. Não se trata de uma visão feminina da luta armada, porque não fui militante na luta armada, mas militante na AP, Ação Popular Marxista Leninista do Brasil. Nós defendíamos uma revolução socialista quando houvesse condições, que partiria de uma insurreição, urbana certamente, e não a guerrilha, o foco guerrilheiro ou a guerra popular prolongada do campo para a cidade. Naqueles tempos que já parecem tão distantes, 1982, eu vivendo em Salvador e os editores sediados no Rio, não vi a capa antes do livro estar pronto. E o erro ficou.

Lira: Mariluce, você acha que existe alguma razão pela qual foi utilizado este subtítulo? Se pensarmos no contexto da época, e em outros livros também publicados pela Codecri, temos *O que é isso, companheiro?* do Gabeira, o *Em câmara lenta* do Tapajós, para citar somente dois exemplos, voltados à experiência da luta armada. Seria uma estratégia de marketing da Codecri? Uma forma de dar enfoque à luta armada e as vozes que a compuseram? O que pensa a respeito?

Moura: De fato, não sei se podemos considerar uma opção de marketing. Quando as provas do livro chegaram, acho que eu estava tão feliz que não me detive em observar isso, talvez não tenha feito o trabalho rigoroso de autora na hora de revisar. Confesso que hoje ainda tenho preguiça de revisar provas de escritos meus. Gostaria de não ler mais por um bom tempo depois que ponho, após as correções, de fato, um ponto final. Também não tinha percebido que a

dedicatória ficara na última página e que o nome da minha filha, Tessa, havia sido escrito como Teresa, numa das duas vezes em que aparece na dedicatória. Não há nenhuma Tereza, e ficou parecendo que eu tinha 4 filhos. Mas, também, por que fiz uma dedicatória prolixa e cifrada? Enfim, sobre o subtítulo não posso dizer qual foi a motivação da editora. E agradeço pela oportunidade de comentar o erro nesta entrevista. Não é uma visão da luta armada, ponto. Minha intenção com o romance era outra, era, a partir de uma perda brutal, dramática, relatar os efeitos terríveis de um assassinato político absurdo e injustificado sobre a psique e a própria vida de uma jovem mulher apaixonada, era refletir sobre o encontro de um grande do amor em meio à militância política. Eu, que me mostrava dura por razões que têm a ver com a minha infância, que achava uma insuportável frescura a mania feminina de chorar por qualquer coisa, eu que não permitia expressão pública de minhas emoções mais delicadas e me julgava no controle pleno de boa parte delas, tinha me entregado completamente à vivência do amor oceânico que Gildo me inspirara, e no qual parecia correspondida numa dimensão de tirar o fôlego. Era isso que eu queria descrever, trazer para a materialidade do papel, para que essa experiência de vida radical para o bem e para o mal não se perdesse. Além disso o romance era um caminho para tentar continuar a sobreviver sem me fazer amarga, uma forma para compreender, para acolher em mim a densa e cotidiana realidade da ausência sem remédio de Gildo sem me deixar quebrar, romper, em termos psíquicos.

Lira: Mariluce, ainda que não tenha feito parte da luta armada, a Ação Popular, AP, passou por rompimentos e uma das partes seguiu para a luta armada ao lado do Partido Comunista do Brasil (PCdoB), que, mais tarde, faria a Guerrilha do Araguaia. Pode comentar um pouco sobre a

questão de como você se inclui aí? Além disso, poderia comentar sobre, embora não fazendo parte da luta armada, se havia uso de armas para proteção? O Gildo tinha uma arma?

Moura: Eu nunca tive armas, nunca acreditei de fato no uso da violência para chegar a algum lugar mais avançado. Gildo também não tinha armas. É claro que no horizonte de nossa militância estava fazer a revolução socialista, e então, sabíamos, todos nós iríamos eventualmente pegar em armas, mas isso estava num futuro indefinido da revolução, e eu mesma o enxergava como algo infinitamente distante. Quando a AP se dividiu, estávamos na chamada esquerda do partido, não afinados com a guerrilha imediata ou com a ideia da guerra popular prolongada. Nosso caminho era a luta pelo socialismo que seria conquistado por meio de uma revolução, a partir do ambiente urbano e sem data à vista. Eu já era jornalista, trabalhando em redações de jornais, desde 1969, cobrira várias secas nas regiões agrícolas e a movimentação subsequente de retirantes no sertão da Bahia, e pessoalmente era completamente cética quanto à palpabilidade de uma revolução e, mais ainda, quanto às inclinações revolucionárias do campesinato e do operariado brasileiros. Eu era militante muito mais pelo dever da luta contra os absurdos da ditadura e o imperialismo, contra as profundas injustiças sociais que estruturavam nossa sociedade, do que pela fé na revolução. O grupo que chamávamos de “a direita” da AP seguiu para a integração com o PCdoB e para a luta no Araguaia. Mas é importante lembrar que a AP, sempre com dissensões internas, também realizou ações nas quais se fazia uso de armas. O exemplo mais notório é o atentado contra o general Costa e Silva, o então ditador, no Aeroporto dos Guararapes, em Recife, em julho de 1966. No geral, porém, não estávamos envolvidos com a luta armada. Eu sonhava com uma revolução sem armas.

Lira: Na minha tese, eu apresento uma categoria, baseada nas ideias de Foucault em *Vigiar e Punir*, que eu chamo de “memória disciplinada” que é resultado de um “intervalo transformador”. Eu me baseio no fato de que na maior parte das produções culturais feitas por homens, a figura da mulher guerrilheira é representada de maneira heroica, sexualizada, perigosa, dominante e em posição de liderança. Enquanto isso, nas produções culturais feitas por mulheres, o foco é normalmente em uma figura masculina ausente (que era, de fato, quem estava envolvida em ações de luta armada, capazes de cometer violência) enquanto a figura feminina recupera-se no pós-tortura como corpo e memória marcados, sofridos, que se reformulam a partir de um presente no qual já não são mais aquelas pessoas do passado, isto é, já não fazem parte da luta, não são mais tão jovens, e fazem críticas ao modo como trafegavam no mundo que descrevem. No caso de *Revolta*, o que me encanta mais é que Clara é uma personagem que ao invés de adentrar completamente em uma esfera ou outra, ela reflete e se apresenta de modo tenso entre um universo e outro, como se não pudesse pertencer totalmente a nenhum deles. Vejo isso, por exemplo, nos trechos em que ela fala a respeito de ser tão amargurada, além dos momentos nos quais ela se compara com as outras mulheres que juntas compõem um perfil mais complexo da mulher guerrilheira no período, no caso Maria e Ana. Gostaria que comentasse a respeito da personagem Clara e as contradições que ela apresenta, as incertezas, e se considera que o caminho que eu esteja traçando lhe parece pertinente.

Moura: Não vejo Clara amargurada antes do assassinato do homem que amava, só depois. Era antes uma jovem dividida entre um certo hedonismo de uma parte de sua geração (estávamos nos anos do amor livre, da afirmação feminina do direito sobre seu corpo, das experiências com LSD e das viagens mais leves com maconha, dos experimentos de viver em comunidades urbanas, etc. etc.) e o sentimento do dever revolucionário de outra parte. Digamos, entre hippie e militante,

entre participante da contracultura e revolucionária. Ela via a grande massa alheia a todas essas coisas, inclusive em seu ambiente de faculdade e de trabalho, e uma pequena parte que ela percebia como vanguarda, como a elite cultural geracional, digamos assim, dividida entre a contracultura e a revolução. Clara amava ambas as dimensões, e Ana representava o lado hedonista, a *porralouquice*, como se dizia, enquanto Maria caminhava para o fervor revolucionário. Clara caminhava como equilibrista no arame entre os dois mundos e a consciência de que a maioria não estava em nenhum deles. A chave do que é Clara está em que ela faz uma escolha pelo universo revolucionário de novo e se afasta da ambiguidade, do pé na *porralouquice* quando se apaixona perdidamente por Roberto. É pela paixão amorosa que ela então se move.

Lira: *Revolta*, em diversos momentos, lembra-me a personagem Laura do conto de Clarice Lispector, “A imitação da rosa”. Há vários momentos nos quais Clara foge da realidade, caminha para o quarto amarelo de modo que todos ao redor dela percebem que ela, tanto quanto Laura de “A imitação da rosa” é um “trem que já partira”. Pergunto-me se essa relação é mesmo pertinente, se havia alguma intenção em lembrar a personagem à beira de uma crise nervosa ou se simplesmente é acidental. Para reforçar a ideia, há ainda a cena da chegada de Clara à casa onde vive com César e o momento em que se depara com as flores vermelhas que a fazem sofrer tanto por não conseguir se amarrar completamente ao presente, embora exista um desejo muito profundo de fazê-lo. No texto de Clarice Lispector, a motivação para que Laura beire novamente o abismo é, justamente, as flores que comprou e que são perfeitas, lembrando Laura de sua imperfeição.

Moura: Eu tenho influências de vários autores. Desde muito jovem leio Clarice Lispector, mas não só. Éramos de uma família bastante pobre, mas nossos pais sempre nos incentivaram a estudar e a ler muito. Minha casa sempre teve muitos livros. Éramos seis mulheres em uma casa com dez filhos, um ou outro primo agregado, uma avó legal, e meu pai sempre dizia que todas nós devíamos estudar e nos graduar na faculdade, qualquer que fosse a profissão escolhida, antes de namorar e pensar em casar. Ele dizia que uma mulher de família pobre, sem uma profissão de nível superior, se casasse se colocaria numa situação de subserviência que ele não desejava para suas filhas. Vê? Era um pensamento feminista, à frente de seu tempo. Então, líamos muito, havia um quarto grande junto ao quintal da casa com livros do chão ao teto, enfim, era uma casa humilde, mas recheada de livros. Mas, voltando a sua pergunta, acho interessante que tenha visto uma influência desse conto de Clarice no meu texto porque, embora goste muito dele, fico muito irritada de que ela permita que a mulher adentre a loucura e lá fique, sem possibilidade de retorno. No meu romance, obviamente Clara está suspensa numa linha fina, muito tênue, entre o adentrar a loucura e fixar-se no mundo real. Mas veja, a loucura para Clara seria recusar-se a aceitar a morte de Roberto, ficar presa num lugar ou não-lugar onde a morte não acontecera, e ela tinha razões muito poderosas para isso porque o corpo de Roberto jamais fora devolvido pelos algozes para que a família o enterrasse — e essa é a história real de Gildo. Clara teria a possibilidade de escolher a opção de que ele conseguira fugir e os agentes da ditadura não terem revelado isso, muitas eram as possibilidades num universo por si só absurdo. E vale dizer que minha filha, Tessa, alimentou até se tornar adulta, uma secreta esperança de que o pai conseguira fugir e apareceria um dia. Nesses sentidos todos há uma distância abissal entre a personagem de Clarice e Clara.

A carta para um alguém que inexistente num endereço também inexistente é o fio de Ariadne de Clara justamente para ficar no real, nele fixar-se e alcançar o presente, depois de reconstruir aquela história. Por isso na última cena do romance, no último capítulo, Clara está no colégio, que é mesmo para lembrar o Colégio de Aplicação onde estudei, onde fui imensamente feliz. É num espaço que me traz segurança que ela tem a última experiência entre “o lá e o cá”, irrompe em lágrimas, mas volta à realidade e sai correndo. Como se despertasse então completamente do limbo no qual antes estava encerrada. Aquela cena é justamente a mais ficcional do livro, a que menos se relaciona literalmente com a minha história pessoal, com o meu testemunho da época. Porque é uma saída ficcional para poder recuperar o que me fora tirado. Clara enfim “toca” Roberto e compreende, incorpora em si, sua inexistência. Eu busco assim compreender a morte sem corpo morto de Gildo que foi lançada brutalmente à minha experiência de viver. A ficção me permitia a aproximação com o que vivi, com os demônios e as memórias com as quais tentava lidar.

Lira: No texto da Audiência Pública da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo Rubens Paiva, do dia 25 de outubro de 2013, a senhora comenta sobre uma segunda edição do livro *A revolta das vísceras*. Como está o andamento dessa segunda edição? Há revisões ao texto?

Moura: Já tenho até uma nova arte para a capa da segunda edição, mas ainda está no forno. Também gostaria de ter a oportunidade de publicar o segundo romance no qual estou trabalhando, que vai ter o título que era para ser o de *Revolta*. É o romance *Sombras do quarto amarelo*. Escrevo muito, tenho muitos cadernos da época da prisão que já até pensei em jogar fora, mas que guardo porque podem ser usados também nos processos de reparação.

Lira: Em *Revolta*, Clara rompe, em determinado momento, com a organização da qual fazia parte. É, segundo Roberto depois comenta com ela, considerada “liberalóide” e “porra louca”. É a primeira organização da qual ela fazia parte a de luta armada? Penso nisso, pois, quando já fora, há um trecho no qual Clara procura Maria novamente: “procurei Maria e lhe disse que ninguém iria me ganhar, eu os procurava, porque sentia vontade de saber o que havia de novo no *front*. Queria mexer alguma coisa dentro da escola, não estava tão distante de tudo, precisava saber o que se falava, discutia e propunha, fora da luta armada” (81). Uma vez que Clara pode ser lida como uma versão romanceada de Mariluce Moura, eu gostaria de compreender melhor a sua participação na militância e também na luta armada. Quais foram as organizações? A senhora militava na mesma organização que Gildo Lacerda, a AP?

Moura: A minha militância acontece mais ou menos como eu trato no livro. Eu já havia participado de manifestações, passeatas, etc., mas o acesso de maneira mais concreta ocorre por meio da amiga retratada como Maria, no romance. Foi um irmão dela, militante de AP, que propôs um primeiro grupo de estudos em que estaríamos nós duas e mais dois ou três simpatizantes. Isso foi em 1968. Em 1970 minha descrença nas possibilidades da revolução e meu lado hedonista falaram mais alto, e eu resolvi me divertir muito por um tempo. No final de 1971, voltei a ficar preocupada com o país e quis saber o que havia de novo no *front* dos movimentos da esquerda clandestina e, especialmente, de AP e foi aí que terminei por encontrar Gildo em junho de 1972.

Lira: Com base na pergunta anterior, gostaria que comentasse sobre o uso do termo guerrilheira para descrevê-la. Como se sente com a utilização do termo? Na tese também, eu procuro apontar que o termo “guerrilheira”, no contexto da ditadura brasileira e argentina, precisa ser observado

de maneira ampla. Isso significaria dizer que não está necessariamente ligado à luta com armas ou a ter empunhado armas. Mas com o contexto apontado por Carlos Marighella no *Manual do Guerrilheiro Urbano* de que procurar informações, dirigir carros em ações, pichar muros, etc, todas essas ações eram ações que também constituíam a figura do guerrilheiro urbano e da guerrilheira urbana.

Moura: Não me sinto nem um pouco confortável com o termo guerrilheira para explicar minha experiência. Não fui guerrilheira. Eu era uma **militante** de AP no movimento estudantil, e essa prática extravasava um pouco para meu trabalho no jornal. Eu tinha uma vida bem normal, estudava, trabalhava, farreava, adorava festas, era uma mulher de pensamento bem aberto e avançado, achava normal namorar com dois rapazes simultaneamente, mas não na mesma cidade, e tinha um lado clandestino de militância, além da militância aberta mesmo no diretório da Faculdade.

Lira: Gostaria que comentasse a respeito da carta que Clara decide escrever e que a perturba. Eu já li o romance várias vezes e todas as vezes sinto sempre a questão da carta como um embaraço, um emaranhado. A carta é, de fato, endereçada a esta sombra que a acalanta e desespera ao mesmo tempo? Quem é o destinatário da carta? Poderia a carta ser todo o romance e o movimento de ir e vir sendo o destinatário a sociedade que ficou em casa – ou com quem já não se consegue dialogar do mesmo modo (como ela aponta sobre Geraldo)?

Moura: A carta é o fio que conecta o romance, é a motivação, a forma de tentar compreender a sobrevivência, o meio de exorcizar os demônios, compreender a morte inconclusa. O destinatário é este outro, que Clara não aceita que esteja morto, esse desaparecido sem corpo. O destinatário não é a sociedade, é Roberto, é o seu amor retirado da esfera do mundo real, mas cuja morte não

se concluiu porque ela não viu nem tocou um corpo morto. Ela precisa escrever para ele, porque só ele teria a possibilidade de compreender em toda a extensão o inferno absoluto em que foi atirada, justamente porque só ele compreendia a experiência de amor que os dois viveram e que os vinculava.

Talvez para você compreender melhor, eu precise lhe dizer que dos 42 dias que passei presa, 32 foi já sabendo que Gildo estava morto. E eu estava me desestruturando sozinha, sem ter quem me ouvisse, me abraçasse, me consolasse. Quando saí da cadeia, era impossível para mim explicar a minha família e a meus amigos a dor oceânica e o abismo sem fim em que eu estava vivendo, e no qual não podia permanecer porque estava grávida e precisava preservar a sanidade do bebê também. Eu tinha acabado de fazer 23 anos, tudo isso era demais. Então eu me calava sobre os sentimentos que me destroçavam. Era só para Gildo que eu queria falar, e Gildo estava irremediavelmente morto.

Então a carta é para ele, mas finalmente eu posso apresentar na ficção, para o mundo, essa dor que a ditadura me causou. A carta é para o homem amado e o amor por ele está sendo gritado para o mundo, graças à ficção, por meio desta carta.

Uma observação: o velho sábio a quem finalmente a carta é entregue é inspirado no abade do Mosteiro de São Bento, dom Timóteo Amoroso, uma das mais belas figuras que conheci na vida e que me salvou infinitas vezes, digamos assim, com sua luminosidade, sua serenidade e suas palavras amorosas, a partir do momento que saí da prisão e, grávida, voltara a trabalhar.

ANEXO D

“Histórias que só existem quando imaginadas ou o problema da representação: um relato”

Em novembro de 2015, demos uma palestra-aula na Universidade de Utah cujo título era “*Memorinvenção: a luta contra a ditadura militar brasileira e as suas representantes femininas.*” Na sala tínhamos principalmente os alunos de português de terceiro e quarto anos, além de alguns alunos de pós-graduação e outras pessoas da universidade e da comunidade. O grupo de quarto ano, que estava estudando músicas de protesto, também tinha lido partes do livro *K.* (2012) de Bernardo Kucinski, com o qual dialogamos brevemente em alguns momentos desta investigação. A obra conta sobre um pai que tenta reconstruir o quebra-cabeça do desaparecimento repentino da filha, compartilhando com o leitor a sua jornada, aprendendo, ao mesmo tempo que nós, leitores, que a filha era militante e estava casada com um revolucionário também desaparecido.

Uma vez que boa parte do grupo era composta por alunos, decidimos que a palestra-aula seria interativa e que nos serviria também para testar algumas hipóteses que apresentamos nesta tese. Com isso em mente, iniciamos os trabalhos, pedindo que eles se organizassem em grupos de 3 a 5 pessoas. A primeira tarefa era que eles juntos discutissem e tentassem responder à pergunta: Afinal, o que é uma guerrilheira, um guerrilheiro? Os alunos discutiram por cinco minutos e depois disso abrimos o debate para ouvir dos presentes as conclusões as quais tinham chegado. Alguns dos presentes pontuaram que guerrilheira, guerrilheiro eram pessoas que

lutavam pela liberdade, outros mencionaram que eram pessoas que tinham grupos para lutar contra um governo que não governa para o povo. Houve ainda outro grupo que mencionou sobre pessoas que ajudavam os mais necessitados. A partir dos rumos das respostas, perguntamos a eles qual seria a diferença entre guerrilheiro/guerrilheira e militante. Alguns concordaram que dependendo da circunstância não havia diferença porque ambos lutavam contra um regime que oprime o povo. Outros mencionaram que uma pessoa militante está envolvida com uma causa e esta não necessariamente é política. Finalmente, falaram sobre a luta com armas e a formação de grupos para lutar contra o governo. Depois disso, também trouxeram para a discussão os assaltos a bancos, sequestro de embaixadores, ademais de outras ações que estariam ligadas às consequências de ter feito parte de movimentos de guerrilha: pessoas fugindo da polícia, vivendo clandestinamente, outras partindo para o exílio etc.

O movimento que os alunos fizeram para chegar “às armas” foi interessante porque esperávamos que a primeira resposta fosse justamente esta: guerrilheira/guerrilheiro é uma pessoa que luta contra um sistema que considera opressor por meio de violência, por meio do uso de armas. Ficou visível com isso que o termo não havia sido considerado dentro desse pressuposto, ressaltando as nuances que há entre os vocábulos guerrilheiro e militante, mas também negando a premissa de que guerrilheira/guerrilheiro = arma. Ademais, o fato do termo terrorista não ter sido mencionado durante a discussão adiciona uma nova camada que afasta a conjectura da violência injustificável, uma vez que os presentes não consideravam como terroristas àqueles denominados guerrilheiras/guerrilheiros. Depois dessa discussão, compartilhamos com cada grupo uma folha com uma das fotografias disponíveis a seguir. Além da foto de uma das mulheres, havia também um nome no topo, que informamos para eles que era relacionado à pessoa da foto. Os grupos que tinham mais de 5 pessoas receberam 2 fotos.

Com as fotografias em mãos, foi solicitado que cada grupo pensasse em uma pequena narrativa que consistisse sobretudo de uma ação que incorporasse algumas das definições dadas para o termo guerrilheira. Explicamos, dando um exemplo, que se eles haviam mencionado que guerrilheira era uma pessoa que havia lutado contra o governo, eles deveriam criar uma pequena história que destacasse uma ação de luta, da forma como essa luta aconteceria. Nenhuma outra informação foi dada aos presentes com relação às pessoas das fotos.

Criméia de Almeida



Figura 7

Iara Iavelberg



Figura 8

Dinalva Oliveira Teixeira (Dina)



Figura 9

Maria do Carmo Brito (Lia)



Figura 10

Lúcia Maria de Souza



Figura 11

Dulce Maia



Figura 12

Estela



Figura 13

Os grupos conversaram em torno de dez minutos até que solicitamos que um dos presentes se voluntariasse para compartilhar a narrativa que o grupo havia escrito. Como eles estavam um pouco tímidos, pedimos que o grupo que estivesse com a foto de Estela fosse o primeiro a falar. Um jovem do grupo disse que Estela fazia parte de um bando¹¹¹ de mulheres guerrilheiras que tinham tido seus corações partidos pelos guerrilheiros e que agora elas lutavam contra eles, tentando se refazerem depois do fim das relações. Foi impossível, naquele contexto, não sorrir. Eles não haviam associado as guerrilheiras às armas na primeira parte de nossa interação, mas agora perpetuavam um papel de gênero no qual mulheres são construídas e recuperadas em relação a figuras masculinas, como se a mera existência delas fosse passível de pressupor: 1) uma relação amorosa; 2) uma relação amorosa com um homem; 3) a luta para se recuperarem por terem sido abandonadas *pelos seus homens*. Outros grupos, mais tarde, usaram como exemplo uma história de uma mulher que havia se apaixonado por um revolucionário e

¹¹¹ O estudante utilizou o vocábulo banda. Quando da situação, pensamos que ele se referia à ideia de conjunto musical. No entanto, ele se valia do termo com um dos sentidos atribuídos a este pelo Houaiss “grupo de seres ou de coisas; bando.” Decidimos utilizar a palavra “bando” em detrimento de “banda” no relato para a clareza do texto.

que agora estava envolvida na luta contra a ditadura, tendo participado de um assalto a banco.

Além de um terceiro grupo que comentou que a jovem da foto que eles tinham participara do sequestro de um embaixador.

Depois dessa atividade, conversamos sobre cada uma das mulheres¹¹² cujas fotos¹¹³ eles tinham em mãos. Estendemo-nos um pouco na figura pela qual principiamos, Estela, figura 7, que é na verdade um dos vários codinomes que a atual presidente do Brasil, Dilma Rousseff,

¹¹² De acordo com o site *Memórias da ditadura*, **Criméia de Almeida** iniciou sua militância ainda durante a escola secundária. Enquanto cursava o ensino superior em Enfermagem, no ano de 1968, foi presidente do diretório estudantil. Foi presa no famoso Congresso de Ibiúna no qual mais de mil pessoas foram presas. Com o AI-5 no fim de 1969, passou a viver na clandestinidade. Anos depois, filiou-se ao Partido Comunista do Brasil, PCdoB, e participou das atividades na Guerrilha do Araguaia. Deu o seu depoimento para a novela *Amor e Revolução* (2011) do SBT disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=rz0ekhmvRc>. **Iara Iavelberg** nasceu em São Paulo em 7 de maio de 1944 e morreu em Salvador na Bahia no dia 20 de agosto de 1971 aos 27 anos. Como era judia e sua morte foi anunciada pelo regime militar como um suicídio resultante da impossibilidade de fuga, foi enterrada de acordo com as tradições de sua religião, isto é, em um lugar reservado aos suicidas. A família, no entanto, sempre refutou essa possibilidade e em 2003 iniciou um processo para investigar a morte dela, realizando a exumação de seu corpo. De acordo com o site *Memórias da ditadura*, “o legista Daniel Muñoz concluiu que a morte de Iara por suicídio era ‘improvável’ e seu corpo foi finalmente retirado da ala dos suicidas do cemitério israelita.” Ainda de acordo com o site, Iavelberg iniciou a sua militância em 1963 ao ingressar no movimento estudantil. Foi militante “na Organização Revolucionária Marxista Política Operária (Polop), na Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), na VAR-Palmares e, finalmente, no Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR-8), ao qual ingressou junto a seu companheiro, Carlos Lamarca.” Os dois se conheceram em 1969 pouco tempo depois da deserção de Lamarca. O par foi um dos mais procurados pela ditadura militar. A vida da militante virou filme, *Em busca de Iara* (2014), pelas mãos de sua sobrinha Mariana Pamplona. Segundo biografia disponível em *Direito à memória e à verdade: Luta, substantivo feminino* (2010), **Dinalva Oliveira Teixeira** era conhecida como Dina. Nasceu na Bahia em 1945 e foi desaparecida em julho de 1974. Nos anos em que cursava Geologia na Universidade Federal da Bahia (UFBA), “participou ativamente do movimento estudantil como representante da Residência Universitária Feminina” (136). Era do PCdoB e casou-se com Antônio Carlos Monteiro Teixeira do mesmo partido em 1969. Ambos seguiram para o Araguaia em 1970, “onde Dinalva atuou como professora e parteira. . . . Dina destacou-se por sua habilidade militar para escapar de ataques inimigos e por participar de vários choques armados, sendo ferida em um deles. Era tida como exímia atiradora” (137). Ver mais detalhes de como foi executada em *Luta*. Mineira de Belo Horizonte, **Maria do Carmo Brito (Lia)** nasceu em 1943. Foi militante na Política Operária (Polop), do Comando de Libertação Nacional (COLINA), da Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares) e integrou a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) na qual se tornou uma das primeiras mulheres a assumir uma posição de comando em uma organização guerrilheira. Era uma figura conhecida na luta contra a ditadura e junto ao seu parceiro Juarez Guimarães de Brito, tornou-se uma das pessoas mais procuradas pelas forças de repressão. Também de acordo com a biografia disponível no livro *Luta*, **Lúcia Maria de Souza** nasceu no Rio de Janeiro em 22 de junho de 1944 e morreu em 24 de dezembro de 1973. Era integrante do movimento estudantil como militante do PCdoB. Estudava medicina e entrou para a clandestinidade quando estava no quarto ano de faculdade. Assim como Dina, foi também recrutada para a guerrilha do Araguaia. Foi ferida em combate e não resistiu. Segundo o relato de *Luta*, “seu corpo teria sido abandonado, conforme depoimento de Agenor Moraes da Silva” (118). De acordo com a reportagem “Senhoras Guerrilheiras” da *Revista TPM* de abril de 2014, **Dulce Maia** reside em Cunha, no interior de São Paulo e tem pouco mais de 70 anos. Ex-militante da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), foi presa em 1969 em São Paulo, sendo brutalmente torturada. Em seu depoimento para *Luta*, Maia comenta sobre as torturas sofridas durante a sua prisão, enfatizando o horror e a completa incompreensão por ter sido vítima de estupro.

¹¹³ Todas essas fotos são imagens disponíveis através da busca pelos nomes das militantes no Google Images.

utilizou durante o período em que lutou contra a ditadura militar brasileira. Sobretudo valendo-nos das biografias disponíveis no site *Memórias da ditadura* e no livro *Direito à memória e à verdade: luta, substantivo feminino*¹¹⁴ (2010), comentamos sobre a militância da atual presidente que iniciou quando ela tinha 16 anos na Organização Revolucionária Marxista – Política Operária (Polop). Rousseff ingressou mais tarde no Comando de Libertação Nacional (Colina) que era um grupo filiado à luta armada. Depois disso, integrou a Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares) que era fruto da fusão do Colina com a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR). Quando terminamos a breve biografia de Rousseff, falamos rapidamente sobre cada uma das outras guerrilheiras nas fotos, tendo ainda a oportunidade de assistir ao depoimento de Maria do Carmo Brito, a Lia, para o filme *Que bom te ver viva* (1989) de Lucia Murat.

Feito esse percurso, chegara o momento de mostrar representações de guerrilheiras. Falamos, primeiro, um pouco sobre a personagem ausente de *K.*, o livro que eles estavam lendo. Perguntamos para eles qual era uma das grandes dúvidas do pai da desaparecida com relação à militância dela. Após algumas respostas, um dos alunos comentou que o pai da jovem se questiona durante a narrativa se a filha teria se tornado uma revolucionária sem a influência do esposo. Vale ressaltar que o pai desconhece completamente o passado militante da filha, de modo que não sabe se ela já estava envolvida na luta antes ou depois de ter conhecido seu companheiro que também estava desaparecido. No entanto, o fato do jovem ser um revolucionário já permitia ao pai que apontasse a dúvida, entrando em contato com as problemáticas de gênero, pois supostamente o papel de revolucionária não parece coerente com o de mulher e filha. Sua porção política - ainda que lembrada na obra por outro viés, haja vista

¹¹⁴ A partir deste momento, nomeado como *Luta*.

que o pai pensa que talvez a filha tenha sido influenciada por ele mesmo que também fora revolucionário no passado - é sempre reconstruída a partir de uma figura masculina que serve como um motivo disparador, como se ela fosse incapaz de ter um perfil político por si só ou marcado por influências femininas. Com isso, relaciona-se independência, liderança, luta, revolução e militância ao masculino, enquanto que fragilidade, dependência e família estariam associadas ao feminino.

A partir das ideias expostas, apresentamos ao grupo pequenos trechos de produções visuais. Dentre elas, cenas do filme *O que é isso, companheiro?* (1997) dirigido por Bruno Barreto baseado no romance-testemunho homônimo de Fernando Gabeira, cenas da minissérie da Rede Globo *Anos Rebeldes* (1992) de Gilberto Braga, cenas da novela do Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) *Amor e revolução* (2011) de Tiago Sampaio e, finalmente, cenas do filme *Paula: a história de uma subversiva* (1979) de Francisco Ramalho Junior. Em vista do caráter desse relato, comentaremos apenas sobre o filme com o qual iniciamos, *O que é isso, companheiro?*. Uma das cenas escolhidas para ser apresentada foi a que uma das líderes do Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR-8), Maria, surge na trama pela primeira vez. Trata-se do momento em que ela comenta sobre a organização com os jovens que estão ali para serem iniciados. Essa cena ocorre em uma habitação pouco iluminada e a escassa mobília está coberta por lençóis como se fosse um local que estava inativo, onde não morava ninguém. A próxima cena que forma a sequência fílmica surge com a transferência para um fundo claro e azul como observamos nas imagens a seguir:



Figura14: Um braço irrompe em primeiro plano empunhando uma arma em função metonímica



Figura 15: O braço ganha um perfil e o acompanhar de outro braço. Maria ensina Renê a atirar

A partir dessas cenas que vão dando enlevo à trama, vemos que a mulher guerrilheira é representada de modo a ressaltar a sua característica de líder. No caso específico de Maria, ainda, fica evidente a tentativa de retratá-la de modo masculinizado, militar, como observamos na figura abaixo:



Figura 16: Maria mostra satisfação pelo treinamento do companheiro Julio

Se por um lado o filme traz mulheres empunhando armas e masculinizadas, há também diversos momentos nos quais elas são vistas fazendo atividades que são comumente associadas ao feminino, por exemplo, no caso das tarefas domésticas como observamos abaixo:



Figura 17: Renê faz um curativo em uma ferida do embaixador americano, Julio observa ao fundo



Figura 18: Maria é criticada pelo companheiro Paulo pela qualidade da comida que havia cozinhado



Figura 19: Renê estende em um varal a camisa do embaixador americano que ela acabara de lavar

Com vista no apresentado, discutimos a respeito do modo como as representações de mulheres envolvidas em grupos revolucionários está diretamente arrolada a serem descritas em cargos de liderança, empunhando armas, masculinizadas e perigosas - ainda que em segundo plano também representem papéis cristalizados de gênero como ao serem agentes de situações domésticas cotidianas associadas a mulheres. No entanto, quando observamos outras representações, tais como na literatura, raramente elas são construídas da mesma forma. Especialmente em narrativas escritas por autoras - e usamos o exemplo brasileiro de *As meninas*, que discutimos no Capítulo 3, a militância da guerrilheira Lia é uma invenção, uma especulação das memórias de Lia e Ana Clara. Ela é chamada de guerrilheira, mas nunca está em combate, não remete à acepção restrita de guerrilheira, adicionando a esta camadas, dimensões.

A palestra-aula permitiu-nos experimentar com os conceitos de guerrilheira, apontando porque apenas uma definição restrita não abarca as múltiplas facetas da mulher que lutou contra a ditadura militar brasileira. Além disso, mostrou que em vista do contexto histórico e de estudos deste, os presentes eram capazes de identificar o sujeito guerrilheiro de modo específico, desassociando-o de atividades terroristas mais recentes, como é o caso do ataque ocorrido às Torres Gêmeas em 11 de setembro de 2001, reclamando possibilidades que podem ser lidas e

consideradas quando vistas dentro dos contextos das lutas contra as ditaduras militares que assolaram o Brasil e a Argentina durante as décadas de 60, 70 e 80. Uma vez que trabalhamos com diversas narrativas, foi possível observar como a concepção de gênero é desenvolvida e apresentada de forma a perpetuar – e também transgredir – determinadas expectativas de performances de gênero cristalizadas em relação ao feminino e ao masculino. Ademais, fizemos associações ao papel que o gênero do autor também tem na concepção das personagens, haja vista que no caso das produções de autoria feminina, a mulher guerrilheira é representada de modo mais cotidiano, menos violento, enquanto que nas produções de autoria masculina há um evidente apelo para a sexualização e o fetiche da mulher empunhando armas e cometendo violência, ou a sua ausência, sendo trazida à narrativa pelas vozes e constituições feitas por outras personagens ou com a sua porção política sufocada por aspectos domésticos, tornando-se assim uma figura espectral, um fantasma que paira pelas narrativas.

Essa discussão feita na palestra-aula pode ser observada em diálogo com os apontamentos que fizemos nesta pesquisa, ressaltando a problemática da representação e sua importância para a compreensão dos processos de construção desses sujeitos revolucionários a partir de narrativas e discursos, bem como o papel que as políticas de memória e escuta trazem à tona a partir do tempo desde onde são pensadas, imaginadas, narradas. Em vista disso, discutir as construções postas, auxilia o pensamento crítico a desafiar narrativas cristalizadas, permitindo assim novas *versões* e uma leitura mais ampla acerca das mulheres que lutaram contra a ditadura militar brasileira e argentina e seus papéis como sujeitos revolucionários.