



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE PSICOLOGIA**  
**DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA ESCOLAR E DO DESENVOLVIMENTO**  
**Programa de Psicologia do Desenvolvimento e Escolar**

**ARTE, MEMÓRIA E JUSTIÇA DE TRANSIÇÃO: TRAJETÓRIA DE ARTISTAS EX-  
PERSEGUIDOS POLÍTICOS DA DITADURA**

**ALEXANDRE DE ALBUQUERQUE MOURÃO**

**Brasília, Março de 2020**



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**

**INSTITUTO DE PSICOLOGIA**

**DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA ESCOLAR E DO DESENVOLVIMENTO**

**Programa de Psicologia do Desenvolvimento e Escolar**

**ARTE, MEMÓRIA E JUSTIÇA DE TRANSIÇÃO: TRAJETÓRIA DE ARTISTAS EX-  
PERSEGUIDOS POLÍTICOS DA DITADURA**

**ALEXANDRE DE ALBUQUERQUE MOURÃO**

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Psicologia no Programa de Psicologia do Desenvolvimento e Escolar, com a área de concentração em Desenvolvimento Humano e Educação.

**ORIENTADORA: Prof<sup>ª</sup>. Dra. FABRÍCIA TEIXEIRA BORGES**

**Brasília, Março de 2020**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

a de Albuquerque Mourão, Alexandre  
Arte, memória e justiça de transição: trajetória de artistas  
ex-perseguidos políticos da ditadura / Alexandre de  
Albuquerque Mourão; orientador Fabrícia Teixeira Borges. --  
Brasília, 2020.  
237 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Processos de  
Desenvolvimento Humano e Saúde) -- Universidade de Brasília,  
2020.

1. Psicologia. 2. Arte. 3. Memória. 4. Ditadura Militar.  
5. Justiça de Transição. I. Teixeira Borges, Fabrícia, orient.  
II. Título.



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**

**INSTITUTO DE PSICOLOGIA**

**DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA ESCOLAR E DO DESENVOLVIMENTO**

**Programa de Psicologia do Desenvolvimento e Escolar**

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Fabrícia Teixeira Borges

Universidade de Brasília (UnB, Brasil)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Lúcia Cavasin Pulino

Universidade de Brasília (UnB, Brasil)

---

Prof. Dr. Fernando Lacerda Jr

Universidade Federal de Goiás (UFG, Brasil)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Patrícia Lima Martins Pederiva

Universidade de Brasília (UnB, Brasil)

Brasília, Março de 2020

## AGRADECIMENTOS

À minha esposa Emilie Audigier por termos nos conhecido num tango brasiliense e me acompanhar e apoiar nessa trajetória; ao meu filho, Ruben Mourão, por nascer, existir e me dar uma das maiores alegrias da vida.

Aos meus pais, Alexandre Mendelssohn e Rebecca Bezerra, e meus irmãos Felipe e Caroline por sempre me apoiarem e incentivarem a seguir meu rumo na pesquisa e na vida acadêmica.

Aos meus tios, avós e avôs, por parte de pai e mãe, e toda árvore genealógica dos meus ancestrais.

Às minhas primas Ivna Mourão e Mariana Mourão e minha amiga Juliana Santana que tanto me receberam em suas casas em Brasília quando eu já não morava por lá.

À minha sogra Anne-Marie Audigier que se deslocou muitas vezes da França pra ajudar no cuidado do neto e me propiciar uma melhor escrita. Meus agradecimentos também à família da minha esposa.

À professora Dra. Fabrícia Teixeira Borges que aceitou me orientar e contribuiu com muita habilidade e conhecimento na escrita da minha tese.

Aos professores da minha banca de qualificação e da tese Profa. Dra. Silviane Barbato, Prof. Dr. Fernando Lacerda Jr, Profa. Dra. Lúcia Cavasin Pulino, Profa. Dra. Patrícia Pederiva

À minha primeira orientadora da tese que, nesse período, teve de se mudar para outro país, Profa. Dra. Daniele Henrique.

Aos colegas de curso e grupo de pesquisa: Patrício, Renata, Claristina, Nathália, Gleice, Larissa, Cátia, Silvana, Danilo, Fabíola, Rosa, Carine, Patrícia, Marina, Cândida, Angélica, Fabrício, Danielle e toda equipe de profissionais do PGPDS.

Aos participantes da minha pesquisa, exemplos de lutadores e artistas, Oswald Barroso, Ernesto Sales e Marlene Crespo.

A todos meus colegas da Comissão de Anistia, principalmente meu ex-chefe, Paulo Abrão, que muito me ensinou sobre justiça de transição.

Aos meus colegas do Coletivo Aparecidos Políticos e do antigo grupo de pesquisa Meio-Fio.

A todos os mortos e desaparecidos políticos que lutaram ou se foram por derrubarem a ditadura e propiciar o retorno do pensamento e do conhecimento livre, apesar dos atuais tempos sombrios.



*Família Gurjão Farias, em obra “Ausências”, de Gustavo Germano*

## RESUMO

Esta tese teve como objetivo analisar como artistas ex-perseguidos políticos produziram simbólica e narrativamente diante da violência da ditadura militar (1964-1985) e de que maneira suas obras de arte ajudam na criação de uma memória coletiva para a justiça de transição. A partir da metodologia da pesquisa qualitativa e da pesquisa educacional baseada nas artes, ancorada na psicologia cultural, entrevistamos três vítimas do regime militar. A pesquisa foi dividida em quatro etapas: na primeira fizemos uma pesquisa documental de uma entrevista anterior já realizada com um dos participantes, no ano de 2012. Em seguida, realizamos cinco entrevistas narrativas individuais com os três artistas em 2019. Na terceira etapa fizemos uma pesquisa documental de dois livros autobiográficos recentes de dois dos participantes. Em uma quarta etapa realizamos a análise de dez obras de arte nas técnicas de pintura, desenho, instalação e poesia. As informações dos participantes foram organizadas em tabelas, com temas e subtemas, e em mapas semióticos, com uso de plataforma eletrônica. Para tratamento dos dados, realizamos a análise dialógico-temática e a análise semiótica das pinturas e desenhos. Nesta pesquisa concluímos que, no momento em que a memória coletiva adapta fatos e acontecimentos antigos às necessidades do presente, a produção simbólica, através de objetos biográficos e imagens dialéticas de artistas ex-perseguidos políticos, produz significados criativos sobre a memória do trauma reforçando o direito à memória. Uma das maneiras de dar conta da narração de uma violência de Estado é tentando alcançar a experiência radical de violência criando arte, aproximado assim a experiência de perseguição, prisão ou tortura à narrativa. Esta pesquisa contribuiu para a ciência no sentido de trazer discussões da área da psicologia a respeito de como os processos artísticos propiciam uma produção simbólica coletiva diante de situações traumáticas e de violência de Estado. Acreditamos, também, que contribuimos para criação de estratégias que podem ser usadas por políticas públicas em justiça de transição como a criação de memoriais, museus, exposições permanentes e itinerantes e intervenções urbanas que não foquem apenas nos registros históricos e documentais.

**Palavras-chave:** psicologia, arte, memória, ditadura militar, justiça de transição

## ABSTRACT

This thesis aimed to analyze how ex-political persecuted artists produced symbolically and narratively in the face of the violence of the military dictatorship (1964-1985) and how their works of art help in creating a collective memory for transitional justice. Based on the methodology of qualitative research and educational research based on the arts, anchored in cultural psychology, we interviewed three victims of the military regime. The research was divided into four stages: in the first, we conducted a documentary survey of a previous interview already carried out with one of the participants, in 2012. Then, we conducted five individual narrative interviews with the three artists in 2019. In the third stage we did a documentary research of two recent autobiographical books by two of the participants. In a fourth stage, we performed the analysis of ten works of art in the techniques of painting, drawing, installation and poetry. The participants information was organized in tables, with themes and subthemes, and in semiotic maps, using an electronic platform. For data treatment, we carry out the dialogical-thematic analysis and the semiotic analysis of the paintings and drawings. In this research we conclude that, when the collective memory adapts old facts and events to the needs of the present, the symbolic production through biographical objects and dialectical images of ex-political persecuted artists produces creative meanings about the memory of trauma reinforcing the right to memory. One way to deal with the narration of state violence is to try to achieve the radical experience of violence by creating art, thus bringing the experience of persecution, imprisonment or torture closer to the narrative. This research contributed to science in the sense of bringing discussions in the field of psychology about how artistic processes can contribute to collective symbolic production in the face of traumatic situations and state violence. We also believe that we contribute to the creation of strategies that can be used by public policies in transitional justice such as the creation of memorials, museums, permanent exhibitions, itinerants and urban art that do not focus only on historical and documentary records.

**Key-words:** psychology, art, memory, military dictatorship, transitional justice

## SUMÁRIO

<b>RESUMO.....</b>	<b>Vii</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>Viii</b>
<b>LISTA DE TABELAS.....</b>	<b>Xii</b>
<b>LISTA DE FIGURAS.....</b>	<b>Xiii</b>
<b>LISTA DE ANEXOS.....</b>	<b>Xv</b>
<b>Apresentação .....</b>	<b>01</b>
<b>Introdução .....</b>	<b>04</b>
<b>Justiça de Transição e o Direito à Memória.....</b>	<b>04</b>
<b>A memória e o direito à memória no contexto atual.....</b>	<b>10</b>
<b>A arte, memória e o autoritarismo.....</b>	<b>14</b>
<b>I – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....</b>	<b>18</b>
<b>Capítulo 1 – Revisão de Literatura.....</b>	<b>18</b>
<b>1.1 Revisão de estudos em Arte, Memória e Ditadura Militar.....</b>	<b>18</b>
<b>Capítulo 2 – DESENVOLVIMENTO TEÓRICO.....</b>	<b>31</b>
<b>2.1 Memória.....</b>	<b>31</b>
<b>2.2 Memória e Imaginação.....</b>	<b>40</b>
<b>2.3 Memória, Imaginação e Arte como narrativa.....</b>	<b>45</b>
<b>2.4 Produção cultural na ditadura militar brasileira e releituras na arte contemporânea.....</b>	<b>52</b>
<b>II - PESQUISA EMPÍRICA.....</b>	<b>58</b>
<b>Capítulo 3 – ELEMENTOS DA PESQUISA.....</b>	<b>58</b>
<b>3.1 Objetivos.....</b>	<b>58</b>
<b>Objetivo Geral.....</b>	<b>58</b>

<b>Objetivos Específicos.....</b>	<b>58</b>
<b>3.2 Tese.....</b>	<b>59</b>
<b>3.3 Metodologia.....</b>	<b>65</b>
<b>3.3.1 Participantes.....</b>	<b>68</b>
<b>3.3.2 Procedimento de construção das informações.....</b>	<b>69</b>
<b>3.3.3 Procedimento de análise das informações.....</b>	<b>75</b>
<b>III - RESULTADOS E ANÁLISES DOS DADOS.....</b>	<b>78</b>
<b>Capítulo 4 - Entrevista Oswald Barroso.....</b>	<b>78</b>
<b>4.1 Breve biografia.....</b>	<b>78</b>
<b>4.2 Análise da Entrevista.....</b>	<b>79</b>
<b>4.3 Pai poeta .....</b>	<b>83</b>
<b>4.4 Atropelamento.....</b>	<b>84</b>
<b>4.5 Arte.....</b>	<b>86</b>
<b>4.6 Cultura Popular.....</b>	<b>87</b>
<b>4.7 Perseguição Política.....</b>	<b>89</b>
<b>4.8 “Livre das memórias”.....</b>	<b>92</b>
<b>4.9 Análise dos Produtos Artísticos.....</b>	<b>94</b>
<b>4.9.1 Militância Política - Metade Conselheiro.....</b>	<b>98</b>
<b>4.9.2 Militância Política - Metade Cangaceiro.....</b>	<b>101</b>
<b>4.10 “Fraco é o Ferro”.....</b>	<b>102</b>
<b>4.11 Análise do Mapa Semiótico do Livro Risco Vermelho.....</b>	<b>103</b>
<b>Capítulo 5 - Entrevista Ernesto Sales.....</b>	<b>125</b>
<b>5.1 Breve biografia.....</b>	<b>125</b>
<b>5.2 Análise da Entrevista.....</b>	<b>126</b>
<b>5.2.1 Infância.....</b>	<b>130</b>

<b>5.2.2 Pai guerrilheiro.....</b>	<b>133</b>
<b>5.2.3 Repressão.....</b>	<b>138</b>
<b>5.2.4 Identidade negra e indígena.....</b>	<b>140</b>
<b>5.2.5 Arte <i>Povera</i>.....</b>	<b>143</b>
<b>5.2.6 Militância.....</b>	<b>147</b>
<b>Capítulo 6 - Entrevista Marlene Crespo.....</b>	<b>150</b>
<b>6.1 Breve biografia.....</b>	<b>150</b>
<b>6.2 Análise da entrevista.....</b>	<b>151</b>
<b>6.2.1 Mulher e Mãe.....</b>	<b>154</b>
<b>6.2.2 Repressão e Tortura.....</b>	<b>156</b>
<b>6.2.3 Livro Desenho da Resistência.....</b>	<b>158</b>
<b>6.3 Análise Mapa Semiótico Livro “Desenhos da Resistência”.....</b>	<b>161</b>
<b>6.3.1 Repressão e Tortura.....</b>	<b>169</b>
<b>6.3.2 Índios, terra e natureza.....</b>	<b>171</b>
<b>6.3.3 Mulheres.....</b>	<b>174</b>
<b>6.3.4 “Nós e os padrões”.....</b>	<b>176</b>
<b>6.3.5 Povo.....</b>	<b>178</b>
<b>Capítulo 7 - DISCUSSÃO.....</b>	<b>180</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>189</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>194</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>212</b>

**LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 - Informações sobre os participantes .....	69
Tabela 2 - Relação de participantes e a perseguição política .....	71
Tabela 3 - Relação de livros publicados pelos entrevistados usados para a Análise Temática Dialógica .....	73
Tabela 4 - Relação de obras de arte analisadas.....	74
Tabela 5 - Temas e Subtemas de Entrevista Narrativa com Oswald.....	82
Tabela 6 - Temas e Subtemas do Livro Risco Vermelho.....	106
Tabela 7 - Temas e Subtemas de Entrevista Narrativa com Ernesto Sales.....	128
Tabela 8 - Temas e Subtemas de Entrevista Narrativa com Marlene.....	152
Tabela 9 - Tabela temas do livro Desenhos da Resistência.....	161

## LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 1</i> – Figura 1 - Relação dialética da memória individual e coletiva e as produções simbólicas.....	62
<i>Figura 2</i> – Trabalho Trouxas Ensanguentadas .....	64
<i>Figura 3</i> – Mapa semiótico de Oswald.....	81
<i>Figura 4</i> – Pintura de Oswald, Sem título, Acrílica sobre tela (1975).....	95
<i>Figura 5</i> – Imagem do inventário a partir de pintura de Oswald.....	96
<i>Figura 6</i> – Mapa Semiótico o Livro Risco Vermelho.....	105
<i>Figura 7</i> - Capa do livro autobiográfico de Oswald Barroso.....	108
<i>Figura 8</i> - Crianças fichadas pelo DOPS.....	127
<i>Figura 9</i> – Mapa semiótico de Ernesto Sales.....	129
<i>Figura 10</i> – Identidade de visitante de Ernesto Sales ao presídio do pai.....	130
<i>Figura 11</i> - Trecho da carta de Sales ao filho, de 19 de março de 1990.....	134
<i>Figura 12</i> - Outro trecho da carta de Sales ao filho, de 19 de março de 1990.....	134
<i>Figura 13</i> – Obra sobre a história do extermínio da juventude pobre e negra da periferia de Ernesto Sales.....	142
<i>Figura 14</i> - Arte povera de Ernesto Sales feita a partir de resto de asfalto.....	145
<i>Figura 15</i> – Mapa semiótico de Marlene.....	153
<i>Figura 16</i> – Ilustração de Marlene.....	154
<i>Figura 17</i> – Ilustração de Marlene, denominada Cela.....	169
<i>Figura 18</i> - Mapa semiótico do Livro Desenhos da Resistência, de Marlene Crespo.....	158
<i>Figura 19</i> - Desenho de Marlene feita a um dos líderes da Guerrilha do Araguaia.....	169

<i>Figura 20</i> - Obra título: necessidade, de Kathe Kollwitz.....	170
<i>Figura 21</i> - Desenho com título Funai: sobre os critérios de indianidade.....	173
<i>Figura 22</i> - Mulher cangaceira.....	175
<i>Figura 23</i> - Desenho que ilustra a capa do livro de Marlene.....	177
<i>Figura 24</i> - Ilustração para publicação estudantil não localizada.....	178
<i>Figura 25</i> - Detalhes das imagens de Marlene, Oswald, Ernesto Sales.....	185
<i>Figura 26</i> - As imagens de Oswald, Ernesto Sales e Marlene sobre a prisão.....	186

## LISTA DE ANEXOS

ANEXO 1 – Termos de Consentimento Livre e Esclarecido .....	213
ANEXO 2 - Tabela de Revisão de Literatura.....	214

## APRESENTAÇÃO

Em outubro de 2009 presenciei a chegada dos restos mortais do desaparecido político Bergson Gurjão Farias (1947-1972), na Universidade Federal do Ceará. Bergson desapareceu em 1972, no episódio da história brasileira conhecido como Guerrilha do Araguaia: um dos maiores movimentos de resistência à ditadura militar (1964-1985) ocorrido no norte do Brasil. Naquela época, o jovem guerrilheiro partiu de Fortaleza-CE, junto a outros militantes de diversas regiões, para tentar realizar, de maneira similar aos *partisans* na França ou dos guerrilheiros em Cuba, um levante armado para derrubar o mais longo regime ditatorial da história brasileira.

O velamento do corpo de Bergson, realizado na Universidade da qual o mesmo estudou e militou, foi emocionante, principalmente para familiares e amigos<sup>1</sup>. Após a cerimônia, pude perceber algumas particularidades: poucas pessoas souberam daquele fato na cidade e, mais ainda, existiu e existe, desde décadas, homenagens em toda a cidade de Fortaleza - assim como em todo Brasil - aos agentes de Estado que implementaram o regime que fez desaparecer centenas de pessoas. Escolas, creches, ruas e até um auditório da própria universidade federal citada referenciam até hoje, em seus nomes, figuras como Médici (1905-1985), Castelo Branco (1900-1967), Costa Silva (1899-1969), entre outros.

Durante meu bacharelado em Psicologia, na Universidade de Fortaleza e licenciatura em Artes Visuais, no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (IFCE), atuei no movimento estudantil e fui membro de um grupo de pesquisa de arte urbana

---

1. Matéria sobre o velamento de Bergson disponível em: <http://www.vermelho.org.br/noticia/117078-3>

denominado *Meio-Fio Pesquisa Ação*, sob orientação do professor Dr. Herbert Rolim. Meu olhar enquanto estudante e ser político voltava-se para as relações subjetivas com o espaço urbano. Neste contexto, tive a ideia de convidar, em 2010, um grupo de colegas e formar um coletivo que atuasse, a partir das articulações entre arte e política, nos espaços de memória da repressão da ditadura, como ex-centros de tortura e espaços de homenagem. Nesse grupo, denominado Aparecidos Políticos, temos realizado algumas intervenções urbanas em locais da cidade de Fortaleza simbolicamente referenciados a torturadores e assassinos.

O Coletivo Aparecidos Políticos, atuante até hoje, tem o objetivo de atuar no campo do direito à memória e na criação de novas narrativas em torno da resistência ao terror de Estado de ontem e hoje. A experiência nesse coletivo foi meu trabalho de conclusão de curso na Licenciatura em Artes Visuais (Mourão, 2013) e a temática das intervenções urbanas, de outros grupos artísticos, similares ao Aparecidos Políticos, meu objeto de pesquisa no Mestrado em Educação Brasileira (Mourão, 2013).

O aprofundamento no tema da memória, verdade e justiça levou-me a trabalhar como pesquisador, em Brasília, para o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento, em parceria com a Comissão Nacional da Verdade (CNV)<sup>2</sup> – esta última formada, em 2012, para investigar as graves violações de direitos humanos na ditadura. Depois da CNV, trabalhei como consultor do Memorial de Anistia Política: uma instituição projetada pelo Ministério da Justiça para ser o maior espaço museológico no campo da memória do Brasil. Após o término da consultoria fui contratado para ser coordenador de articulação social e ações educativas, na Comissão de Anistia, no mesmo ministério.

---

2. Lei Nº 12.528

Durante minha atuação na gestão da diretoria da Comissão de Anistia, em 2015-2016, tive a oportunidade de organizar eventos, formações, oficinas e iniciativas ligada aos aspectos educativos do processo de memorização em torno da violência de Estado, ocorrida entre 1964-1985, com vínculos sobre conjuntura atual. Duas iniciativas das quais participei merecem destaque para esta apresentação por relacionarem-se à nossa tese: a curadoria que realizei da exposição de trabalhos artísticos produzidos por ex-perseguidos políticos atendidos nas Clínicas do Testemunho, durante o II Congresso Internacional de Justiça de Transição (As Clínicas do Testemunho, como iremos explorar mais detalhadamente nos próximos tópicos, é um projeto da Comissão de Anistia que realiza atendimentos psicológicos às vítimas da ditadura no que se entende como um processo de reparação psíquica).

A segunda iniciativa foi a organização do livro denominado *Lampejos* (Mourão, Schincariol & Figueiredo, 2016), composto por trabalhos artísticos de coletivos e indivíduos sobre a temática da memória, verdade e justiça.

Para finalizar, nesse processo de pesquisa desde 2009, conheci mais sobre a história do meu tio-avô, Luiz Gonzaga Bezerra Martins, preso três vezes durante a ditadura, em Fortaleza-CE. Apesar de já ser conhecido da família o fato dele ter sido preso no regime militar, consegui descobrir em jornais da época, até então desconhecidos por nossos familiares, reportagens em que o vinculavam a ações realizadas pela Ação Libertadora Nacional, um dos mais importantes grupos de resistência à ditadura.

## INTRODUÇÃO

### **Justiça de Transição e o Direito à Memória**

Em primeiro de abril de 1964, o presidente João Goulart, responsável por uma ampla campanha de reformas de base, foi deposto pelas Forças Armadas através de um golpe de estado. Lideranças parlamentares foram exiladas, sindicatos perseguidos, a sede da União Nacional dos Estudantes queimada e entidades populares fechadas. O setor das Forças Armadas denominado Escola Superior de Guerra (ESG), apoiado por segmentos conservadores da sociedade, como a Tradição, Família e Propriedade (TFP), financiados semiclandestinamente por empresários remanescentes do Grupo Permanente de Mobilização Industrial (GPMI), a Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP) e apoio de alguns órgãos de imprensa, como as organizações Globo, Folha de São Paulo e Correio da Manhã colocaram o marechal cearense Castelo Branco no poder, sob um dos pretextos de salvar o Brasil do comunismo.

Aquilo que se dizia ser uma reação ao avanço comunista e uma defesa da ordem e dos *bons costumes*, uma das maiores justificativas para o golpe, virou uma regra nos discursos dos militares anticonstitucionais. No Ato Institucional nº1 previu-se a investigação e punição aos opositores do regime e criaram-se os Inquéritos Policiais Militares. Nos primeiros momentos do golpe 50 mil pessoas foram detidas, 10 mil pessoas foram viver no exílio, 7.367 foram acusadas em processos na justiça militar com 4 condenações à morte (mas não consumadas), 130 pessoas foram banidas do país, 4.862 cidadãos tiveram seus direitos políticos

cassados e 6.592 militares foram punidos<sup>3</sup> ademais de mais de 500 intervenções em sindicatos de trabalhadores, nos quais dirigentes foram destituídos, presos, torturados ou forçados ao exílio<sup>4</sup>. Dados da Comissão da Verdade dão como 434 o número de mortos e desaparecidos políticos pela ditadura e mencionam a morte de mais de oito mil índios entre 1946 e 1988<sup>5</sup>.

Partimos da concepção de que o Brasil ainda se encontra em uma transição da ditadura para a democracia, posto que não exerceu uma série de medidas institucionais para consolidar um sistema democrático. Existe um conceito para compreender esta prática de ruptura institucional e ele se denomina *justiça de transição*. A mesma é compreendida como uma série de medidas usadas por países que vivenciaram um regime autoritário e violento por parte do Estado. As medidas para viabilizar uma justiça transicional são 1) reparação moral, financeira e psicológica às vítimas; 2) fornecimento da verdade e construção de memória em torno do período da violência; 3) regularização da justiça e o restabelecimento da igualdade perante à lei e 4) reforma das instituições perpetradoras de violações contra os direitos humanos. (United Nations, 2004; Teitel, 2011; Abrão e Torelly, 2011).

Todos os países que atravessaram regimes autoritários, em algum momento de suas histórias, devem viabilizar essas quatro medidas para o início de um processo de consolidação de suas democracias. Tal entendimento vem sendo exercido por diversos países, pois muitos deles devem abrir possibilidades de restabelecimento de suas memórias sociais e políticas. Alguns exemplos são África do Sul pós-*apartheid*, a Alemanha pós-nazismo, assim como os países latino-americanos Argentina, Chile e Uruguai. Todos estes citados implantaram

---

3. Fonte: Grupo de Estudos Justiça de Transição Latino-Americanas e Constitucionalismo Democrático, no livro *Justiça de transição em perspectiva transnacional*

4. Fonte: Comissão de Anistia, no Filme *30 Anos de Anistia*

5. Período referente à investigação da CNV. Ver Capítulo 14, do Relatório da Comissão da Verdade: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/documentos/Capitulo14/Capitulo%2014.pdf>

Comissões da Verdade e muitos deles prenderam agentes de Estado, e até presidentes, violadores de direitos humanos<sup>6</sup>.

Um dos maiores vácuos na viabilização da justiça transicional parte do próprio Estado brasileiro, mais precisamente, das Forças armadas, por estas nunca terem reconhecido os crimes cometidos entre os anos de 1964 e 1985. O filósofo Safatle (2010) nos lembra sobre a ausência de um julgamento de torturadores, de um *mea-culpa* por parte do Exército e, ainda por cima, dos frequentes elogios de oficiais, na ativa e na reserva, à ditadura. Mesmo depois do término da Comissão da Verdade declarações públicas de apoio à ditadura só fizeram aumentar. Por exemplo, em 2017, o General da ativa Antônio Hamilton Mourão, atual vice-presidente, declarou apoio à intervenção militar<sup>7</sup> no período atual. Em 2018, o general Eduardo Villas Bôas, pouco antes do julgamento de *Habeas Corpus* do ex-presidente Lula, no Supremo Tribunal Federal, fez uma manifestação política intimidatória, através de redes sociais, ao processo - prática essa inconstitucional.

Antes da Comissão de Verdade existiram iniciativas estatais ligadas à tentativa de estabelecer uma transição democrática. Um dos marcos jurídicos foi a promulgação da Lei da Anistia, no ano de 1979 (Lei nº 6.683/79) que previa o perdão aos crimes políticos e conexos, medidas de reparação e o direito à reintegração ao trabalho (Abrão, 2011). A questão prejudicial dessa Lei é que a mesma, apesar de ter sido reivindicada por parte da sociedade civil, foi promulgada sob um parlamento com mais de um terço de parlamentares biônicos<sup>8</sup> e não foi ampla, geral e irrestrita como haviam proposto. Tratou-se mais de uma camuflagem do que

---

6. Ver reportagem 'Ex-ditador argentino Jorge Rafael Videla morre na prisão aos 87 anos'. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/node/12939/> (Mundi, 2013)

7. General do Exército ameaça “intervenção militar” para crise política no país: Disponível em: [goo.gl/npqzjC](https://goo.gl/npqzjC)

8. Alguém que foi alçado ao cargo sem o sufrágio universal cujo escolha se dava pela sanção da autoridade militar

propriamente uma reivindicação atendida pela sociedade, bastando lembrar do Caso Riocentro, em 1981, no qual militares tentaram realizar um atentado a bomba em um show no dia do trabalhador. Atualmente, a Lei de Anistia vem servindo como justificativa jurídica para a defesa de violadores de direitos humanos.

A Lei da Anistia, na contramão do próprio relatório da Comissão Nacional da Verdade e da Corte Interamericana de Direitos Humanos, coloca o Brasil em uma situação delicada em relação ao Direito Internacional e à própria noção de justiça, prejudicando tanto a sociedade como, principalmente, centenas de familiares de mortos e desaparecidos políticos. Os casos mais exemplares de constrangimento internacional foram a condenação do Brasil, em 2011, na citada Corte Interamericana, por negligência dos crimes de ocultação de cadáver e desaparecimento forçado no episódio da Guerrilha do Araguaia, de 1974, assim como a recente condenação, na mesma Corte, no Caso Vladimir Herzog, em 2018. A Lei de Anistia criou um entendimento cultural e histórico de que anistiar é esquecer, quando a ideia seria justamente o contrário (Abrão, 2011). A argumentação reside no fato de que uma lei não pode acobertar crimes de lesa-humanidade, ou seja, crimes que não prescrevem.

Contrariando a tendência do esquecimento, e no contexto da promulgação da Constituição de 1988, a luta de diversos movimentos sociais por memória, verdade e justiça propiciou a criação de duas Comissões de Estado no intuito de estabelecer o processo de reparação necessário para uma justiça de transição. A primeira dela, a Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (Lei nº 9.140/95), de 1995, limitou-se ao reconhecimento do Estado por mortes e desaparecimentos de caráter políticos, assim como previu a necessidade de localização dos restos mortais dos opositores desaparecidos pela repressão.

A segunda, a Comissão de Anistia (C.A), foi criada em 2002, dentro do processo de

reparação brasileira (Lei 10.559/02). A mesma foi direcionada para a reparar atos de exceção como torturas, prisões, demissões, sequestros, compelimentos à clandestinidade e ao exílio, banimentos, expurgos estudantis e monitoramentos ilícitos. (Abrão, 2011) A Comissão de Anistia prevê dois procedimentos para o mandato de reparação: o *primeiro* é a declaração de anistiado político. Esta declaração reconhece o direito à resistência dos perseguidos políticos e também o reconhecimento dos erros cometidos pelo Estado contra seus concidadãos. O *segundo* procedimento prevê a concessão de reparação econômica. Vale salientar que alguém pode ser declarado anistiado político sem ter reparação econômica. As duas Comissões de Estado, a Especial de Mortos e Desaparecidos Políticos e de Anistia, seguem tentando realizar suas atividades, apesar das diversas restrições orçamentárias e políticas atuais.

No campo internacional desde o fim da segunda guerra mundial tem surgido um movimento global em prol do que ele denomina de uma ética da memória: “Os julgamentos de Nuremberg resultaram em um senso revigorado de humanitarismo que se reflete na filosofia moderna da universalidade da humanidade” (Diène, 2015, p.12). Esses valores, a partir da metade do século XX, foram incorporando-se aos sistemas jurídicos e às estruturas sociais e políticas. A concepção do direito à memória surge em paralelo à própria construção do conceito de justiça de transição, que segundo Teitel (2011), possui três fases. Inicia-se em 1945 com os já citados julgamentos de Nuremberg, seguindo-se no contexto da queda do muro de Berlim ocorrendo em países do Leste Europeu, África e América Central, tendo como terceira fase o período do final do século XX, no qual nos encontramos.

No ano de 2007, no Brasil, a 11ª Conferência Nacional de Direitos Humanos

produziu o terceiro Programa Nacional de Direitos Humanos (PNDH-3)<sup>9</sup> e, de forma mais abrangente para a sociedade, trouxe um eixo denominado Direito à Memória e à Verdade. Apesar de, naquela época, não ser uma discussão nova a nível internacional, e no Brasil já existirem leis que, de certa forma, abordavam questões referentes à ditadura militar, a oficialização de uma política pública em direitos humanos na perspectiva da memória reforçou a consolidação da memória como um direito e trouxe o debate sobre a memorização para a esfera nacional. “O trabalho de reconstituir a memória exige revisitar o passado e compartilhar experiências de dor, violência e mortes. Somente depois de lembrá-las e fazer seu luto, será possível superar o trauma histórico e seguir adiante.” (Brasil, 2010, p. 207) Os conflitos privados e os sofrimentos e perdas, segundo o documento, não devem se reduzir à esfera privada, uma vez inscrita num contexto social. Para o PNDH-3, a busca pelo direito à memória é necessária para se conhecer a história, pois se a mesma não for transmitida de geração à geração torna-se esquecida e silenciada. Por sua vez, o esquecimento das barbáries gera graves lacunas na experiência coletiva de construção da identidade nacional. (Brasil, 2010).

Necessário destacar, entretanto, que a concepção do direito à memória não se restringe a um conjunto de leis nacionais e internacionais, tampouco a uma política de Estado. Apesar da importância de o direito à memória ocorrer nessas esferas oficiais, a memorização e a necessidade deste direito encontram-se em diversas representações da sociedade: nas escolas, nos livros de história, nas ruas e nas instituições. E, mais além, a memória é uma categoria em constante disputa. Para Diène (2015, p. 12) “...as vozes das vítimas podem desafiar o *status quo* dos Estados e criar alternativas para o monopólio do exercício da memória”, seja na criação

---

9. Instituído pelo Decreto nº 7.037, de 21 de dezembro de 2009, e atualizado pelo Decreto nº 7.177, de 12 de maio de 2010.

de um memorial seja na produção de uma obra de arte, por exemplo.

Entretanto, as políticas públicas e comissões criadas, desde a constituinte, para viabilizar a justiça de transição parecem não ter surtido um efeito necessário na conjuntura brasileira porque não houve reconhecimento das graves violações de direitos humanos por alguns setores do próprio Estado, boa parte das instituições não foram reformadas desde a ditadura, como as polícias militares que permanecem ligadas à estrutura do exército. Além disso, a escolha de um defensor aberto da ditadura militar para a presidência da república, em 2018, e as permanentes reivindicações de parte da sociedade civil por intervenção militar são representativas para expor o alcance limitado.

### **A memória e o direito à memória no contexto atual**

Em 2013, a repressão da Polícia Militar de São Paulo às manifestações organizadas pelo Movimento Passe Livre (MPL) contra o aumento das tarifas de ônibus desencadeou uma série de atos de solidariedade por todo território nacional, culminando em uma onda de manifestações que extrapolaram a demanda inicial da luta por melhores preços nos transportes. De ali em diante, uma panaceia de reivindicações, por mais saúde, educação, contra a corrupção, abarcando diversos espectros de ideologias políticas, colocou o país numa situação perplexa como afirmou a socióloga Moschkovich (2013) no artigo intitulado: Está tudo tão estranho, e não é à toa.

Uma das estranhezas apontada por Moschkovich foi a infiltração de palavras de ordem e cartazes (nas ruas e/ou nas redes sociais) defendendo demandas eminentemente conservadoras. Aos poucos, pode-se observar uma série de manifestações políticas

organizadas, inicialmente por um movimento social progressista – como é o MPL –, perder espaço para atos com patriotismo exacerbado, segundo Moschkovich (2013).

Jogava-se, ali, a centelha do protagonismo das manifestações. Diante da perplexidade dos três poderes da república, os gritos das ruas assustavam instituições. De acordo com Secco (2013), identificou-se uma onda antipartidária que deu lugar à ojeriza aos militantes de partidos políticos, principalmente de esquerda, que chegaram a ser agredidos fisicamente por levantarem bandeiras de suas organizações. A frase: “– Vem pra rua!” coadunava com expulsões públicas de alguns militantes que ousavam levantar bandeira, principalmente, se esta fosse de cor vermelha.

Apesar da compreensão de naquele momento existir uma democracia, algumas medidas de exceção já ocorriam. Houve casos de manifestantes presos enquadrados numa lei criada durante a ditadura militar: a Lei de Segurança Nacional (Nº 7.170/1983). Em 2013 ocorre, também, o desaparecimento forçado do ajudante de pedreiro Amarildo de Souza assim como uma série de arbítrios que sempre existiram, mas que com as manifestações ganharam mais notoriedade, como cerceamento da liberdade de imprensa, detenções ilegais, abuso de autoridade e infiltração de policiais em manifestações políticas. Entretanto, apesar das perseguições, a arte surgiu como uma atividade que produziu diversos significados e narrativas neste período. Eram comuns nas manifestações as pessoas levarem cartazes com mensagens, mas que traziam elementos pictóricos, letras rimadas, paródias, versos de poesias e músicas. As paredes de alguns centros urbanos viravam uma extensão dos cartazes com grafites de protesto. Documentaristas produziram filmes sobre o evento e fotografias sempre estiveram no limiar do fotojornalismo e da representação do belo. Artistas símbolo da resistência à ditadura, como Caetano Veloso, saíram em defesa dos manifestantes quando tirou uma foto com um

camisa tapando o nariz e a boca e postou na recém criada plataforma do Mídia Ninja.

No ano de 2014 as manifestações centraram-se na crítica às organizações dos megaeventos como a Copa do Mundo e, previamente, aos jogos olímpicos. Entretanto, apesar de todos os atos políticos, muitos dos quais críticos ao governo federal, a presidenta Dilma Rousseff consegue, em 2016, se reeleger com mais de 54 milhões de voto em uma disputada eleição contra Aécio Neves. Entretanto, tal resultado não durou. A oposição, encampada pelo candidato derrotado Aécio, não aceitou a derrota das urnas e passou a questionar a votação forçando a invenção de um “crime” para a presidenta: as denominadas “pedaladas fiscais”. Um procedimento até então usado por todos os presidentes anteriores para equilibrar as contas públicas, as “pedaladas”, abriu brecha para um processo de *impeachment*. Todavia, como não houve crime de responsabilidade, o Congresso maculou todo um procedimento, a partir do seu então presidente Eduardo Cunha, do golpe parlamentar travestido de um pedido de *impeachment*. Apoiados por um setor de meios de comunicação, grupos empresariais, parte do poder judiciário e movimentos de direita, a presidenta foi oficialmente deposta em abril de 2016.

Na esteira do crescimento do conservadorismo, o ano de 2018 foi marcado pela eleição do atual presidente da república, Jair Bolsonaro, que continuaria o desmonte dos serviços públicos e a retirada de direitos sociais conquistados desde a redemocratização. Elegeu-se um antigo capitão do exército que já tramou atentado à bomba quando era militar, sendo um aberto defensor da tortura ao comentar que a mesma “devia ter matado uns 30 mil”<sup>10</sup>. Além disso elogiou<sup>11</sup>, em sessão no Congresso Nacional, um dos maiores torturadores da

---

<sup>10</sup> Fonte: <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/video-sou-favor-da-tortura-atraves-do-voto-voce-nao-muda-nada-no-pais-tem-que-matar-30-mil-diz-bolsonaro/>

<sup>11</sup> Fonte: <https://www.cartacapital.com.br/politica/bolsonaro-volta-a-elogiar-torturador-ustra-heroi-nacional/>

ditadura, o Brilhante Ustra. Foram notórias, também, as falas públicas do filho do presidente, Eduardo Bolsonaro e o ministro da economia Paulo Guedes defendendo<sup>12</sup> a volta do AI-5.

No que concerne às políticas públicas em relação à memória, o atual governo de Jair Bolsonaro retrocedeu as medidas tomadas pelos governos anteriores de Fernando Henrique Cardoso, Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Vana Rousseff. Em janeiro de 2020 o governo Bolsonaro alterou o regimento interno da CEMDP ao impor que a busca dos corpos de desaparecidos políticos será feita apenas mediante requerimento expresso da família. Entendimento contrário ao da cúpula do colegiado da Comissão de que é o dever do Estado entregar o corpo. Além disso, revogou-se resolução que obrigava a emissão de atestado de óbito dos mortos e desaparecidos e também se criou um novo regimento interno que não dispõe sobre medidas de verdade e memória ou qualquer outra forma de reparação imaterial aos danos eventualmente causados pelo Estado à sociedade, segundo a ex-presidente da CEMDP, Eugênia Gonzaga<sup>13</sup>. Em relação à Comissão de Anistia, a mesma tem passado por uma série de mudanças que comprometem o funcionamento da mesma, como uma orientação existente de que a Comissão negue pedidos de anistia em massa. Existem também um movimento interno de burocratização dos processos que fazem com que os ex-perseguidos políticos que buscam anistia política esperem mais tempo (alguns mais de 10 anos). E, segundo o membro da comissão Victor Neiva, existiu uma ordem de proibição de gravações e filmagens das sessões que historicamente sempre foram públicas e abertas<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Fonte: [https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/22/politica/1574424459\\_017981.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/22/politica/1574424459_017981.html)

<sup>13</sup>. Ver reportagem: <https://g1.globo.com/politica/blog/matheus-leitao/post/2020/01/16/governo-altera-regimento-interno-da-comissao-de-mortos-e-desaparecidos-para-ex-presidente-do-orgao-e-o-fim-das-atividades.ghtml>

<sup>14</sup>. Ver reportagem: <https://g1.globo.com/politica/blog/matheus-leitao/post/2019/06/25/integrante-da-comissao-de-anistia-avalia-como-desastre-decisao-sobre-valores-das-indenizacoes.ghtml>

## **A arte, memória e o autoritarismo**

A breve contextualização feita anteriormente nos possibilita expor de que maneira a temática da ditadura, a partir dos argumentos cada vez mais presentes da sua defesa ou sua negação, impregna-se na cultura e ganha espaço no debate público. Nesta tese buscaremos compreender como as memórias coletivas e individuais constroem significados culturais e vão produzindo uma proposta artístico e cultural relativa a essas memórias. Para isso, partiremos de alguns eventos recentes no campo artístico em que a relação arte e memória começou a sofrer um revés ainda maior na conjuntura pós golpe de 2016.

Em 2017 a exposição *Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* que contava com nomes como Cândido Portinari, Leonilson e Lygia Clark, mas também artistas contemporâneos, foi cancelada após uma onda de protestos nas redes sociais, organizados principalmente pelo Movimento Brasil Livre (MBL). A justificativa das manifestações, que convenceu a instituição Santander Cultural a fechar a mostra, era que algumas obras promoviam blasfêmia contra símbolos religiosos e a apologia à zoofilia e pedofilia. Apesar de já terem existido alguns casos anteriores de cerceamento à expressão artística pós-constituente, este foi o exemplo mais notório que expôs uma estratégia política que, para muitos, havia ficado no passado: a censura às artes. O Observatório de Censura à Arte<sup>15</sup> catalogou mais de 20 casos recentes de tentativas de alterar, modificar, silenciar e interditar produções simbólicas nos Brasil atual.

Para tentarmos compreender porque a arte e a cultura são categorias centrais, e umas das primeiras atividades humanas a serem perseguidas em regimes de exceção, recorreremos à

---

15. <http://censuranaarte.nonada.com.br>

leitura da psicologia cultural. Escolhemos essa abordagem teórica porque acreditamos que, dentro das vertentes teóricas na psicologia, é a que relega maior importância para os aspectos históricos e materiais na abordagem de seus problemas. Acreditamos que os pressupostos do materialismo histórico dialético e o entendimento dos processos psíquicos com toda a dinamicidade e movimento explicam melhor as questões referentes principalmente à memória. Ademais, a psicologia cultural foi uma das que mais se deteve nas contribuições dos processos artísticos para a formação do sujeito. Por exemplo, Vigotski (1999), ao estudar a arte, a compreendeu como uma categoria central. Para ele, a arte é a técnica social do sentimento. É a mais importante concentração de todos os processos biológicos e sociais do indivíduo na sociedade. “A arte é o social em nós” (Vigotski, 1999). Partindo da relevância dada à arte é que nos propomos iniciar a compreensão da nossa problemática central: como artistas ex-perseguidos políticos produziram simbolicamente e narrativamente durante a violência da ditadura militar e de que maneira suas obras de arte ajudam na criação de uma memória coletiva para a justiça de transição?

Nos relatos de muitas vítimas de regimes autocráticos, como o nazismo, é recorrente a dificuldade dessas pessoas narrarem e verbalizarem o trauma e o horror vivido. A mesma problemática pode ocorrer com sobreviventes de guerras. Muitas vezes um sobrevivente de uma situação violenta consegue se aproximar do não-dito através da obra de arte, daquilo que foge do padrão verbal de comunicação. São inúmeras as iniciativas de artistas ou obras, desde o século XVIII, que expressaram os horrores de regimes autoritários ou de períodos conturbados. Por exemplo, Francisco Goya, em 1799, produziu uma série de gravuras, denominada Os Caprichos, com sátiras à nobreza e ao clero espanhol de um país em crise. No século XIX podemos fazer referências aos desenhos e pinturas de Gustave Courbet, na

revolução de 1848. Na Comuna de Paris, de 1871, as gravuras de Édouard Manet, as fotografias de Thibault e André Adolphe produzem significados que até hoje referenciam aqueles anos e permanece na memória coletiva não só como fonte documental, mas também simbólica e emotiva.

No século XX, o regime nazista produziu tanto horror que até hoje são recorrentes criações artísticas sobre o tema, como filmes, livros, peças, etc. O testemunho de um sobrevivente do holocausto a partir de obras de literatura de não-ficção, do italiano Primo Levi, é um marco nos estudos sobre a memória no pós-guerra. Ainda dentro da relação arte e memória, no campo de concentração de Birkenau, um membro do *Sonderkommando*, “em agosto de 1944, tirou quatro fotografias que constituem, até os dias de hoje, os únicos testemunhos visuais de uma operação de asfixia por meio do gás no próprio tempo de seu desenrolar” (Didi-Huberman, 2017, p. 46). Em relação ao regime fascista de Franco, a pintura *Guernica*, de Pablo Picasso, expõe uma contundente imagem de um bombardeio em uma cidade espanhola. No Brasil, relegaremos um subtópico a parte, no terceiro capítulo, para abordarmos alguns exemplos.

Tendo a compreensão da problemática levantada nesta tese, traçamos o objetivo geral da mesma que é o de analisar como artistas ex-perseguidos políticos produziram simbólica e narrativamente diante da violência da ditadura militar (1964-1985) e de que maneira suas obras de arte ajudam na criação de uma memória coletiva para a justiça de transição. Doravante, traçamos os objetivos específicos que são: analisar imagens, textos e documentos produzidos pelos artistas ex-perseguidos políticos a partir de um movimento dialético da memória individual e memória coletiva; discutir como se relacionam narrativas, sentimentos, emoções e obras de arte de ex-perseguidos políticos na consolidação da memória

na justiça de transição e investigar os elementos observados nas imagens e narrativas de três artistas ex-perseguidos políticos a partir de comparações entre eles.

Para tanto, utilizamos como metodologias a pesquisa qualitativa e a Pesquisa Educacional Baseada em Artes (Barone, 2006; Eisner, 2006; Irwin, 2013; Dias, 2013; Hernández, 2013) e, para análise das informações, recorreremos à Análise Temática Dialógica (Borges, 2017). Entrevistamos três vítimas da ditadura. Os critérios de escolha dos participantes relacionaram-se com suas imersões em produções artísticas e o vínculo com algum tipo de sofrimento advindo dos anos de chumbo. As entrevistas foram gravadas e transcritas e, finalizadas as transcrições, produzimos mapas semióticos individuais a partir de categorias encontradas na fala e produções artísticas dos participantes.

A seguir apontaremos nossa fundamentação teórica, através da revisão bibliográfica, para em seguida expor nossa metodologia e as discussões em torno das entrevistas às vítimas.

## **I - FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA**

### **Capítulo 1 – Revisão de Literatura**

#### **1.1 Revisão de estudos em Arte, Memória e Ditadura Militar**

Antes de entrar nas revisões literárias em relação à arte, memória e ditadura faz-se necessário uma breve menção de algumas publicações na área da psicologia que tem abordado a temática da ditadura e da justiça de transição. Merecem citação os livros Guardiões da Ordem, de Coimbra (1995), o livro A Verdade é Revolucionária: testemunhos e memórias de psicólogas e psicólogos sobre a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), do Conselho Federal de Psicologia (2013), a revista Psicologia: Ciência e Profissão com o tema de Psicologia e Democracia (Lacerda Jr & Hur, 2017).

Necessário referenciar cinco produções na área de psicologia, no âmbito do Projeto Clínicas do Testemunho, da Comissão de Anistia do Ministério da Justiça, como os livros Clínicas do Testemunho: reparação psíquica e construção de memória (Sigmund Freud Associação, 2014), Violência de Estado na ditadura civil-militar brasileira (1964-1985): Efeitos Psíquicos e Testemunhos Clínicos (Ocariz, 2015), Travessia do silêncio: testemunho e reparação (Instituto Projetos Terapêuticos, 2015), Uma perspectiva clínico-política na reparação simbólica: Clínica do Testemunho do Rio de Janeiro (Brasil, V. 2015) e Os Arquivos da vó Alda (Sigmund Freud Associação, 2015). Outra importante publicação da Comissão de Anistia relacionada ao campo da arte e da memória, mas sem uma discussão aprofundada sobre a psicologia, é o livro Não calo, grito: memória visual da ditadura civil-militar no Rio Grande

do Sul, de Rodghero (2013).

Vale mencionar, também, algumas teses e dissertações encontradas no periódico da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Superior do Brasil (CAPES) como Jardim (2016), Ansara (2005), Figueiredo (2009), Delfino (2014), Hur (2006), Santos (2008), Hur (2009) e Costa (2009).

Como nosso intuito é entender de que modo as memórias de ex-perseguidos políticos foram narradas a partir de uma perspectiva artística não revisaremos, em detalhes, as produções encontradas nas fontes citadas nos parágrafos anteriores. Entendemos que existe um debate substancial, na área da psicologia, em relação à ditadura militar, seja no que concerne aos aspectos da psicologia como ciência e profissão, como no aspecto da narrativa, testemunho, relatos, etc. Por isso, como já mencionamos, as publicações aqui mencionadas foram citadas para contextualizar um pouco o leitor.

No caso desta pesquisa procuraremos trazer o debate entre a memória e a ditadura atravessado pelas discussões do campo da arte e imaginação. Por isso, para esta revisão de literatura (ver tabela em anexo), realizamos uma busca pelas palavras-chave: arte, memória e ditadura militar, em inglês *art, memory and dictatorship* e não nos centraremos em uma apresentação das fontes acima, pois estenderia bastante nossa abordagem. Nossa pesquisa resultou em cerca de 22 artigos, realizada entre os dias 21 a 28 de setembro de 2019, no periódico da (CAPES), com os seguintes critérios de refinamento: a) áreas de Artes & Humanidades e Psicologia, b) publicados de 2013 a 2019, c) artigo e resenhas, d) ordenado por relevância, e) inglês, espanhol, português e francês, f) revisado por pares. O recorte temporal, entre 2013 a 2019, se dá pelo fato de não estender o período da investigação, buscar fontes mais atuais e começar com a datação de um ano importante para a situação atual histórica do

Brasil. O ano de 2013 foi definidor e modificou os rumos da sociedade brasileira devido às manifestações políticas ocorridas.

Os artigos pesquisados que abordam a ditadura militar no Brasil são, basicamente, voltados para análise de artistas ou obras de arte, em linguagens diversas, como de Cirillo (2014), Chaves (2016), Borges (2017), Seligmann-Silva (2014) como veremos em breve.

O artigo de Cirillo (2014) discute o papel da arte como estratégia de crítica política durante a ditadura, a partir da análise documental do processo de uma obra de arte e análise semiótica das imagens do painel mural de Raphael Samú para a Universidade Federal do Espírito Santo. O autor aborda a experiência em arte pública de Samú para, em seguida, desenvolver a radiografia da obra do pintor. O artigo considera que a obra do artista é um índice de resistência inteligente e silencioso realizada na ditadura que carrega uma série de significados como utopia, trabalho e futuro. O estudo revela que por meio de uma linguagem visual lírica, o artista usa uma estratégia de resistência política que passa despercebida pelas autoridades universitárias da época e mesmo pela censura. Um ponto positivo do artigo, similar ao do Borges (2017) que investiga um painel destruído pelo Comando de Caça aos Comunistas, é estudar uma obra de arte pública não restrita ao espaço geográfico de uma galeria ou coleção privada. Em relação à discussão sobre memória, não observamos no artigo em análise nenhuma menção direta ao estudo sobre a mesma, tendo o artigo um interesse em estudar como uma obra pôde ter passado despercebida pelo crivo da repressão.

Chaves (2016) apresenta um artigo, na área de ensino de artes, que analisa três xilogravuras da artista Isa Aderne, a qual criou imagens durante o período de repressão, com cunho social e popular. O mesmo número de obras analisadas foi feito no artigo de Melendi (2016). A prática de analisar obras de artistas foi realizada também por Seligmann-Silva (2014),

que se foca, por sua vez, em fotografias. Chaves (2016), apesar de não explicitar se a artista passou por algum tipo de grave violação de direitos humanos, expõe a vida difícil de Isa: mulher, vinda do sertão paraibano, para cursar Belas Artes no Rio de Janeiro, na década de 1960. Em entrevista, a artista comenta que a memória dela a faz lembrar as situações de fome, seca e miséria que viveu. Conseqüentemente, para a artista essas lembranças surgem na obra da mesma. Observamos, no que tange às discussões que queremos fazer nesta tese, que o artigo é ausente de algum tipo de reflexão mais explícita e teórica sobre a memória. Porém, como conclusão o artigo traz uma observação particularmente importante para nossa tese quando a artista apresenta a gravura como uma forma de vida a gravura é vida e, se ela ainda estava viva, é porque estava fazendo gravura.

No campo da escultura, a partir de um estudo na área de patrimônio e memória, o trabalho de Borges (2017), analisa a destruição do monumento ao trabalhador, em Goiânia, na década de 1980. O monumento foi vandalizado por um ataque do Comando de Caça aos Comunistas, com uso de piche fervido, e em seguida, deteriorado até ser completamente destruído. O autor parte de uma reflexão a respeito dos conceitos de história silenciada ou esquecimento obrigatório, conceitos trabalhados por Oropeza (2009). Borges (2017) traça um histórico do monumento e destaca a destruição do mesmo a partir de três categorias: repressão política, insensibilidade tecnocrática e omissão de autoridades. Para ele, a destruição dos painéis demonstrou a profundidade da inversão político-ideológica operada na sociedade brasileira com o golpe de 1964.

O artigo de Melendi (2016), apesar de centrar-se em obras de arte produzidas no período de 2013 a 2015, foi escolhido por traçar uma relação com o período da ditadura militar e a contemporaneidade, como expõe o subtítulo *O que resta da anistia* - tema este abordado

em um dos subtópicos do próximo capítulo desta tese. A autora analisa três obras de arte, *Redflag* de Fábio Tremonte, *Apelo* de Clara Ianni e Débora Silva e *Retratos de Identidade* de Anita Leandro, a luz de alguns acontecimentos históricos, relacionando com a continuidade do estado de exceção. O *Redflag* é uma performance em que o artista desfilava com uma bandeira vermelha pelas ruas de São Paulo; *O Apelo* um vídeo no qual relaciona os desaparecimentos forçados de opositores da ditadura com os desaparecimentos de moradores da periferia de São Paulo; *Retratos de Identidade* é um documentário sobre quatro militantes políticos. O texto de Melendi (2016) não finaliza com conclusões e considerações finais, e sim com um epílogo no qual relata um momento em que escuta de um taxista a afirmação de que no Brasil não houve ditadura.

Dialogando com a pesquisa de Melendi (2016), que investiga obras de artes audiovisuais como o documentário, o artigo de Júnior (2016) escolhe o recorte de uma tele ficção: a minissérie *Anos Rebeldes*. O autor, apesar de ter como objetivo descobrir como a citada minissérie repercutiu nas manifestações de *impeachment* do Fernando Collor de Mello, em 1992, estuda o processo histórico da ditadura por este ser um momento retratado na série. Nos interessa o artigo pelo fato do pesquisador fazer referências a conceitos de enunciado e dialogia de Bakhtin e entender a obra como uma narrativa em que articula experiências individuais com discursos partilhados coletivamente. Júnior (2016) não afirma que a minissérie tenha articulado multidões, no caso do *impeachment*, mas funcionou como uma formuladora de diálogos, pois ancorado em Bakhtin ele observa a produção audiovisual citada como uma articuladora de contextos culturais diferentes.

O texto de Rojas (2016) objetiva realizar uma análise sobre a representação da memória traumática, produzida por um passado ditatorial violento, no Museu da Memória e

Direitos Humanos do Chile. A pesquisa é dividida tanto na análise do material objetivo do museu, os arquivos documentais e jurídicos, como de um material subjetivo, a obra de arte intitulada *Geografia da Consciência*, de Alfredo Jaar. Uma das discussões centrais do artigo é a problemática da representação dos conflitos e de violência sofridas: como representar a barbárie? A autora acredita que a possibilidade de representações das consequências do terror de Estado a partir de obras de arte é mais rico, por possibilitar mais aberturas para interpretações. Para ela a obra *Geografia da Consciência* é um elemento discursivo do museu que atualiza e tensiona as experiências do passado com às presentes ao interpelar o visitante da atualidade para que o mesmo seja parte da história.

Alonso (2016) analisa obras de arte no contexto da década de 1990, em que artistas trabalham a partir da recuperação do que ela denomina de *pequena memória*, ou seja, a memória mais íntima, frequentemente associada aos momentos traumáticos. O artigo analisa especificamente o trabalho *Arqueologia da Ausência*, de Lucila Quieto. No caso, a artista investigada realiza trabalho de montagens em cima de fotografias de desaparecidos políticos da ditadura argentina. A ideia da obra é criar uma nova fotografia em que algum familiar de um desaparecido político “interage” com o familiar ausente, a partir de uma foto antiga. Para Alonso (2016) a arte se *move*, pois a fotografia original, salva do passado, coloca-se em contato com o presente através da figura do familiar do desaparecido político. O trabalho possui uma emotividade, pois é construída com a participação direta do próprio fotografado – um familiar do desaparecido. A imagem criada por Quieto com os filhos de desaparecidos, segunda a autora, obtém todo o poder de sua impossibilidade no espaço e tempo, por ser o lugar da imagem, do fantasma, cuja máxima qualidade é, precisamente, sua inacessibilidade.

Rojinsky (2013) estuda o fotógrafo Juan Ángel Urruzola e seu trabalho de arte

urbana caracterizado pela fixação de 60 foto murais, de grande dimensão, nas ruas da cidade de Montevideu, no Uruguai. Tendo como contexto o período de ditadura militar uruguiaia (1973-1985) e o período de abertura política, o artista investigado por Rojinsky realiza uma ação de memória alternativa às políticas públicas oficiais, como a do Centro Cultural Museu da Memória, inaugurado em 2007. Assim como o texto de Alonso (2016), apontado no parágrafo anterior, o autor caracteriza, no trabalho de Urrozola, a existência de um projeto *micro-memorial* com fotos. As fotografias do artista são metáforas para a memória e, ao serem alvo de vandalismo, como os painéis da Goiânia analisados por Borges (2017), passam a ser duplamente negadas (primeiro através do Estado, e depois, através do vandalismo). Para Alonso (2016), as fotografias efêmeras (por, naturalmente, durarem pouco tempo no espaço público) de Urrozola representam uma espécie de *contra-monumento* por colocarem o espectador em posição próxima ao fato aludido à memória. As fotos murais provocaram a atenção do público para o custo humano do Estado de Terror no passado e hoje, diferente das políticas públicas oficiais de memória.

Villalobos-Ruminott (2013) objetiva pesquisar sobre as discussões em torno do historicismo, niilismo e neo-vanguarda a partir das repercussões da atuação do movimento artístico e político *La Avanzada*. O movimento artístico surgido no Chile, durante a década de 1970, como uma prática contra a ditadura de Pinochet, possibilita uma discussão, a partir de intelectuais que analisam o movimento, das artes visuais como uma linguagem que possibilita uma interrogação sobre a temporalidade e, ao nosso ver, consequentemente sobre a memória. Ou seja, as intervenções realizadas por esse movimento artístico quebram o paradigma da história como narrativa linear de permanente processo em direção a um desenvolvimento democrático e econômico. Para o autor, existe uma concepção benjaminiana sobre a história de

que o estado de exceção é, na verdade, uma regra.

Ainda no contexto do Chile, o trabalho de Cortés (2016) busca compreender a função do muralismo na construção da memória heroica que mantém a identidade do bairro La Victória, em Santiago-Chile. Na metodologia, o autor trabalha com a análise de imagens dos murais assim como a entrevista aos moradores do bairro chileno. No texto há uma contextualização do muralismo chileno, influenciado pelo muralismo mexicano assim como um apanhado da história de La Victória no período ditatorial de Pinochet. Em uma outra parte do artigo há um desenvolvimento em torno do muralismo no período de abertura democrática, demonstrando como a prática de pintar os muros da comunidade se perpetuou e ajudou a arraigar a noção de identidade comunitária dos vizinhos entre si. Cortés (2016) conclui que os murais de La Victoria são vistos como uma fonte permanente de renovação criativa do muralismo pela função especial na recriação da identidade territorial, propondo um significado particular da relação entre passado, presente e futuro.

Zorilla e Elizabeth (2016) desenvolvem um trabalho com objetivo de relacionar arte e pedagogia crítica, na obra do artista conceitual Luis Camnitzer. Camnitzer, um artista fugido da Alemanha nazista e exilado da ditadura uruguaia, acredita na arte como um processo dialógico no qual o trabalho artístico só é concretizado como resultado do diálogo entre artista e espectador. Camnitzer propõe que na arte exista um diálogo pela da criação de um espaço de pensamento crítico e *distorções* na mente do espectador. Para ele, a obra conceitual, baseada mais na ideia do que no material ou técnica, cria irrupções no espectador. A arte propicia novos significados envolvendo assim trabalho artístico, artista e espectador. A obra de Camnitzer tematiza constantemente a memória e a sociedade devido a sua história de vida de exílios de regimes opressores. Em entrevista o artista comenta que só vive porque ele habita suas próprias

memórias advindas dos exílios geográficos. Para Zorilla e Elizabeth (2016) a arte desenvolve a criatividade nos indivíduos com intuito de melhorar a sociedade, sendo a arte uma forma de educação e a educação uma forma de arte.

Fortuny (2013) pesquisa de que maneiras os artefatos artísticos constroem memória dos episódios sociais traumáticos, focando nas memórias fotográficas de filhos e filhas das vítimas da ditadura argentina. A autora investiga as fotografias do álbum *Pozo de Aire*, da artista Guadalupe Gaone. As fotografias de Gaone caracterizam-se por mesclar fotos familiares tradicionais com as fotos recentes de filhos e filhas de desaparecidos políticos, como se quisesse realizar um encontro impossível do passado com o presente ou do presente com o familiar desaparecido. Para a autora, ao discorrer sobre as fotos de Gaone, as memórias fotográficas mesclam as esferas públicas e privadas. A maioria das imagens tematiza a tensão entre público e privado. As fotos de Gaone evidenciam, através de novas fotos, o vazio da ausência, a quebra da família e o buraco emocional deixado pelo desaparecimento de um ente querido. A fotógrafa não objetiva representar o horror dos desaparecidos, ela se interessa em mostrar ao espectador a ausência que ela sente na vida e na família. Ela expõe os caminhos de memória movidos da esfera familiar e pessoal para a pública. Fortuny conclui que as imagens de Gaone tornam-se memórias fotográficas da ditadura através da reconstrução da falta e fusão de dois tempos impossíveis. Seus trabalhos propõem regimes de verdade ligados à reconstrução e montagem de formas estético-políticas de construção da memória.

O artigo de Seligmann-Silva (2014) desdobra-se na investigação de fotografias e livros. Inicialmente, são analisadas as obras da artista brasileira Rosângela Rennó ligada à imagem, escrita, arte e violência. Para Seligmann-Silva, assim como existem ausências de palavras diante de certas imagens, existem também cenas que deixaram registros apenas na

mente de certas pessoas. Para o autor, a imagem de tortura é parte do buraco negro da memória da violência da ditadura. Continua a afirmação mencionando que a fotografia é um dos dispositivos mais potentes quando se trata de visualizar a inscrição mnemônica, pois a foto é um testemunho do presente que oscila entre a possibilidade de representar um evento e o colapso dessa representação. Em um outro tópico são apresentados os livros *Em Câmera Lenta*, de Renato Tapajós, *Soledad no Recife*, de Urariano Mota e *K*, de Bernardo Kucinski. O autor finaliza comentando que “A Memória está restrita às imagens precárias e às tênues inscrições apresentadas nas obras estudadas.” O elemento subjetivo predomina nessas inscrições, com a presença de fortes emoções.

Saindo das pesquisas no âmbito da América Latina, o trabalho de Gould e Silverman (2013) propõe-se a investigar, através da etnografia, o projeto *contra-monumento*, *Stumbling Stones*, de Gunter Demnig, da Alemanha. Partindo de uma concepção das ruas da cidade como uma contadora de histórias que traduzem os significados dos lugares ao transeunte, o artigo investiga o projeto que fixa pequenas pedras, no chão de alguns locais de Berlim, fazendo alusão ao nome de pessoas mortas e perseguidas pelo nazismo. Gould e Silverman (2013) denominam este projeto artístico como um contra-memorial entendido como uma forma espacial de separação dos memoriais tradicionais e localizado em áreas inesperadas e, muitas vezes, longe do discurso oficial, tornando-se capilarizados nas ruas das cidades. As “pedras obstáculos”, fixadas também com a ajuda de nativos, somam mais de 20 mil desde 1997 e são encontradas também na Holanda, Áustria e Hungria. O artigo considera que as distintas formas de memória coletivas produzidas quando uma nação repara seu passado são observadas nos monumentos e contra-monumentos de Berlim. A arte da memória pública na Alemanha, e em Berlim em particular, não se limita em construir um contra-memorial, mas também a envolver

o público em um discurso.

O artigo de Maltz-Leca (2013) desdobra-se sobre a vida e processo artístico do desenhista sul-africano William Kentridge. Para este último a obra é um a coluna de fragmentos cinematográficos e o processo artístico encontra-se arraigado numa crise de tempo histórico sequencial, representado pela mudança do *apartheid* para a democracia, na África do Sul. São constantes as analogias dos desenhos do artista com excertos da obra benjamiana. Em um de seus desenhos, *Art/Procession*, Kentridge invoca o desfile como uma imagem da história, uma metáfora visual ressonante que ele usa para chamar a atenção e então disputar uma visão histórica como uma narrativa de continuidade. O desenho em si possui um formato de semicírculo e não está disposto de maneira tradicional na horizontal ou vertical como são concebidos geralmente as obras artísticas. As cerca de 40 imagens usadas no artigo tematizam manifestações contra o apartheid, cartazes de mobilizações políticas, fugas de prisioneiros e êxodos.

No artigo de Tronsgard (2017) o período estudado refere-se à Guerra Civil espanhola (1936-1939). O autor investiga as histórias em quadrinhos de duas obras: *El arte de volar* (2009), escrito por Antonio Altarriba e ilustrado por Kim e *Un médico novato* (2013), de Sento Llobel. Para Tronsgard (2017) o quadrinho é a interseção entre imagem e escrita permitindo a existência de articulação e silêncio no mesmo espaço visual. O objetivo do artigo é demonstrar como essas duas novelas gráficas têm vantagem devido suas multifacetadas naturezas de mediação e como exploram a criação na ausência de uma experiência pessoal para construir imagens narrativas de pós-memória. O termo pós-memória, segundo o autor, refere-se ao ato de recuperar e representar memórias “herdadas” pelos descendentes das vítimas do holocausto. Tronsgard (2017) conclui que, nos quadrinhos, o processo ativo de recuperação da

memória manifestam as capacidades comunicativas e criativas dos mesmos – através da palavra e da imagem. Pelo fato de os autores não terem vivenciado a guerra, os artistas não têm lembrança do trauma. Mas também é verdade que são parte dele e o tentam aproximar-se do passado através do desenho, da escrita.

O texto de Smith (2015), centrado no contexto de violência de Estado desse país pouco conhecido no ocidente, objetiva examinar o processo de luto do artista indonésio FX Harsono, particularmente no modo como seus trabalhos exploram a relação entre linguagem e identidade, na história indochinesa. Neste contexto histórico conturbado, Smith (2015) sublinha que muitos indochineses foram vítimas de diversos tipos de perseguição, tendo inclusive que mudar seus nomes de batismo para abrirem mão de suas raízes e se adaptarem ao novo regime político. Esse foi o caso do artista estudado pelo autor chamado Fransiskus Xavrius ou FX Harsono. Algumas das obras do mesmo, como uma instalação intitulada “Demokrasi”, feita por cartas amarradas com cordas, chegou a ser investigada por dois gabinetes de inteligência de países diferentes. Outro trabalho estudado, *Rewriting the erased*, compõe-se de um vídeo em que o artista, em um quarto escuro, escreve repetidamente seu nome chinês (o artista teve que mudar seu nome por causa da repressão). Smith (2015) conclui que, apesar do trabalho de FX Harsono ser um poderoso testemunho sobre o trauma pessoal e o velamento da história, deve-se reconhecer os limites desse. As obras do artista fazem demandas significativas sobre o espectador. No entanto, para apreciar as instalações por completo deve se aproximar com uma compreensão sensível sobre o contexto histórico e político dos quais a obra fora construída, algo que muitos indonésios relutam ou são incapazes de conhecer.

O último artigo desta revisão de literatura, de Catherine (2016), investiga as

maneiras pelas quais a *Geração Foun* invocou, na arte urbana, símbolos do passado recente de Timor Leste para se identificar com a cultura estabelecida pela geração mais velha de combatentes da independência. Timor Leste foi uma colônia de Portugal, foi ocupada pela Indonésia e, recentemente, em 2002, conquistou sua independência, sendo um dos países mais novos da história. A autora analisa obras de arte realizadas nas ruas do país realizada por uma geração de pessoas entre 20 a 50 anos. Para a autora, as pinturas murais são espaços de contestação política, mas também local de expressão e diálogo sobre ideias de identidade, cultura, justiça e reconciliação. O estudo etnográfico, realizado entre junho e agosto de 2012, concluiu que a arte urbana deu voz, expressão de identidade e valor para uma geração, até então alienada, de jovens timorenses, fazendo com que os mesmos passassem a participar da construção de um novo estado-nação.

Apresentaremos no tópico a seguir, o debate a respeito da memória, imaginação e produção artística.

## Capítulo 2 – DESENVOLVIMENTO TEÓRICO

### 2.1 Memória

Nesta pesquisa abordaremos a gênese social da memória em Vigotski (1996), Benjamin (1985), Bósi (1994), Seligmann-Silva (2008), Oropeza (2009), Halbwachs (1990), em relação à justiça de transição, a ditadura militar e suas repercussões nos dias de hoje, tendo como pressuposto a teoria da psicologia cultural. Na primeira parte deste capítulo apresentaremos algumas discussões teóricas a respeito da memória.

Ancorado na noção materialista histórico-dialética de trabalho como uma condição básica da vida humana que diferencia o homem do animal, Lev Vigotski desenvolveu a concepção materialista da formação do psiquismo. Para ele, no momento em que o homem planeja a ação e modifica a natureza – “...material onde se realiza o trabalho, onde ele é ativo, a partir do qual e por meio do qual produz coisas” (Marx, 2005, p.112) – ele modifica a si mesmo; a bases de seu funcionamento psicológico. Pensar e antecipar a atividade que vai realizar altera radicalmente a forma do homem se relacionar com a natureza, consigo mesmo e com o outro. A relação entre a ação e a constituição psíquica só é possível porque o homem cria instrumentos indiretos de intervenção na realidade.

Ao usar instrumentos e signos como elementos mediadores de sua relação com a natureza, ele produz uma realidade cultural. A antecipação da atividade através da consciência é muito bem exposta na clássica analogia que Marx (2008) faz da atividade das abelhas e do arquiteto: por mais que as colmeias construídas pelas abelhas possam superar tecnicamente o trabalho de muitos arquitetos, estas são extremamente diferentes do trabalho do pior dos arquitetos porque este último, antes de construir qualquer caixa de madeira, previamente, a

construiu mentalmente. O homem, no final do processo do trabalho, obtém um resultado parcialmente já existente, antes de ele começar a construção. “O arquiteto não só modifica a forma que lhe foi dada pela natureza, dentro das restrições impostas pela natureza, como também realiza um plano que lhe é próprio, definindo os meios e o caráter da atividade aos quais ele deve subordinar sua vontade”. (Marx, 2008, p. 211-12)

Para Vigotski (2014), a linguagem tem papel central na ontogênese, por ser central para a estruturação das funções psicológicas superiores. Não há nenhuma atividade consciente que não esteja permeada pelo signo verbal. A psicologia histórico-cultural vai ser categórica nesta questão ao afirmar que: “la palabra significativa es el microcosmos de la conciencia humana” (Vigotski, 2014, p. 205). Entre as funções psicológicas superiores que merece destaque nas discussões teóricas do autor diz respeito ao funcionamento sociogenético da memória.

Em Vigotski, a memória é classificada em elementar/natural e superior/mediada. A memória elementar (*mneme*) é de base neurobiológica e diretamente relacionada a um estímulo externo: “Essa memória [natural ou elementar] resulta da ação direta das impressões externas das pessoas e é tão direta quanto a percepção imediata, com a qual ainda não interrompe a conexão direta.” (Vigotski, 1999, p. 46).

Para Silva e Pino (2012), Vigotski observou, em pesquisas com crianças e adultos, diferentes modos de se memorizar e relacionar os atos de lembrar ao modo de usar e de se apropriar dos signos. “A palavra, portanto, é o elemento fundamental para a organização da memória humana e, sendo o signo vinculado às práticas coletivas, a memória passa a ser entendida, nessa perspectiva, como atrelada às dinâmicas discursivas”. (Silva & Pino, 2012, p. 268)

Silva e Pino (2012) apontam que *o que e como se lembrar relacionam-se no âmbito social*. Consequentemente, o “ato de narrar e lembrar o vivido estão diretamente implicados, no que tange à constituição subjetiva, à forma como nos tornamos humanos” (Silva & Pino, 2000, p. 268). A aproximação entre a narrativa e a memória torna-se mais clara quando observamos que, na história da humanidade, o homem, desde a aquisição de linguagem, sentiu a necessidade de lembrar acontecimentos da vida na criação de rituais, danças, escritas, monumentos, etc. (Silva & Pino, 2012).

O problema psicológico que envolve a memória, em nossa perspectiva teórica, encontra na dinâmica social um ponto de ancoragem. Ou seja, há uma interdependência entre memória individual (o intrapessoal) e a memória social (o interpessoal). Tomemos um exemplo na temática relacionada à nossa pesquisa: o fato de haver um desaparecido político, em consequência de uma grave violação de direitos humanos de uma ditadura (um episódio social), propicia ao familiar do respectivo desaparecido um encontro com lembranças afetivas da esfera individual. O que aconteceu com a família do Bergson Gurjão, no caso citado na apresentação desta tese? A família dele, por mais que não tivesse esperanças em relação ao aparecimento com vida do filho/irmão, depois de mais de 35 anos de seu desaparecimento, queria ter acesso aos restos mortais do mesmo, para poder criar um ritual simbólico em que houvesse a consolidação psicológica do luto. Esse fato intrapessoal, seja da irmã (Tânia Gurjão) ou mãe (Luiza Gurjão) de Bergson, é ao mesmo tempo e dialeticamente, um fato social, político e subjetivo. O próprio entendimento de justiça de transição tem a ver com a incorporação de uma causa individual à causa coletiva de uma nação. Ou seja, só se pode falar em democracia consolidada quando se exercer políticas públicas reparatórias às vítimas do terror de Estado.

A memória social e individual relaciona-se a outro conceito importante para a

psicologia cultural: o de internalização. Vigotski (2000) entende esse processo de internalizar como um conjunto de operações que, inicialmente, representam atividades externas, mas que posteriormente são reconstruídas e começam a ocorrer internamente. A internalização é uma série de transformações no modo de vida do sujeito nos quais os processos interpessoais são transformados em intrapessoais. Esse processo Vigotski denominou de Lei Geral do Desenvolvimento: "Nós conhecemos a lei geral: primeiro um meio de influência sobre outros, depois – sobre si. Neste sentido, todo o desenvolvimento cultural passa por três estágios: em si, para outros, para si". (Vigotski, 2000, p. 24). Esse desenvolvimento, que não ocorre somente na infância ou adolescência, será crucial para nossos estudos para compreender a relação de funcionamento psíquico dos nossos sujeitos de pesquisa nas experiências de violência como torturas, desaparecimentos e assassinatos. A internalização é uma “mudança de sentido atribuído às coisas ou, ainda, de resignificação”. (Pino, 2005, p. 112).

Similar linha de pensamento, no que diz respeito à relação memória individual e social, o faz o sociólogo francês Maurice Halbwachs, na obra *Memória Coletiva* (1990), bastante influenciadora das proposições da psicóloga Eclea Bósi (2003), a qual faremos algumas referências. Reparemos que Halbwachs prefere falar em memória coletiva, ao invés de memória social, como o faz Vigotski. Halbwachs (1990) argumenta que nossas lembranças sempre permanecem coletivas e nos são lembradas pelos outros mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. Ele defende que isto acontece porque, na verdade, nunca estamos sós, pois “não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem” (Halbwachs, 1990, p. 26). Para tornar a observação do francês mais clara, ele exemplifica com um acontecimento

ocorrido quando ele visitou pela primeira vez a cidade de Londres. Enquanto passeava pelas ruas muitas impressões dele sobre o local lembravam os romances de *Dickens* lidos em sua infância e, em todas as circunstâncias, ele não podia dizer que estava só, pois em pensamento ele se deslocava de grupos em grupos, personagens em personagens. Há outro aspecto singular no pensamento de Halbwachs no modo de como ele entende o conceito de memória. Para ele, “não é suficiente reconstruir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança” (Halbwachs, 1990, p. 34) é necessário haver dados e noções em comum que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros “porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade”.(Halbwachs, 1990, p. 34)

Outro debate existente no pensamento de Halbwachs (1990) é a diferenciação entre memória coletiva e memória histórica. A diferença entre as duas é que a primeira é como uma corrente de pensamento contínuo que não ultrapassa os limites do grupo e a segunda existe sempre processos de quebra, de renovação, ou seja, existe linhas de separação nitidamente traçadas. Ele faz a comparação da memória histórica como atos de uma peça de teatro, claramente definidos. Na memória coletiva, por sua vez, o presente não se opõe ao passado, configurando-se dois períodos históricos vizinhos (Halbwachs, 1990). É uma compreensão de um processo de reconstrução de um tempo passado vivenciado. Se, no caso, existir um esquecimento generalizado de acontecimentos ou figuras antigas é porque, segundo o sociólogo, os grupos que dela guardavam a lembrança desapareceram. Tal situação pode ser bem ilustrada no caso das reivindicações por mais justiça e verdade dos familiares de mortos e desaparecidos políticos. Uma vez que seus entes queridos desapareceram, se não existir um grupo que reivindique seus legados a lembrança daqueles acontecimentos tende a desaparecer.

É por isso que deve haver um elo entre os familiares de mortos e desaparecidos e as pessoas que não viveram aqueles fatos pretéritos para a manutenção da memória coletiva.

Ao nos propormos analisar como artistas ex-perseguidos políticos produziram simbólica e narrativamente diante da violência da ditadura militar, trabalharemos com o testemunho e a palavra lembrada desse grupo, ligado a um momento histórico específico. É por isso que no momento em que nos propormos escutar as vozes das vítimas e ex-perseguidos, em muitos casos silenciadas por décadas, a linguagem verbal e artística dará vazão a novos significados, como iremos descrever melhor nos próximos capítulos.

O aspecto coletivo da memória surge no momento em que, intencionalmente, damos espaço para a escuta da palavra ou fala. Buscar a memória como intenção de escutar o que foi há tanto tempo ofuscado e calado por um regime de exceção, coaduna com a visão da psicologia cultural de que toda intenção exige a participação da memória. Por exemplo, comenta Vigotski (2001), se alguém decide fazer alguma coisa hoje pela tarde, deve-se recordar o que tem de ser feito. *“Según la famosa expresión de Spinoza, el alma no puede realizar nada por decisión propia, si no recuerda qué es lo que hay que hacer: 'Intención es memoria”*. (Vigotski, 2001, p. 361). A memória como intenção possibilita-nos trabalhar discussões concernentes ao direito à memória, pois ao falarmos em um direito de acesso a ela estamos refletindo sobre uma intencionalidade jurídico-política. Por exemplo, ao pesquisarmos sobre a intenção de familiares de desaparecidos políticos em manter a história de vida de seus entes no presente, estamos trabalhando com a categoria da intencionalidade.

Ao discorrermos sobre uma perspectiva da memória como intencionalidade somos, impreterivelmente, levados a analisar o processo psicológico para uma abordagem que relacione a memória coletiva com o sofrimento e a violência. Existe um psicólogo costa-

riquenho que se especializou em investigar como se constroem as memórias em situações de perigo de morte instalado nas relações cotidianas de setores importantes da população chamado Ignacio Dobles Oropeza (2009). Ele é considerado um dos mais importantes psicólogos sociais da América Latina, na atualidade, ao vivenciar na prática estes acontecimentos, com visitas e contatos em diversos países que passaram por ditaduras. O mesmo elaborou um livro no qual realiza considerações sobre o ato de memorizar em experiências de comissões de verdade na Argentina, Chile, El Salvador, Guatemala, Peru e Uruguai. Aborda, ainda, algumas temáticas como o conceito de memória social, memória cultural, dano na memória, trauma e metáforas psicológicas e argumentos sobre o esquecimento.

Para Oropeza (2009), a memória é um fenômeno coletivo, ou social, não apenas porque se refere a um conteúdo que alcança grandes grupos de pessoas, mas porque, necessariamente, articula-se nas relações sociais e se compõe mediante processos e práticas sociais que a definem. A memória não é uma iniciativa individual que ocorre exclusivamente na mente das pessoas, mas algo que responde a um dispositivo social e localiza-se na configuração de interesses e ações dos grupos. A investigação do autor sobre uma *memória da dor* parte do fato dele se intrigar do porquê muitas das elaborações recentes sobre a construção psicossocial da memória, inclusive em Halbwachs, se esquivarem (ou apenas mencionar) assuntos ligados a versões do passado que lidem com fraturas, sofrimentos e dor. O psicólogo costa-riquenho busca compreender como os processos coletivos das comissões de verdade, instituições criadas pelo Estado ou mediante legislações, propiciaram algum tipo de sutura do tecido social que uma vez fora rompido durante um período de terror. Oropeza (2009) procurou discutir processos e tarefas da memória social, suas condicionantes e possíveis efeitos, no marco dos processos em que ocorreram comissões de verdade. Ele indagou as características

dessas ferramentas culturais, institucionais, suas configurações e seus lugares sociais baseado nos textos de informes dessas comissões e nas reflexões de algumas pessoas que participaram das mesmas.

Um exemplo de memória da dor, em Oropeza (2009), são lugares de repressão, como no caso da *Escuela Mecánica de la Armada (ESMA)*, na Argentina. Ele cita este local por ter sido um dos lugares em que mais se matou pessoas durante a ditadura argentina, tendo recebido mais de 5 mil presos e 120 assassinos e torturadores. No Brasil, temos alguns exemplos como a Casa da Morte (RJ), o antigo DOPS (SP), a Casa Azul (PA) e a antiga cela da Polícia Federal, em Fortaleza-CE, atual Memorial da Resistência. Para Oropeza (2009), é importante, quando se trata do tema da memória da dor, que a voz de quem viveu a experiência traumática possa se produzir, escutar e ter um impacto social real. E, algumas vezes, antes disso tudo, faz-se necessário lidar com os obstáculos que se apresentam para a elaboração narrativa do que aconteceu.

Em nossa experiência de trabalho na Comissão Nacional da Verdade, em 2014, assim como na Comissão de Anistia brasileira, pudemos observar diversas possibilidades de criações de espaços de vozes das pessoas que foram vítimas da violência de Estado. Em diversas ocasiões estivemos diante de relatos emocionantes, como no caso das sessões de julgamento da Comissão de Anistia, na qual realizava-se a apreciação de processos de ex-perseguidos políticos requisitando indenização moral e financeira ou apenas o reconhecimento dos erros por parte do Estado. No intuito de tornar a apreciação dos processos mais pública possível e dar um enfoque humanista, em praticamente todos os casos de apreciação dos processos, todos os membros da Comissão de Anistia levantavam-se, em suas sessões formais, saíam da posição “superior” dos julgadores, e pediam desculpas por parte do Estado brasileiro.

Em algumas sessões públicas das Clínicas do Testemunho da Comissão de Anistia que acompanhamos notávamos como as memórias compartilhadas nos espaços grupais tinham um peso mais contundente quando escutávamos as pessoas relatando suas experiências publicamente. Escutar o mesmo ex-presos político falando, individualmente, sobre seu caso é diferente quando posto de maneira aberta. Eram recorrentes as situações, nos momentos dos testemunhos, de existirem manifestações orais de outras pessoas para lembrar datas, acontecimentos, locais que em algum momento complementavam a fala original. Aconteciam, entre os presentes, momentos de gritos e palavras de ordem para referenciar um morto ou desaparecido, quando por exemplo, a pessoa que terminava seu relato falava o nome do ente querido ao qual o público respondia com: “Presente!”. O uníssono da palavra de alguém, como um “Marighella, presente!”, repetido algumas vezes, criava no ambiente coletivo, uma atmosfera intensa de uma invocação da memória daquele que não está mais presente, fisicamente.

Em outros casos era necessária uma grande habilidade daquele que estivesse conduzindo uma sessão de julgamento ou de uma clínica do testemunho, pois havia pessoas que sentiam uma necessidade enorme de estender ao máximo a própria fala. Então, frequentemente, havia um impasse: por um lado a necessidade de se escutar o que um ex-perseguido político ou familiar tinha pra falar, e por outro, seguir as sessões diante do tempo exíguo das instituições e burocracias, por questões operacionais, práticas, etc. Nesses casos ficava muito claro como o tempo psicológico da memória é de outro nível de funcionamento.

As políticas públicas de Memória, tanto a nível estatal como social, já produziram uma série de materiais audiovisuais, orais e visuais reunindo as marcas da memória que não cessam de aparecer. Mesmo na conjuntura atual, em que essas políticas de memória vêm tendo

um revés, são muitas as fontes que precisam ser mais exploradas e investigadas não só pela academia, mas também pelo senso comum.

## **2.2 Memória e Imaginação**

A psicologia da arte trabalha com três campos da psicologia teórica: percepção, sentimento e imaginação (Vigotski, 1999). Neste tópico, abordaremos a imaginação para refletir de que maneira ela se articula com a memória e a produção artística, pois o “conceito de imaginação está intrinsecamente relacionado com a imagem” (Borges & Piovesan, 2012, p. 4). Baseados neste princípio, iniciaremos apresentando as concepções vigotskianas de imaginação para, em seguida, trazer algumas discussões contemporâneas sobre a mesma. Pretendemos pensar de que maneira a imaginação e arte se relacionam com a memória coletiva dos ex-perseguidos políticos da ditadura militar.

No livro *Imaginação e Criação na Infância*, Vigotski (2009) delimita dois tipos de atividades do comportamento humano. A primeira, denominada atividade reconstituidora ou reprodutiva, liga-se à memória e consiste na reprodução ou repetição de meios de conduta anteriormente criados ou na reativação de marcas de impressões precedentes. Um exemplo deste tipo de atividade seria a lembrança da casa onde alguém viveu a infância ou um país que visitou. No campo artístico, a elaboração de um desenho de observação, seguindo determinado cânone, liga-se a essa atividade reprodutiva.

A conservação de uma experiência anterior vivida pelo homem (a lembrança de casa acima citada) facilita a adaptação deste ao mundo que o cerca ao elaborar hábitos permanentes repetidos em condições iguais. Esta atividade é de caráter fundamental para a

sobrevivência filogenética do homem, inclusive, pois foi ela quem propiciou, em tempos pré-históricos, o homem assimilar quem e quais foram os animais perigosos para ele e em que circunstâncias ele deveria fugir ou caçar. Igualmente, na contemporaneidade, serve para podermos elaborar nossos hábitos cotidianos e aperfeiçoá-los durante o trabalho, a atividade física, a relação com outros, etc.

Em nossa tese acreditamos que a atividade reprodutiva adquire um caráter coletivo, como abordamos, por possibilitar uma lembrança (no caso do nosso objeto de estudo) sobre crimes cometidos pela esfera social do Estado ditatorial. Lembrar de um morto ou desaparecido político é uma atividade mnemônica. Nesse viés, ao se conservar a memória de experiência anterior traumática e violenta, impõe-se a necessidade de uma nova experiência de não repetição.

Ademais do aspecto social da atividade reprodutiva, Vigotski (2009) discursa sobre a base orgânica da mesma, a qual ele denomina plasticidade. “Chama-se plasticidade a propriedade de uma substância que permite que ela seja alterada e conserve as marcas dessa alteração” (Vigotski, 2009, p. 12). Existem duas analogias para explicar esta base orgânica. 1) Nossa memória funcionaria como a matéria da cera, pois essa admite mais modificação do que o ferro e conserva melhor a marca que a água. 2) Outra analogia é da folha de papel: no cérebro ocorre algo semelhante ao que acontece a uma folha de papel quando a dobramos ao meio. No local da dobra fica a marca resultante da modificação assim como a predisposição para repetir essa dobra no futuro.

Ainda dentro da leitura orgânica sobre a atividade reprodutiva, mas refutando uma perspectiva biologizante, Vigotski (2009) defende que o cérebro, apesar de se mostrar um órgão que conserva nossa experiência anterior e facilita sua reprodução, não se limita a reproduzir

esta mesma experiência. Ou seja, se houvesse apenas uma atividade reprodutora seria impossível para o homem reagir a condições inesperadas no meio ou a modificações novas. Daqui em diante, entra em cena a segunda atividade do comportamento humano: a atividade criadora ou combinatória.

Na atividade criadora surgem novas imagens ou ações, e não se reproduz impressões ou ações anteriores. Como exemplo, pensemos numa situação longínqua de sobrevivência do homem pré-histórico ou a vida do ser humano daqui a alguns séculos. Para Vigotski (2009), nestes casos, não se está restaurando a marca de excitações anteriores, pois nunca foram vistas de fato, nem no exemplo do passado nem do futuro. Apesar disso, é possível para o homem ter a ideia, a imagem, o quadro de como seria a vida do ser humano numa data futura. É a criação que faz do homem um ser que se volta para o futuro, erigindo-o e modificando o seu presente (Vigotski, 2009). A psicologia cultural refuta a ideia, advinda do senso comum, da imaginação ou fantasia como conceitos contrários à noção de realidade. É essa falsa dicotomia entre imaginação e realidade que propicia, por parte do conhecimento não-científico, diversas interpretações que relegam ao artista uma função excêntrica ou romantizada.

Segundo a psicologia cultural a imaginação é a base de toda atividade criadora. Esta, por sua vez, não é exclusividade do artista, sendo possível de acontecer na ciência e na técnica. Aqui, voltamos à argumentação fundamental da tese vigotskiana sobre atividade consciente. Ou seja, a noção de que tudo que foi feito pelo homem, diferentemente do mundo da natureza, é produto da imaginação e da criação humana (Vigotski, 2009). Por isso, todas as ferramentas criadas pelo homem não foram uma criação individual no sentido estrito. Quantos inventores criaram para ir da ponta de pau calcinada a fogo até a lâmpada fluorescente? É o

que indaga Vigotski (2009) ao nos trazer o conceito de imaginação cristalizada, que são todos os objetos, dos mais simples aos mais complexo, produzidos pelo homem.

Existe um entendimento do senso comum de que a criação pertence apenas a alguns gênios e talentosos eleitos. Vigotski (2009) não nega a importância de personalidades históricos da humanidade como o escritor Tolstoi e o compositor Beethoven. Entretanto, ele refuta que a criação seja restrita a poucas pessoas. Para ele, na vida de qualquer homem comum existe criatividade, entendendo assim o ato criativo como regra, e não exceção. O psicólogo bielorusso comenta que já na tenra infância a criação se manifesta, bastando lembrar da brincadeira, pois ela não é “...uma simples recordação do que vivenciou, mas uma reelaboração criativa de impressões vivenciadas” (Vigotski, 2009, p. 17).

Ainda no livro analisado neste tópico Vigotski destrincha parte do processo de criação no que ele denomina de mecanismo da imaginação criativa. Para iniciar a apresentação do que seria a criatividade, o teórico comenta que a criação, em analogia com a simbologia da gravidez, seria apenas o ato do parto que ocorre como produto de um longo período gestacional e desenvolvimento de um feto. No começo deste mecanismo estão as percepções internas e externas: o ouvir e o ver da criança são as primeiras pontas de apoio das futuras criações. Depois disso, existe outra etapa, denominada dissociação, na qual fragmenta-se o todo complexo em partes (Vigotski, 2009). O escritor Tolstoi realiza esse procedimento ao escolher os traços de duas mulheres da vida íntima dele para criar a personagem Natacha do livro Guerra e Paz (Vigotski, 2009). Este procedimento é a base do que vem a ser chamado o pensamento abstrato (formação de conceitos). Após a etapa de dissociação vem a fase da modificação: “Neste movimento está a garantia de sua modificação sob a influência de fatores internos que as distorcem e reelaboram” (Vigotski, 2009, p. 37). Subsequentemente existe a etapa da

associação em que se realiza a união de elementos dissociados e modificados. O círculo completo da imaginação criadora termina quando se encarna ou se cristaliza em imagens externas (Vigotski, 2009).

A cristalização em imagens externas relaciona-se com a necessidade do homem se adaptar ao meio. Essa necessidade de adaptação ao meio será observada, posteriormente, em nossa análise de dados dos três sujeitos participantes da nossa tese. Procuraremos entender como se cristalizou uma obra de arte, por exemplo, a partir de condições tão adversas como, sob prisão, tortura e sofrimento psíquico. Para Vigotski (2009) são justamente as condições de desafio que dão base para a emergência da criação. Na base da criação existe sempre uma inadaptação. Importante salientar, entretanto, que essas condições do meio, não necessariamente, têm de ser negativas da subjetividade. O que está se afirmando é que as condições, geralmente, que propiciam uma imaginação criativa são adversas, fora do comum e do habitual.

Vigotski (2009) destaca a influência do meio na atividade imaginativa, pois é recorrente a crença de que a criação advém do interior, da personalidade de um indivíduo. O autor menciona, inclusive, uma lei da psicologia na qual estabelece que o ímpeto para a criação é sempre inversamente proporcional à simplicidade do ambiente. Para a abordagem histórico-cultural qualquer inventor é fruto do seu tempo e do meio, sendo assim, nenhuma invenção ou descoberta científica emerge antes que aconteçam as condições materiais e psicológicas necessárias para seu surgimento (Vigotski, 2009). Não se trata de um determinismo ambiental, mas o reconhecimento de que a criação é um processo de herança histórica na qual a esfera individual e coletiva relaciona-se, dialeticamente.

Finalizado este breve aporte sobre a imaginação como atividade criadora, nos

deteremos na relação entre memória, imaginação e arte como narrativa.

### 2.3 Memória, Imaginação e Arte como narrativa

A psicologia cultural compreende a arte como o social em nós, como já comentamos. Vigotski (1999) apesar de não recusar a noção de individualidade, dava relevância ao aspecto social, comentando que o social existe até onde há apenas um homem e suas emoções pessoais, similar a Halbwachs (1990). Por isso, “quando a arte realiza a catarse e arrasta para esse fogo purificador as comoções mais íntimas e mais vitalmente importantes de uma alma individual, o seu efeito é um efeito social”. (Vigotski, 1999, p. 315)

As análises, por exemplo, de uma pintura de um ex-presos político, ou uma escultura produzida, nos dias atuais, por um filho de ex-perseguido político, são objetos potenciais de análises e compreensão do efeito social da ditadura, para além da esfera individual. “Verifica-se, deste modo, que o sentimento é inicialmente individual, e através da obra de arte *torna-se* social ou generaliza-se” (Vigotski, 1999, p. 308). A arte é a técnica social do sentimento, ou o reconhecimento da superação do material da forma artística. “Com Hennequin, consideramos a obra de arte como um ‘conjunto de signos estéticos, destinados a suscitar emoções nas pessoas’, e com base na análise desses signos tentamos recriar as emoções que lhes correspondem” (Vigotski, 1999, p.3).

É preciso salientar que a visão sobre arte de Vigotski não se restringe a suscitar emoções. No livro *Psicologia da Arte*, existe uma crítica do psicólogo bielorusso à concepção de arte como contágio, proposta por Tolstoi. Para Vigotski, a arte relaciona-se intrinsecamente com a vida, pois ela “...surge como o mais forte instrumento na luta pela existência, e não se

pode admitir nem a ideia de que seu papel se reduza a comunicar sentimentos e que ela não implique nenhum poder sobre esse sentimento” (Vigotski, 1999, p 310). A relação da arte como um instrumento na batalha pela existência é um ponto central desta tese que será mais desenvolvido ao longo do texto.

O psicólogo bielorusso faz uma analogia – a partir de referência a um pensador anônimo – de que a arte está para a vida como o vinho está para a uva. Ou seja, “...a arte recolhe da vida o seu material, mas produz acima desse material algo que ainda não está nas propriedades desse material” (Vigotski, 1999, p. 307-8). E arremata: “...a arte é a mais importante concentração de todos os processos biológicos e sociais do indivíduo na sociedade, que é um meio de equilibrar o homem com o mundo nos momentos mais críticos e responsáveis da vida” (Vigotski, 1999, p. 328-9).

Como se daria um equilíbrio em um momento crítico na condição de perseguição política? De que modo a arte e a imaginação poderiam lidar com situações traumáticas? Primo Levy (1919-1987), um escritor italiano sobrevivente do campo de concentração de Auschwitz, escreveu no seu clássico livro *É Isto um Homem?* (1988) um relato da vida dele sob a condição traumática de sobreviver em um ambiente de extrema desumanização. Ele comenta que a necessidade de contar “aos outros”, de tornar “os outros” participantes, alcançou antes e depois da libertação do campo de concentração, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares, como se alimentar. Havia um imperativo, uma necessidade de sobrevivência, como comer e beber, no ato de narrar. “O livro foi escrito para satisfazer essa necessidade em primeiro lugar, portanto, com a finalidade de liberação interior.” (Levy, 1988, p. 8). O crítico literário Seligmann-Silva (2008), ao comentar sobre esta obra de Levy, coloca o testemunho ou o ato de narrar como algo elementar, no sentido de que dele

dependa a sobrevivência daquele que escapou do campo de concentração. O crítico literário cria uma metáfora da narrativa como uma picareta que ajudaria a derrubar o muro que separa o sobrevivente - narrador - do “outro”. Menciona que a circulação das imagens do campo de concentração que se inscreveram como uma queimadura na memória do sobrevivente, na medida em que são aos poucos traduzidas, transpostas para os “outros”, permite que o sobrevivente inicie seu trabalho de religamento ao mundo, de reconstrução de sua casa. (Seligmann-Silva, 2008).

Ecléa Bosi (1994) é uma teórica que aprofunda os estudos sobre as narrativas. Para ela existe uma diferença fundamental entre a informação e a narração. A primeira só possui um valor no momento que surge, posto que se trata de uma novidade. É algo esgotável, perece e que se deteriora. A narração, por sua vez, tem uma expansão por tempo indefinido. O narrador, para Bosi (1994), é um mestre do ofício e tem um talento vindo da experiência, nas quais as lições dessas experiências são extraídas das dores vividas. Para ela o receptor das informações em massa é um ser desmemoriado. E o excesso de informação satura a fome deste por conhecimento e nutrição, pois não há uma lenta mastigação e assimilação. (Bosi, 1994).

A assimilação lenta, distante da efemeridade de nossa sociedade, é possível de ser produzida pela figura do narrador. Aquele que narra acessa as memórias vividas derrubando a barreira entre passado e presente (Bosi, 1994). Em um tom poético, ela comenta sobre a memória como “uma viagem que o oráculo pode fazer, descendo, ser vivo, ao país dos mortos para aprender a ver o que quer saber.” (Bosi, 1994, p. 89) A memória é uma ponte entre o mundo dos vivos e do além e uma faculdade humana épica por excelência, com característica intergeracional que deve reproduzir-se, gerar muitas outras memórias (Bosi, 1994). A

psicóloga autora faz uma analogia da memória com a costura, em que a primeira é como fios que se entrecruzam, prolongando o original, puxado por outras mãos.

Sobre a memória nas relações sociais, Bosi (1994), partindo do conceito de memória coletiva de Halbwachs (2006), considera que ela possui um ponto de vista a partir de cada memória individual. Cada pessoa ao pertencer a outro grupo, ao se deslocar, altera o ponto de vista sobre a memória coletiva. Há uma visão de multiplicidade e não unidade, para a autora. Existe uma função importante no grupo por este ser o suporte da memória, caso haja uma identificação da pessoa com este grupo.

A noção coletiva relaciona-se também com as proposições teóricas de Bakhtin (2016) que entende que o falante e o compreendedor jamais permanecem, cada um, isolados em seus próprios mundos. Eles sempre se dirigem um ao outro, em ativas relações dialógicas. Nas proposições bakhtinianas o discurso sempre se molda em um enunciado pertencente a determinado sujeito do discurso. Esse sujeito detém uma unidade da comunicação, denominado enunciado, que forma uma relação dialógica dentro da cultura. Os discursos e as narrativas têm possibilidades de criar forças centrífugas (Bakhtin, 1987) diante da monologia da linguagem oficial (do esquecimento, do “virar a página da história”, etc). Quando Halbwachs (1990), ao conceituar a memória coletiva, comenta sobre a importância da permanência de um determinado grupo para a perpetuação de um evento, observamos uma relação com as concepções de Bakhtin (2016) de que toda compreensão é preta de resposta de um outro. Ou seja, toda compreensão da fala viva, que se faz no momento em que ex-perseguidos políticos começam a narrar (tendo alguém para escutá-los), torna-se de uma natureza ativamente responsiva. A narrativa e arte podem ser compreendidas como correias de transmissão (Bakhtin, 2016) entre a história vivenciada por alguém torturado e uma pessoa de uma geração

mais nova que não viveu a respectiva época. São presentes em algumas narrativas artísticas o uso da categoria composicional em que existem dois autores: o real, a pessoa biografada, e o secundário, o autor imanente à estrutura da obra (Bezerra, 2016). Percebe-se não apenas o ex-perseguido político como falante, testemunhante, mas também a obra dele como uma narração em tintas, traços, linhas ou versos. Há, neste dialogismo composicional, uma encarnação de outras vozes que foram apagadas, suplantadas ou desaparecidas, pois todo enunciado sempre responde, de uma maneira particular, aos enunciados do outro que o antecederam.

Jerome Bruner (2004), um psicólogo norteamericano, defende a ideia de que a narrativa é um tipo de pensamento. O autor defende duas teses. A primeira é a de que não parece haver outra forma de descrever o “tempo vivido”, salvo na forma de narrativa. A segunda é a de que a narrativa imita a vida, assim como a vida imita a narrativa. Para o norte-americano, o processo cognitivo e linguístico culturalmente moldado que orienta a autoafirmação das narrativas da vida alcança o poder de estruturar a experiência perceptiva, organizar a memória, segmentar e construir os próprios “eventos” de uma vida. Enfatizando mais ainda a necessidade de uma investigação narrativa, Bruner (2004) comenta não conhecer um projeto de pesquisa em psicologia tão importante quanto aquele que se volta para um desenvolvimento autobiográfico, ou seja, daquele que investiga as histórias contadas. Continuando o argumento, o psicólogo coloca que a narrativa é representada em duas paisagens: a primeira é a da ação, pela qual os eventos desdobram-se e a segunda é a da consciência, ou seja, das palavras interiores do protagonista envolvido na ação. É como se no discurso construído pelo protagonista, ou no pelo entrevistado, no caso de uma pesquisa acadêmica, sempre houvesse o ponto de vista dele mesmo que se constrói ao longo do tempo.

Contudo, Bruner (2004) se interessa não só pelo que é a narrativa em si, ou seja, o conteúdo, mas como pelo modo como o contador desta narrativa se constitui - aspecto importante para nossos entrevistados. Para exemplificar, o psicólogo recorre a uma pesquisa que desenvolveu com quatro membros de uma mesma família. Para os entrevistados a “casa” era um espaço interior, privado e íntimo e o “mundo real” era o fora, anônimo e aberto. Mas a casa e o mundo real eram contrativos de outra maneira quando os filhos falavam, pois para eles a casa os confinava, era monótona e cheia de deveres. Para Bruner (2004), os modos de dizer e de conceituar que acompanham os quatro sujeitos entrevistados resultam tão habituais que se tornam, por fim, receitas da própria constituição de si para o encaminhamento na memória, não só orientando a narrativa de vida até o presente, mas orientando-a até o futuro. Esta linha de raciocínio tem muita relação com a maneira de estar no mundo das pessoas que vivenciaram traumas, pois como veremos nos relatos e produções artísticas dos mesmos, observaremos “receitas”, para usar um termo brunerniano, da própria constituição de si. Estes argumentos serão particularmente necessários quando apresentarmos a análise dialógica de um de nossos entrevistados e a maneira como ele se via diante de uma situação de aprisionamento em uma cela.

No que concerne à relação memória e linguagem, Vigotski (1993) observa que a narrativa, ou para usar um termo dele, a palavra é o microcosmo da consciência humana. No momento em que a palavra surge como uma mediação do homem com a sociedade este homem vai se constituindo. Construir memória através da arte, neste sentido, é uma maneira de um indivíduo se colocar diante da sociedade e construir uma imagem de si que foi praticamente apagada diante da situação de trauma e terror de uma ditadura.

Para Seligmann-Silva (2008) a imaginação é chamada como arma que deve vir em

auxílio do simbólico para enfrentar o terror do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A arte é, conseqüentemente, conclamada para prestar este serviço de tentar narrar emoções e afetividades tão fortes, muitas vezes indizíveis, pela via da oralidade. Seligmann-Silva (2018) menciona que o artista que trabalha com memória incorpora o próprio testemunho. Ele explica que quando observamos uma obra de arte nós incorporamos aquele testemunho em nós mesmos, e em nossa opinião, isto propicia um enraizamento da memória. Neste sentido, para Seligmann-Silva (2008) o artista medeia a memória. Essa é uma das maneiras de ex-perseguidos políticos criarem narrativas. O artista humaniza a memória do horror, construindo um canal aberto para o afeto e empatia. (Seligmann-Silva, 2018)

Outra observação a respeito da relação imaginação e memória, e de como elas se articulam para criação de narrativas, é o fato de a obra artística possibilitar um vínculo com o presente, pois o espectador lembra o momento atual e a memória revolve questões contemporâneas de volta para o público ou espectador que passa a não ser mais passivo diante de um fato tão intenso.

Na ditadura militar não foi diferente a importância da arte e da memória para a construção de uma narrativa coletiva. Seligmann-Silva (2014) comenta que toda imagem tem algo verbal, simbólico, que pode ser interpretado e traduzido de diversas maneiras pelo receptor, mas toda imagem tem também restos não verbalizáveis. Ou seja, “as imagens são ao mesmo tempo verbais e mudas. Assim como existem ausências de palavras diante de certas imagens, existem também cenas que deixaram imagem - embaçadas, traumáticas - apenas na mente de certas pessoas.” (Seligmann-Silva, 2014, p. 14) O autor raciocina desta maneira para comentar sobre as torturas nas ditaduras, pois a ausência de imagens sobre a violência ao corpo é parte do esvaziamento da memória do trauma (Oropeza, 2009) causada pela perseguição do

regime de exceção.

Ao aproximarmos nossa investigação sobre um artista ex-perseguido político tentamos acessar parte dessas imagens e dessas narrativas não apresentadas verbalmente. As produções artísticas dos ex-presos são imagens que fizeram parte de uma elaboração trabalhada pela vítima em diversas camadas subjetivas. É como se estivéssemos falando de dois tipos de acessos às histórias de vidas dos indivíduos: o verbal, mais convencional, e o artístico. Aquele que se dá pela via artística é um acesso extremamente significativo, ao nosso ver, que toca de maneira contundente as emoções da vítima, e conseqüentemente a nossa, como veremos nos casos estudados nesta tese.

#### **2.4 Produção cultural na ditadura militar brasileira e releituras na arte contemporânea**

No período entre 1964-1985 existiram inúmeras produções artísticas no Brasil apesar do terror de Estado. Em todas as linguagens, seja no teatro, cinema, literatura, música e artes plásticas, uma vasta produção criativa demonstrava uma prática, seja explícita ou implícita, de resistência às tentativas de cerceamento da liberdade de expressão pelos governos militares (CNV, 2014). “De todas as tradições que participam da construção das interpretações sobre o país, a imaginação cultural brasileira compõe um dos seus mais fortes campos reflexivos”, cita o relatório da Comissão Nacional da Verdade, no qual reservou um eixo para as graves violações de direitos humanos no campo da cultura e estética. A temática sobre a arte e resistência durante o estado de exceção é foco de algumas pesquisas nacionais e internacionais (Calirman, 2012; Atencio, 2014, Artememoria, 2018).

Apontaremos, neste tópico, alguns dos exemplos de artistas e linguagens citados no

relatório da CNV, como também fora do relatório. A ideia é demonstrar como as produções artísticas possibilitam a criação de uma memória coletiva articulando o passado e o presente. (Halbwachs, 1999). A primeira categoria artística citada no relatório vincula-se à Canção Popular. Compositores como Geraldo Vandré, Edu Lobo, Chico Buarque, Caetano Veloso, Jards Macalé, Paulo Coelho, Raul Seixas, Milton Nascimento, Belchior e até Odair José, cantor de brega, foram censurados ou prejudicados pela repressão. O pianista Tenório Júnior, parceiro de Toquinho, Vinícius e do poeta Ferreira Gular, desapareceu durante a ditadura militar argentina, em 1976.

No teatro centenas de peças foram impedidas de ir ao palco ou foram distorcidas pelo aparato repressivo. Outras simplesmente deixaram de ser escritas pois a censura calou seus atores (CNV, 2014). São lembradas as experiências do teatro de Arena, do grupo Oficina e do grupo Opinião assim como outras iniciativas, da década de 1980, como o Jaz-O-Coração, Tapa, Tá-na-Rua, Pessoal do Cabaré ou Pessoal do Despertar. Alguns estudos de caso são investigados no relatório, como a clássica peça Roda-Viva, dirigida por José Celso Martinez. No ano de 1968, a peça chegou a sofrer dois atentados de grupo paramilitares e seus atores foram feridos. Ainda hoje a peça é encenada e, como um exemplo de atualização, na página oficial do grupo, traz uma sinopse em que “a companhia põe em cena, pra além do show *business*, a criação e devoração dos mitos e messias do aqui e agora” (Oficina, 2020). A força desta peça reside também no fato de ter uma canção-tema de mesmo título, composta por Chico Buarque. A associação entre a música e as lutas de resistência à ditadura é presente na memória coletiva do brasileiro. Ainda dentro da linguagem teatral, outro nome apontado pela CNV é o do dramaturgo Augusto Boal. O mesmo foi preso, torturado com choques elétricos e pau-de-

arara<sup>16</sup>. As contribuições do teatro do invisível criado pelo artista são referências, até hoje, na dramaturgia.

Nas Artes Plásticas havia uma mudança nos padrões da época. A arte extrapolava o espaço dos museus, saía do âmbito da contemplação para uma arte viva no qual o espectador assumia uma posição ativa e criadora. Cita-se nesta categoria artística a mostra Opinião 65, “uma experiência de vanguarda, provocando os artistas e o público a se posicionar e formar opiniões ante o contexto político repressivo” (CNV, 2014, p. 363). A iniciativa daria espaço, depois, para a exposição Nova Objetividade Brasileira, realizada no Rio de Janeiro, com a participação de grandes nomes das artes plásticas como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape e Rubens Gerchman. Em 1968 o fechamento da II Bienal da Bahia foi outro exemplo de cerceamento nas artes plásticas. Hélio Oiticica, Lygia Clark, Rubens Gerchman, Antônio Dias, Franz Krajcberg e Sérgio Camargo saíram do país. Uma dessas artistas, Lygia Clark, inspira até hoje artistas contemporâneos. Um dos trabalhos dela, a escultura denominada Bichos, serve de referência e modelo para a performance denominada *La Bête*, do artista Wagner Schwartz, que por sua vez foi alvo de linchamentos virtuais por grupos de direita sendo obrigado a prestar depoimento à Delegacia, em 2017.

Na década de 1960, o artista Artur Barrio ficou conhecido pelo trabalho das Trouxas Ensanguentadas: ele espalhou pelo Rio de Janeiro sacos de lixo contendo panos com sangue e restos de animais fazendo uma alusão a questão dos desaparecimentos políticos. O trabalho “Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula”, do artista Cildo Meireles, no qual consistia da impressão, através de um carimbo, da frase “Quem matou Herzog?”, em cédulas

---

<sup>16</sup> Um método de tortura

de dinheiro foi um dos trabalhos mais emblemáticos do artista. A circulação de uma mensagem política explícita em dinheiro era uma maneira de driblar a censura. Essa obra além de ser uma das mais estudada nas artes visuais também vem sendo bastante reatualizada por artistas contemporâneos. O *modus operandi* de carimbar mensagens em cédulas tem registros em 2012 quando o Coletivo Político Quem lançou notas com a mensagem: “Quem torturou Dilma Rousseff”, em 2013 quando surgiram notas onde estava o ajudante de pedreiro Amarildo, em 2016 quando se pediu “Fora Temer” e, mais recentemente, também foram produzidas notas perguntando “Quem mandou matar Marielle”. O próprio Cildo Meirelles é um dos artistas que tem feito essa reatualização do próprio trabalho na contemporaneidade.

A vinculação entre a arte e a política não é instrumental, não devendo ser compreendida a primeira como uma espécie de socorro que presta à segunda (Rancière, 2005). São inúmeros os casos de pessoas que assumiam tanto a função de artista como militante, no termo mais tradicional. Na Ação Libertadora Nacional, um dos maiores grupos armados de resistência à ditadura, havia um coletivo de artistas composto por Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre, Carlos Heck, Júlio Barone e Sérgio de Souza Lima; em outros grupos como na Ala Vermelha, havia Alípio Freire e Carlos Takaoka; no Movimento de Libertação Popular (Molipo), havia Antonio Benetazzo; no Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR), Sérgio Sister; no Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), Carlos Zílio e Renato da Silveira. Alguns desses artistas produziram obras de arte dentro do Presídio Tiradentes, como Rita Sipahi, Ângela Rocha, Márcia Mafra, Edith Negraes e Ângela Maria Rocha. Um deles, Sérgio Ferro, ao comentar sobre desenhos feitos para o livro *Tiradentes: um presídio da Ditadura* escreve: “Ilustrar é representar; implica certa distância, alguma reserva. Não tenho ainda, 25 anos depois, afastamento necessário para rerepresentar com as transposições

convenientes o que continua pesando” (Freire e Ponce, 1997, p. 374).

Na literatura, seja a ficcional ou não-ficcional, a censura não teve tantas repercussões como as outras linguagens porque as autoridades acreditavam que a censura aos livros poderia causar mais repercussão que a própria obra (CNV, 2014). Entretanto, três interdições ganharam destaque na época: *Em câmara lenta*, de Renato Carvalho Tapajós, *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca, e *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão. Os órgãos estatais responsáveis pela censura eram a Divisão de Censura de Diversões Públicas direcionada às questões da “defesa da moral e dos bons costumes” e a ligada às questões políticas, o Setor de Imprensa do Gabinete do diretor-geral do Departamento de Polícia Federal. Entre 1975 e 1979, 321 publicações foram vetadas, segundo a CNV. Ainda na secção sobre as censuras às obras literárias são explorados os casos de Renato Tapajós que foi condenado a dez anos de prisão e esteve no presídio de Carandiru, onde escreveu o livro citado. Outro caso mencionado é a prisão do pensador e editor Caio Prado Júnior que, em 1968, chegou a ser condenado a quatro anos de prisão por uma entrevista à Revista Visão. Na atualidade podemos lembrar dos 43 livros de literatura brasileira considerados inadequados a crianças e adolescentes e censurados pelo Governo de Rondônia, em fevereiro de 2020.

No audiovisual, mais de 14 mil documentos<sup>17</sup> do Departamento Estadual de Ordem Política e Social, acerca de 444 filmes brasileiros investigados, demonstram o interesse da censura à sétima arte. No intuito de se fazer um cinema com mais realidade e conteúdo, um grupo de jovens na década de 1950 e início de 1960 iniciam uma série de produções de filmes que deram mote ao chamado Cinema Novo, tendo como alguns dos exemplos, os filmes Cinco

---

17. Segundo o projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro

Veze Favela do Centro de Cultura Popular da UNE, Deus e o Diabo na Terra do Sol e Terra em Transe de Glauber Rocha e A Falecida, de Leon Hirszman. Também passaram pela censura os filmes El Justicero, de Nelson Pereira dos Santos, Os Fuzis, de Ruy Guerra, e Jardim de Guerra, de Neville D'Almeida. No que concerne ao cinema, acreditamos ser essa linguagem uma das mais vastas em produções artísticas contemporâneas representadas por filmes como O que é isso Companheiro?, Pra frente Brasil, Quase dois irmãos, Batismo de Sangue, Em busca de Iara, etc. Atualmente, uma produção contemporânea, o filme Marighella, de Wagner Moura, vem passando por dificuldades de ser lançado por circunstâncias políticas.

Por fim, necessário lembrar que grande parte dos artistas e obras aqui mencionados são os casos mais conhecidos e de maior visibilidade. Nesse sentido, deve-se fazer referência também às diversas produções que possam ter sido esquecidas ou literalmente apagadas de registros devido aos 21 anos de repressão às culturas. As obras citadas no relatório da CNV, muitas centradas no eixo Rio-São Paulo, são apenas algumas que conseguiram furar o cerco da censura e terem algum tipo de repercussão pública. Entretanto, existiram muitos artistas populares, poetistas, cordelistas, artistas de rua que não devem ter chegado ao conhecimento público justamente devido à censura.

## **II - PESQUISA EMPÍRICA**

### **Capítulo 3 – ELEMENTOS DA PESQUISA**

#### **3.1 Objetivos**

##### **Objetivo Geral**

Analisar como artistas ex-perseguidos políticos produziram simbólica e narrativamente diante da violência da ditadura militar (1964-1985) e de que maneira suas obras de arte ajudam na criação de uma memória coletiva para a justiça de transição.

##### **Objetivos Específicos**

Analisar imagens, textos e documentos produzidos pelos artistas ex-perseguidos políticos a partir de um movimento dialético da memória individual e memória coletiva.

Discutir como se relacionam narrativas, sentimentos, emoções e obras de arte de ex-perseguidos políticos na consolidação da memória na justiça de transição.

Investigar os elementos observados nas imagens e narrativas de três artistas ex-perseguidos políticos a partir de comparações entre eles

### 3.2 Tese

Para esta tese partimos do contexto de que o Brasil se encontra na contramão do processo de transição política inconclusa desde a última ditadura militar (1964-1985). O direito à memória, verdade e justiça não foi garantido no país. Como uma das várias consequências temos assassinatos políticos no campo e na cidade, a existência de uma polícia militar que nunca foi reformada e possui os mesmos códigos militares de décadas atrás, além de obedecer oficialmente às forças armadas. Além disso tivemos a ruptura institucional, com o golpe parlamentar de 2016, e o crescimento da cultura do ódio com discursos e práticas de xenofobia, machismo, homofobia, racismo e até nazismo.

A justiça de transição é um conceito criado em 1945, durante os julgamentos de nazistas, em Nuremberg, Alemanha (Teitel, 2011). Ela se caracteriza, como já mencionamos, por quatro medidas que devem ser tomadas por um país depois de se vivenciar uma ditadura ou um genocídio: a reparação moral, financeira e psicológica às vítimas; fornecimento da verdade e construção de memória em torno do período da violência; regularização da justiça e o restabelecimento da igualdade perante à lei e, finalmente, reforma das instituições perpetradoras de violações contra os direitos humanos. (United Nations, 2014; CNV, 2014; Teitel, 2011; Abrão, 2011; Torelly, 2011).

Como podemos observar, a memória e a psicologia são categorias centrais em duas das quatro medidas da justiça de transição e ela está relacionada diretamente a um dos princípios basilares dessa jurisdição que é a necessidade de lembrança para não repetição da violência. Desde o holocausto a insígnia “lembrar pra não repetir” tem sido usada em livros, filmes, textos e julgamentos sobre o tema. No Brasil, uma frase similar - “Para que não se

esqueça, para que nunca mais aconteça”, foi readaptada e utilizada frequentemente em peças publicitárias oficiais da Comissão de Anistia<sup>18</sup>.

Ainda que as narrativas pessoais remontem a episódios específicos, elas lidam com lembranças e situações localizadas historicamente, e que destacam as lembranças sempre como coletivas (Halbwachs, 1990), mesmo que se trate de acontecimentos que só nós nos envolvemos e de objetos que só nós vimos, elas estão sendo constituídas por elementos sociais e culturais que circulam coletivamente.

As memórias coletivas não excluem a memória individual, nem tampouco são contraditórias ou opostas, senão complementares e dialéticas. A memória individual é um ponto de convergência de diferentes influências sociais e como uma forma particular de articulação das mesmas ela se faz necessária como testemunho frente as interferências coletivas. A experiência dos indivíduos é como uma âncora para a construção da memória coletiva que é contínua e comum. (Schmidt e Mahfoud, 1993).

Quando defendemos, nessa tese, de que o Brasil encontra-se no retrocesso da transição de uma ditadura (finalizada historicamente há mais de 30 anos) para uma democracia, estamos nos ancorando na concepção de que as memórias coletivas ainda circundam os espaços e a nossa contemporaneidade, porque ainda soam e circulam os significados dos processos ditatoriais, das perseguições, do encarceramento das ideias e da liberdade. Ou seja, a noção de que o presente não se opõe ao passado configurando-se, assim, em dois períodos históricos vizinhos: o da ditadura e o da democracia em construção. A memória coletiva adapta fatos e acontecimentos antigos às necessidades do presente, sendo entendida como uma maneira de

---

18. Ver uma das peças em: <http://www.dedihc.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=2955&tit=Confira-a-programacao-da-Comissao-de-Anistia-para-os-50-anos-do-golpe>

história vivente (Halbwachs, 1999). E é, por essa razão que entendemos que tanto as narrativas, como as produções artísticas dos ex-perseguidos políticos da Ditadura contribuem para a memória coletiva.

A experiência de ancoragem se realiza na essência da memória da pessoa, que por sua vez reside no fato dela ser capaz de lembrar ativamente com a ajuda dos processos culturais e, portanto, semióticos (Vigotski, 2009). A emergência e o funcionamento do signo na vida mental sugerem que essa dimensão psicológica não pode ser separada da significação e do discurso (Vigotski, 2009; Bakhtin, 2016; Smolka, 2000). “A realidade psicológica, de natureza fundamentalmente social, é necessariamente mediada/constituída por signos” (Smolka, 2000, p.185). A memória humana e a história tornam-se possíveis no e pelo discurso, de modo que onde existe imagem, imaginação e memória, aí incide necessariamente o signo (Smolka, 2000). Deste modo, com o passar dos tempos na história geral, discursos e memórias vão sendo construídos ou destituídos.

Compreendemos que a produção de significados de artistas ex-perseguidos políticos, como parte da memória coletiva e individual, encontra um vasto campo de investigação devido a dialogicidade (Bakhtin, 2016) de suas obras artísticas. Essas obras, que também podem ser denominadas de objetos biográficos, representam uma experiência vivida e são insubstituíveis por envelhecerem conosco dando uma sensação de continuidade, similar ao relógio da família, o álbum de fotografias, a medalha do esportista. (Bósi, 2003). São também imagens dialéticas na medida em que o ocorrido por elas pintado, fotografado ou desenhado encontra o agora num lampejo. Ou seja, a imagem é dialética na imobilidade (Benjamin, 2009). Ao lermos e analisarmos as obras artísticas essas passam a ter um valor similar aos objetos biográficos. E, em consequência, a narrativa dos artistas junto com suas

produções artísticas, que passaram por situações extremas de violência, constroem uma memória coletiva que alcança espaços que, geralmente, discursos convencionais não adentram (Bósi, 2003; Rancière, 2016), pois a arte é capaz de tornar presente algo ausente (Eco, 1988; Seligmann-Silva, 2009). A partir dessas proposições, elaboramos uma figura para exemplificar o papel das memórias coletivas e individuais na produção de uma memória sobre a ditadura e sua importância no direito à memória, a seguir:

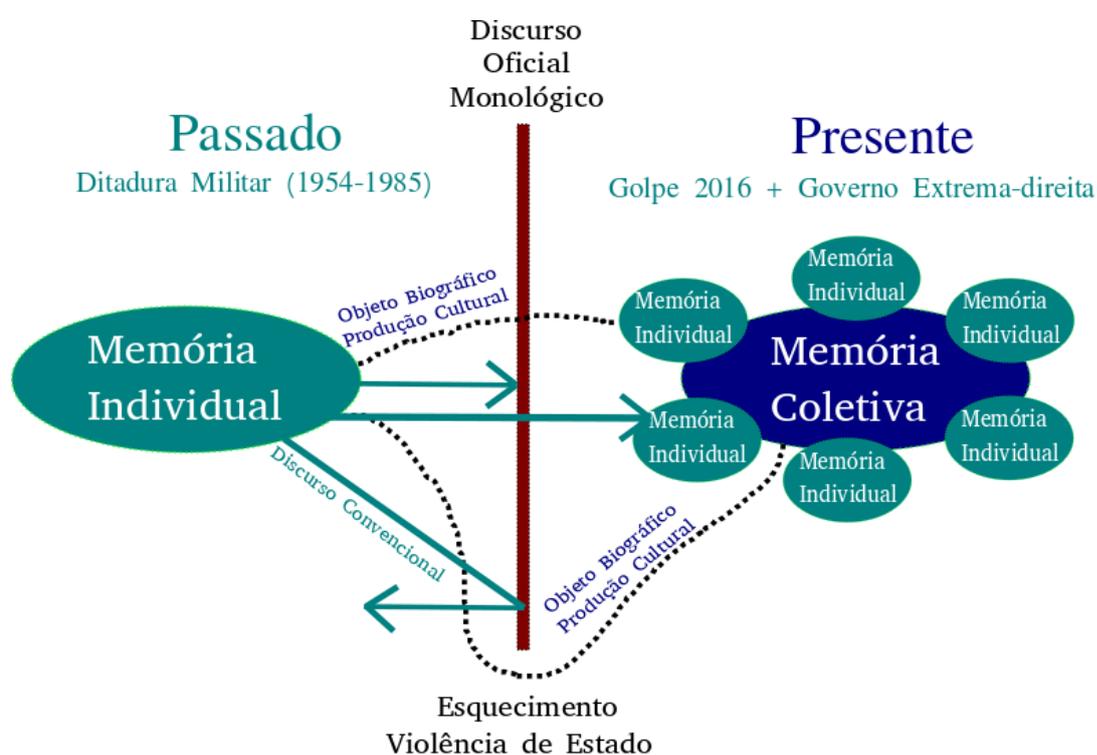


Figura 1 - Relação dialética entre a memória individual e coletiva e as produções simbólicas

Para compreender como a arte consegue ir por outros caminhos diferentes do discurso convencional, conforme a Figura 1, partimos da noção de que em uma situação violenta existe uma diferença entre a experiência vivida e a narração (Benjamin, 1985; Bósi,

2003). É recorrente, na construção discursiva de pessoas que foram submetidas a um ato extremo, falar que a experiência vivida foi tão devastadora que não se encontram palavras para descrevê-la. (Levi, 1988; Seligmann-Silva, 2008) Existem também os casos em que a aproximação da narração e da experiência vivida são negadas, como os torturados que são obrigados a falar quando se tenta extrair informação deles ou obrigados a calar para silenciarem sobre a tortura. (Brasil, 2014) Em ambos os casos a separação da experiência e narração, ou de se individualizar a memória para que não se exista uma memória coletiva, são efeitos deliberados do poder estatal hegemônico que impingiu a violência. Quando o artista ex-perseguido político opta por tentar narrar deliberadamente a experiência vivida o seu testemunho consegue subverter o discurso hegemônico e criar uma polifonia de vozes que constroem uma gênese coletiva da memória.

A arte, como uma estratégia mediadora de produção de significados diante do horror irrepresentável e como uma técnica social dos sentimentos (Vigotski, 1999), é um movimento de transformação daqueles e daquelas que se emocionam. Ela pode ser interpretada como uma emoção figurada, do gesto emotivo e possui uma história na qual descobrimos que as imagens transmitem, e ao mesmo tempo transformam, os gestos emotivos mais imemoriais. E conforme o caso, por ser a arte uma maneira de se expor aos outros, todos os outros a recolhem e dialogam, bem ou mal (Didi-Huberman, 2016). Rancière (2005) trabalha com o conceito de partilha do sensível como algo que faz ver “quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (p. 16).

Os exemplos da intervenção urbana do artista Artur Barrio, denominada trouxas ensanguentadas (Calirman, 2012) ou do artista Raphael Samú, pesquisado por Cirilo (2014), demonstram como ocorre esse movimento a partir da transformação de emoções e de afetação

de quem a circunda (figura 2). Numa época do aumento da repressão, pós AI-5, os discursos convencionais dos jornais sob censura não abordavam os desaparecimentos políticos e, desse modo, não era possível criar uma narrativa ou construção de uma memória coletiva relacionada as pessoas que haviam sumido por circunstâncias políticas. Com o trabalho do Artur Barrio, em que ele espalhou trouxas, formada por uma instalação feita de pedaços de jornais, espuma, sacos e pedaços de carne de animais, em que se simulavam corpos embalados, um discurso não-convencional (a instalação artística) conseguiu driblar o discurso hegemônico da ditadura obrigando as pessoas a verem aquela “obra” e alguns veículos da imprensa relatarem o fato.



Figura 2 - Na parte central inferior da figura, pessoas observam as trouxas ensanguentadas, em Belo Horizonte (1970). Coleção Instituto Inhotim

Uma obra de arte traz a possibilidade de subversão de um discurso hegemônico autoritário, e o espectador se identifica com o discurso e a memória produzidos pelo artista passando assim a dar continuidade da produção simbólica ou o objeto biográfico do artista. As práticas artísticas intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com

maneiras de ser e formas de visibilidade. A memória passa a se constituir como um espaço comum partilhado (Rancière, 2005) que já não é mais esquecido, apagado ou silenciado. A obra relaciona-se com o público: o indaga, o questiona. (Rolim, 2013) O que antes era uma memória de uma fonte individual começa a ser replicada, vista, falada e comentada pelos agentes envolvidos no campo semântico da linguagem. É desta maneira que há a interlocução e a dialética entre memória individual e da coletiva através da mediação simbólica da arte.

### 3.3 Metodologia

Este trabalho teve como metodologia uma investigação qualitativa sobre a construção da memória individual e coletiva a partir de proposições artísticas de perseguidos políticos. Para isso nos basearemos na Pesquisa Educacional Baseada em Artes (Barone, 2006; Eisner, 2006; Irwin, 2013; Dias, 2013; Hernández, 2013).

A Pesquisa Educacional Baseada em Artes (PEBA), em inglês, conhecida como *Arts-based educational research (ABER)*, é um tipo de pesquisa qualitativa que vem se desenvolvendo, há pelo menos 15 anos, em alguns países como Canadá, Brasil, Portugal e Espanha com a possibilidade de ampliar o campo de conhecimento nas ciências humanas. É uma metodologia construída inspirada em Bruner (1991) que concebe o conhecimento e a criação humana divididos em duas modalidades: a paradigmática e a narrativa. Para ele, a primeira busca a experiência a partir da prova lógica, análise racional e observação empírica, já a segunda está mais centrada no ser humano, nas suas intenções, experiências, desejos e necessidades (Hérmendez, 2013). Para Bruner (1991) deve existir um equilíbrio entre as duas modalidades para uma construção identitária ponderada. Segundo Hérmendez (2013), o

impacto dessas ideias é questionar o que é ou pode ser investigação abrindo outras formas narrativas que representem geografias da experiência humana, ocultas sob a capa do objetivismo. Neste sentido, as considerações de Bruner (1991) pavimentam as vias para Barone (2006) e Eisner (2006) considerarem que a pesquisa científica, focada na primeira modalidade, é só um tipo de investigação, mas não a única forma de investigação possível. Os pensadores desta abordagem, focada nas narrativas e experiências, que podem ser produzidas em literatura, poesia, cinema e pinturas, por exemplo, propõem-se a reformular a crença de que se estabelece que o conhecimento só se produz a partir do raciocínio que, de forma indutiva ou dedutiva, se relaciona com uma base empírica (Hérmendez, 2013).

Existe dentro desta concepção de pesquisa qualitativa um entendimento de que o pesquisador não é mais aquela figura detentora exclusiva de um conhecimento que “faz falar” à realidade, tirando assim do investigador a centralidade da voz e o posicionando em um papel de mediador da relação entre investigado e conhecimento. Ficou muito claro, ao longo da nossa investigação, o que isto quer dizer ao nos aproximarmos das entrevistas e produções artísticas de pessoas que foram presas e torturadas. Muitas vezes, a intensidade de alguns versos de um poema ou os pigmentos de uma pintura “falam” mais do que citações. Outra proposição da PEBA, segundo Hernández (2013), é a noção de que em toda atividade artística existe um propósito investigativo que constrói e projeta representações sobre parcelas da realidade assim como algumas atividades de investigação contêm e mostram elementos estéticos e aspectos de *design* que afetam a pesquisa.

Segundo Barone (2006), Eisner (2006) e Hernández (2013) a pesquisa educacional baseada em artes é um tipo de pesquisa de orientação qualitativa que utiliza procedimentos artísticos (literários, visuais e performativos) para dar conta das práticas de experiência em que

tanto os diferentes sujeitos (investigador, leitor, colaborador) como as interpretações sobre suas experiências desvelam aspectos que não se fazem visíveis em outros tipos de pesquisa. A PEBA é uma forma de investigação que aumenta a nossa compreensão das atividades humanas através dos meios artísticos (Barone, 2006; Eisner, 2006 e Irwin, 2013). “Através das artes, uma percepção expandida sobre eventos, condições e encontros agencia pesquisadores e espectadores a alcançarem novos entendimentos sobre o que pode levar a melhorias na política educacional ou práticas educativas” (Irwin, 2013, p. 28)

Além disso, na PEBA, ao se investigar sobre a criatividade (os conteúdos da investigação) e sua interpretação (uma explicação dos conteúdos) o participante na investigação se fortalece, a relação entre pesquisador acadêmico e o “investigador participante se intensifica e se faz mais igualitária, e os conteúdos são culturalmente mais exatos e explícitos, dado que se utilizam tanto formas de conhecimento emocionais como cognitivas”. (Hérmendez, 2013, p. 44).

Segundo Barone e Eisner (2006), a PEBA possui três características principais: 1) utiliza elementos artísticos e estéticos que são não linguísticos, relacionados com as artes visuais ou performativas, ao contrário dos elementos linguísticos e numéricos mais recorrente na maioria das outras pesquisas. 2) Busca outras maneiras de olhar e representar a experiência por se propor a ampliação de perspectivas, a sinalização de matizes e lugares não explorados, buscando outras maneiras de ver os fenômenos e não realizar predições ‘confiáveis’. 3) Trata de desvelar aquilo do qual não se fala, pois não pretende oferecer alternativas e soluções que fundamentam as decisões de política educativa, cultural ou social, “mas que propõe uma conversação mais ampla e profunda sobre as políticas e as práticas, tratando de revelar aquilo que costuma se dar como fato e que se naturaliza.” (Hérmendez, 2013, p. 44).

### 3.3.1 Participantes

A pesquisa teve como participantes três (3) artistas ex-perseguidos políticos da ditadura militar. Optamos pela escolha de vítimas de perseguição política relacionadas à prisão, detenção, espionagem, censura e tortura. Há também um recorte geracional por escolhermos uma pessoa que, na época, era criança, mas que sofreu as consequências diretas da perseguição por ser um filho de preso político. A discussão sobre a perseguição política às crianças e adolescentes nos estimulou a escolher, dentre nossos entrevistados, uma pessoa que se encontra na categoria de “infâncias roubadas”.

A construção dos dados iniciou-se a partir de maio de 2018, após a aprovação desta tese no Comitê de Ética da Universidade de Brasília. Os participantes foram selecionados a partir dos critérios de haver passado por algum tipo de perseguição política e reconhecerem-se como artistas. Todos os participantes foram devidamente informados sobre o procedimento da pesquisa a partir da apresentação do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) (ver anexo) e posterior assinatura do mesmo.

O primeiro participante da pesquisa foi o pintor, dramaturgo e professor Oswald Barroso. Filho de um importante intelectual cearense, ele nasceu em Fortaleza-CE, em 1947. Oswald foi preso três vezes, em Fortaleza e Recife, por suas atividades políticas. Durante meses na prisão foi torturado inúmeras vezes. Porém, a despeito de toda perseguição, sempre produziu obras de arte em diversas linguagens como teatro, artes visuais, música, literatura e cultura popular.

O segundo entrevistado, Ernesto Sales, vulgo Sal, é filho de um dos mais conhecidos militantes da Ação Libertadora Nacional do Ceará, José Salles. Ernesto Sales foi

perseguido político durante a infância, ao viver sob vigilância da polícia, que fazia sentinela constantemente em sua casa. Viveu, durante muito tempo, na rotina de visita ao pai no presídio Instituto Penal Paulo Sarasate (IPPS). Foi nas idas e vindas ao presídio que desenvolveu habilidades artísticas com couro e outros materiais artesanais para vender e adquirir renda para a família.

A terceira participante da nossa investigação denomina-se Marlene Crespo. Nascida em 1932, a artista apresenta uma vasta produção em gravuras, desenhos e bordados. Foi presa três vezes durante a ditadura militar, uma das quais passando por um dos piores centros de detenção clandestinos, a Operação Bandeirante, do DOI-Codi.

### ***Tabela 1***

Informações sobre os participantes

Participantes	Sexo	Idade	Formação Profissional	Estado Civil
Oswald Barroso	Masculino	72 anos	Professor Universitário	Casado
Ernesto Sales	Masculino	52 anos	Gestor de Saúde	Solteiro
Marlene Crespo	Feminino	88 anos	Letras	Viúva

### **3.3.2 Procedimento de construção das informações**

A pesquisa foi produzida nas seguintes etapas:

### **A) Pesquisa documental de uma entrevista anterior**

No momento em que os objetivos da pesquisa foram se consolidando e já ensaiávamos a aproximação com o primeiro entrevistado, Oswald Barroso, acessamos uma entrevista que já havíamos feito com ele no ano de 2012, quando a temática ligada à memória era uma constante no meu trabalho dentro do coletivo artístico Aparecidos Políticos. Na ocasião daquela entrevista, realizada dentro de uma exposição do referido coletivo, na Galeria Antônio Bandeira, em Fortaleza-CE, contamos com a presença de Oswald Barroso como entrevistado, que compareceu à galeria. Uma das propostas da exposição deste coletivo era entrevistar ex-presos políticos. A entrevista, com duração de 21 minutos, foi produtiva e Oswald Barroso sentiu-se à vontade de expor detalhes de suas prisões e torturas. Decidimos aproveitar este material, já como um registro documental, pois há nele detalhes de torturas sofridas que, por exemplo, julgávamos serem relatos importantes. No intuito de não entrar novamente nesta questão - a não ser que o próprio entrevistado assim o fizesse - decidimos aproveitar este material auditivo para dar ensejo a continuidade do que seria a nossa segunda entrevista que faríamos à Oswald, desta vez, mais recente, como iremos abordar no subtópico a seguir.

### **B) Realização de cinco entrevistas narrativas individuais**

Antes de abordarmos as entrevistas realizadas é necessário mencionar que já conhecíamos, de outras ocasiões, dois dos entrevistados que são Oswald Barroso e Ernesto Sales. Neste sentido, a etapa do *rapport*, avançou consideravelmente já que as temáticas a serem discutidas eram sensíveis e delicadas. Apenas com a terceira entrevistada, Marlene

Crespo, a aproximação foi mais recente, surgida nesta etapa da pesquisa, e que contou com a intermediação do filho, pois ela tem 88 anos.

Após o agendamento das entrevistas, deixávamos a critério do entrevistado a escolha do local, que nos casos até aqui investigados, foi nas residências, um museu de arte e duas outras através de videoconferência, no caso de Marlene Crespo. O instrumento de gravação foi o aplicativo *Gravador de Voz* do celular *LG Smartphone* e, para o caso do vídeo gravação, o aplicativo *whatsapp*. No caso da gravação da Marlene, fazíamos a captação da imagem através do aplicativo *whatsapp* e a gravação da voz através do aplicativo *Audacity*. Após a cinco gravações, realizamos a transcrição literal de todo o áudio gravado, no editor de texto *Br Office* através do uso de fone de ouvidos.

Findada a transcrição, os dados foram analisados a partir da Análise Temática Dialógica da Conversação (Borges, 2017). Trabalhamos com os sujeitos da pesquisa algumas questões gerativas, como: de que maneira se deu sua perseguição política durante a ditadura. Como foi sua vida antes e durante a ditadura militar. De que maneira a sua produção artística ajudou na elaboração da sua memória sobre aquele período.

## Tabela 2

### *Relação de participantes e a perseguição política*

Participantes	Perseguição Política	Tempo Entrevista
Ernesto Sales	Espionado, preso	Primeira: 47'43" Segunda: 38'13"
Oswald Barroso	Preso, Torturado Física e	Primeira: 21'20"

	Psicologicamente	Segunda: 59'21''
Marlene Crespo	Presas, Torturada Física e	Primeira: 43'29''
	Psicologicamente	Segunda: 57'00''

### C) Pesquisa documental de dois livros

Outra documentação relevante que não havia surgido inicialmente na pesquisa foi de dois livros publicados em 2018 e 2019, dos entrevistados Marlene Crespo e Oswald Barroso, respectivamente. A publicação dos livros de memórias dos dois foi coincidência já que quando escolhemos os dois como participantes da pesquisa não sabíamos que os mesmos iriam lançar as publicações. Nesta etapa, avaliamos que uma análise temática dialógica circunscrita apenas às entrevistas poderia limitar o alcance e, conseqüentemente, seria muito válido aproveitar uma fonte bibliográfica que os autores tinham feito com o objetivo de criar um legado das memórias dos mesmos. O livro de Marlene Crespo, chamado *Desenhos da resistência: obra gráfica de uma artista engajada nas lutas sociais durante a ditadura militar*, possui 176 páginas com textos e, principalmente, fotografias dos trabalhos artísticos. O livro de Oswald Barroso, denominado *Risco Vermelho: as desventuras de um rei descaminhado*, é um livro autobiográfico de 282 páginas que contam sobre a vida de Oswald durante a ditadura. Possui poucos registros artísticos do mesmo, mas é uma valiosa fonte de informação da vida de nosso entrevistado.

**Tabela 3**

*Relação de livros publicados pelos entrevistados usados para a Análise Temática Dialógica*

Autor	Título	Ano	Páginas
Oswald Barroso	Risco Vermelho: as desventuras de um rei descaminhado. Volume II	2019	282
Marlene Crespo	Desenhos da resistência: obra gráfica de uma artista engajada nas lutas sociais durante a ditadura militar	2018	176

#### **D) Pesquisa documental de análise de obras de artes**

Findadas as entrevistas narrativas e análise documental dos livros, partimos para uma análise documental relacionada às produções artísticas dos três participantes. Nesta etapa, ancorados na Pesquisa Educacional Baseada em Artes, nos propomos a analisar as produções artísticas dos mesmos para irmos além da narratividade oral e escrita. A proposta, nessa fase, foi adentrar no universo complexo e semiótico das produções artísticas dos autores no intuito de encontrarmos possibilidades discursivas que a arte propicia, ainda mais ao abordar um contexto de alta repressão política e censura.

No caso de Oswald Barroso, analisamos uma pintura em tela, a partir da análise temática da imagem parada e uma poesia produzida no cárcere. Em Marlene Crespo, foram investigadas seis ilustrações feitas em nanquim sobre papel produzidas durante a ditadura ou no período de abertura política. Apenas o caso do Ernesto Sales traz obras que, apesar de serem atuais, rememoram aspectos vividos por nosso entrevistado durante a ditadura. As duas obras

de Ernesto Sales são instalações, ou seja, possuem uma perspectiva de volume mais tridimensional.

**Tabela 4**

*Relação de obras de arte analisadas*

Autor	Obra - Título	Linguagem	Ano	Observação
Oswald Barroso	Sem título	Pintura (Acrílica sobre tela)	1975	
Marlene Crespo	Fraco é o ferro	Poesia	1977	
	Sem título	Desenho (Nanquim sobre papel)	Sem data	Desenho de uma mulher grávida, com um filho na mão e aprisionada
	Na Cela	Desenho (Nanquim sobre papel)	1987	
	Ilustração na Tribuna Operária	Desenho (Nanquim sobre papel)	Sem data	
	Funai: sobre os critérios de indianidade	Desenho (Nanquim sobre papel)	1981	
	Sem título	Desenho (Nanquim sobre papel)	Sem data	Desenho de uma mulher cangaceira armada
	Sem título	Desenho (Nanquim)	Sem data	Família de operários

		sobre papel)		
Ernesto Sales	Extermínio da juventude pobre e negra	Instalação (Tronco, machado e tinta)		
	Capoeira	Instalação		

### 3.3.3 Procedimento de análise das informações

Para a análise das informações levantadas, ou seja, as entrevistas, os livros de Oswald e Marlene e as obras de artes dos três sujeitos, utilizamos a Análise Temática. Trata-se de um método de identificação, análise e apresentação de padrões (temas) por dados. Para Braun (2006) e Clarke (2006) a análise através de temas organiza e descreve os dados levantados, ricos em detalhes, e tem como benefício a flexibilidade e a utilidade. Para as autoras, outro aspecto importante da análise é que ela estuda a emergência de temas que partem do entrevistado, modificando assim a visão tradicional de que o pesquisador é o único ativo no processo: *“An account of themes ‘emerging’ or being ‘discovered’ is a passive account of the process of analysis, and it denies the active role the researcher always plays in identifying patterns/themes...”* (Braun e Clark, 2006, p. 7) Entretanto, as autoras não concordam com a perspectiva de que o pesquisador qualitativo, simplesmente, *dá voz* aos participantes, pois sempre haverá evidências da narrativa que serão selecionadas e editadas. Braun (2006) e Clarke (2006) argumentam que o importante é o referencial teórico e o método encontrarem o que o pesquisador queira saber, e que estes saibam sobre essa decisão e a reconheça como uma decisão.

Na análise temática dialógica da conversação partimos do princípio de que “falante e compreendedor jamais permanecem cada um em seu próprio mundo; ao contrário, encontram-se num novo, num terceiro mundo, no mundo dos contatos; dirigem-se um ao outro, entram em ativas relações dialógicas”. (Bakhtin, 2016, p. 113). O mundo dos contatos se fará a partir da tentativa de compreensão do outro, do falante, que no caso desta tese, é o artista ex-perseguido político da ditadura.

O método da Análise Temática Dialógica usado por nós divide-se em cinco etapas, realizadas não necessariamente de forma linear. A primeira etapa, *a transcrição das entrevistas*, caracteriza-se pelo momento em que iniciamos o processo de aproximação e familiarização com o sujeito e os dados produzidos. Nas transcrições podemos perceber, com mais atenção, os termos que cada um usava, o destaque a que davam para alguns acontecimentos fazendo-nos perceber uma reação em que não havíamos observado. Neste momento não se trata apenas de captar os enunciados (palavras pronunciadas), mas também as pausas, entonações, interjeições, tartamudezes e silêncios. (Borges, 2017) Percebemos, por exemplo, no caso de um dos entrevistados, um certo padrão de esquecimento de alguns fatos - que sinalizamos com três pontos “...”.

Na segunda etapa da transcrição definimos a unidade analítica no qual caracteriza-se pela análise de dados buscando conexões existentes. No caso deste método, seguindo a perspectiva bakhtiniana, procuramos a real unidade de comunicação discursiva, qual seja, o enunciado. Na terceira etapa do nosso método procuramos realizar uma *leitura intensiva do material transcrito* para possibilitar uma identificação de temas e subtemas recorrentes e significativos nas enunciações dos pesquisados. Os temas, segundo a perspectiva dialógica de Bakhtin, é o sentido da enunciação completa se apresentando como expressão de uma situação

histórica concreta (Borges, 2017) na vida do ex-perseguido político. Por exemplo, no caso de Oswald, pudemos perceber a relação do tema Pai com o tema Arte.

Na penúltima etapa do método *organizamos as enunciações* em temas e subtemas realizadas com a elaboração de códigos e o agrupamento de enunciações em temáticas similares. A partir da plataforma virtual *Mindmeister* codificamos, por meio de anotações particulares e do uso de cores e ferramentas de hipertexto, os mapas mentais para organizá-los em uma análise emergente. (Borges, 2017).

Enfim, na quinta etapa, realizaram-se a *elaboração e análise do mapa semiótico* com objetivo de expressar as dinâmicas presentes entre as temáticas e os significados destacados nos dados analisados. Os mapas possibilitaram identificar os resultados encontrados através dos significados produzidos e das relações estabelecidas. Ainda nesta fase, trechos enunciativos com representatividade substancial produzidos no decorrer das entrevistas foram apresentados e comparados aos mapas construídos. (Borges, 2017)

### III - RESULTADOS E ANÁLISES DOS DADOS

#### Capítulo 4 - Entrevista Oswald Barroso



#### 4.1 Breve biografia

Oswald Barroso nasceu em 23 de dezembro de 1947, em Fortaleza, Ceará. É filho de um conhecido poeta, escritor e jornalista cearense, Antônio Girão Barroso, e de Alba Cavalcante Barroso. Quando adolescente gostava de praticar esportes até que aos 16 anos, devido a um atropelamento automobilístico que sofreu, passou a ter os movimentos da perna

limitados. Depois de meses acamado, passou a se dedicar mais às artes, escrevendo poesias e desenhando. Publicou mais de vinte e cinco livros voltados principalmente para a cultura popular, cerca de vinte textos para o teatro, se destacando na dramaturgia cearense, chegando a ser diretor de um dos maiores teatros cearenses, o Teatro José de Alencar. No campo artístico, além da escrita, do desenho e da dramaturgia, trabalhou como ator, diretor, cenógrafo, documentarista, fotógrafo, jornalista. Enfim, como ele mesmo se define, um multiartista que admira o ideal do homem renascentista. Além disso, foi professor universitário na Universidade Estadual do Ceará e tem se destacado por ser referência no resgate e preservação do acervo da cultura imaterial do Nordeste realizando diversas pesquisas que o deram prêmios e títulos de cidadão honorário. Em 1966 começou a se engajar politicamente, iniciando uma trajetória vasta de participação social durante a ditadura militar e, em consequência, foi preso e torturado três vezes, uma delas em Recife-PE, como iremos ver mais detalhadamente na análise da entrevista. Atualmente Oswald Barroso tem se dedicado a publicar três volumes de livros autobiográficos e vem aproveitando a paternidade com um filho concebido recentemente.

#### **4.2 Análise da Entrevista**

Filho de um dos mais importantes poetas modernistas do Ceará, Oswald Barroso nasceu em Fortaleza e conviveu com nove irmãos. Ele é uma importante personalidade na cultura do estado do Ceará e sua história de vida, repleta de adversidades, demarca um discurso polifônico quando se trata de linguagens artísticas. Elaboramos um Mapa Semiótico (Figura 3) da entrevista de Oswald no qual pudemos perceber sete temas e 22 subtemas (*Tabela 2*). Os temas categorizados foram: pai poeta, o atropelamento, a militância, a arte, a perseguição

política e o período pós-ditadura.

Nos próximos tópicos serão discernidos sobre cada tema classificado, observando que o tópico militância será analisado dentro do tópico de análise dialógica da imagem parada.

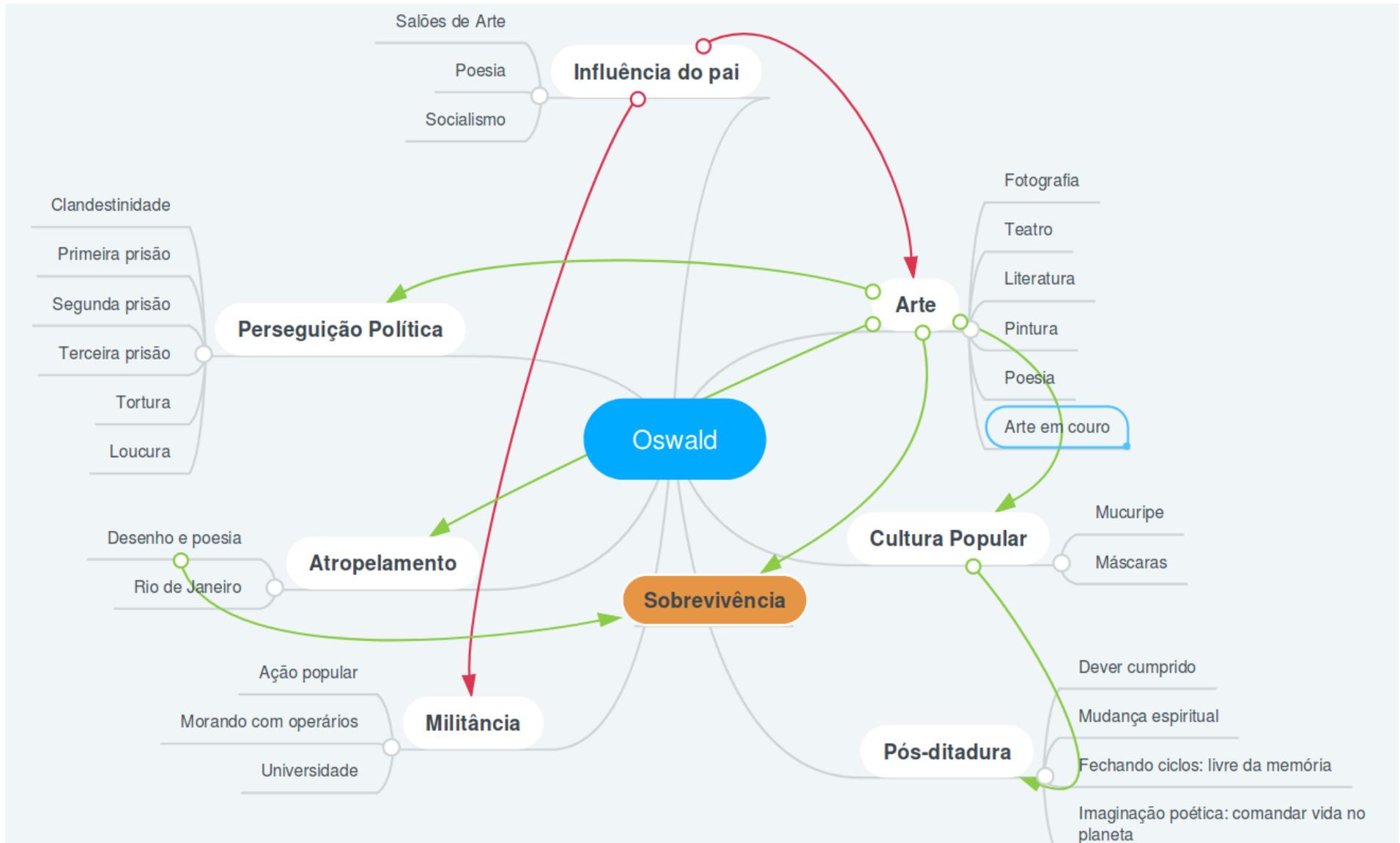


Figura 3 – Mapa semiótico de Oswald

**Tabela 5***Temas e Subtemas de Entrevista Narrativa com Oswald*

Temas	Subtemas
1. Pai poeta	Salões de Arte, Socialismo
2. Atropelamento	Desenho e Poesia, Rio de Janeiro
3. Arte	Pintura, fotografia, teatro, cultura popular, arte em couro e literatura
4. Cultura Popular	Ação Popular, Faculdade, Morando com operários
5. Perseguição Política	Clandestinidade “se fazer de morto”, Loucura, Tortura, Primeira Prisão, Segunda Prisão, Terceira Prisão
6. “Livre das memórias”	Dever cumprido, mudança espiritual, Fechando Ciclos, Imaginação Poética

Como já explicitado em nossa análise de informações, ao observarmos os dados levamos em conta as proposições teóricas, sobre discursos e dialogias, a partir de Bakhtin (2016) assim com memória, em Bosi (1994), Benjamin (1985), Halbwachs (1999) e Oropeza (2009). Para Bakhtin (2016), o discurso sempre se funde em um enunciado pertencente a determinado sujeito do discurso, que por sua vez possui uma unidade categórica da comunicação, que é o enunciado, formando assim uma relação dialógica inserida na cultura. Começamos nossa análise em um dos primeiros espaços culturais em que Oswald se inseriu.

### 4.3 Pai poeta

O pai de Oswald é mencionado na entrevista como uma influência fundamental. Um dos últimos livros organizados por Oswald é um apanhado de poesias, contos e reportagens sobre o próprio pai (Barroso, 2014). Observamos, neste contexto, o que Bakhtin (2016) denomina de intenção discursiva, por parte do falante entrevistado quando demarca, claramente, a importância e o significado do pai dele. Oswald faz questão de iniciar a entrevista por esta lembrança.

Identificamos que a memória de Oswald relacionada ao pai é um retorno ao período da infância quando o acompanhava nas visitas às exposições artísticas. Liga-se, inclusive, aos aspectos geográficos da cidade, como quando lembra os nomes das ruas onde eram realizadas as mostras de artes:

E aí ele [o pai] me levava para esses lugares todos, né? Eu me lembro...Eu frequentei esses...eu nasci final de 47. Eu frequentei esses salões todos ali...O SCAP [Sociedade Cearense de Artes Plásticas] tem muita exposição nesse período, na década de 50. Era em cima..na esquina da praça do Ferreira com Guilherme Rocha com Major Facundo. (Oswald)

Bosi (2003), no artigo *a Memória da Cidade*, comenta que cada geração tem, da cidade onde viveu, a memória dos acontecimentos que são pontos de amarração de sua história. No caso de Oswald as exposições das quais participou, inclusive com a localização exata, dentro da cidade natal, caracterizam-se por serem esses pontos de amarração citados. Para Bosi (2003), a memória se apoia nas pedras da cidade e escolhe lugares privilegiados de onde retira sua matéria prima. As exposições artísticas tiveram uma importância para Oswald no sentido de posicioná-lo no espaço artístico e cultural da cidade. Foram elas as primeiras a introduzir ao nosso sujeito pesquisado questionamentos e indagações a respeito do estabelecido, do *status*

*quo*. De acordo com Oswald, seu pai quebra o entendimento do senso comum da função paterna, que é o de impor limites e estabelecer regras, ensinando Oswald a questionar e, em certa medida, quebrar regras. A natureza modernista do pai, que nas décadas de 1940 e 1950, era um modo crítico de ler o mundo, foi ensinada ao próprio filho: “E então, o papai era um adepto da arte moderna e quebrar com o academicismo, com os classicismo, com uma arte...as belas artes, né? E tinha um viés um pouco político” (Oswald).

Nessas primeiras observações do desenvolvimento de Oswald vemos uma postura de si que irá refletir em todas as temáticas de Oswald estudadas nesta tese. O vínculo dele com a cultura popular, com as classes oprimidas, conjura-se com a crítica ao academicismo, ao classicismo, que são estilos artísticos tradicionais, geralmente ligados às classes econômicas mais favorecidas inseridas nos valores burgueses. São esses dois vetores que o marcarão politicamente e o levará a militância política e posterior perseguição pelo aparato repressivo.

#### **4.4 Atropelamento**

Outro tema abordado na narrativa de Oswald e relacionado à identidade do mesmo ocorreu na adolescência. Nosso entrevistado relatou-nos: “eu sofria muito *bullying* na Escola, era muito magrinho, muito fraquinho, e queria ficar forte pra enfrentar os *cabras na porrada*.” (Oswald) Para enfrentar *os cabras*, uma expressão popular que significa homens/rapazes, Oswald praticava diversos esportes e se reconhecia como um atleta. Todavia, aos 16 anos, foi atropelado por um carro, e em consequência, teve diversos ferimentos, sendo obrigado a ficar muito tempo acamado e em tratamento durante dois anos.

Passei muito tempo me tratando. Fatura exposta...muito ferimento. Foi complicado. Passei dois anos e meio tratando desse negócio. E aí, a

cama, virou meu ateliê. Como era difícil pintar deitado numa cama de hospital, as pernas engessadas, eu fazia desenho e poesia, desenho e poesia, desenho e poesia. (Oswald)

A transformação da cama em um ateliê é um marco que leva Oswald a centrar-se no suporte do papel, pois como havia a mobilidade limitada uma das únicas posturas que o permitia movimentar-se era a partir dos membros superiores, principalmente os braços e a cabeça. O horizonte dele muda e com isso as perspectivas de movimento. Se antes ele treinava para ser um atleta o acidente o fez criar novos significados e agir sobre a realidade de uma maneira distinta. Esse fato demonstra como o tema *arte* assume, já na adolescência, importância crucial na trajetória de desenvolvimento de Oswald, pois foi por meio desta atividade que ele pôde encontrar uma maneira de sobreviver diante da limitação física, dando significado aquele estado de incapacidade criando versos e desenhos.

Vigotski (2009) afirma que é na adolescência o momento em que a potente ascensão da imaginação e os primeiros rudimentos de amadurecimento da fantasia se unem. Nesta fase amadurecem os chamados interesses permanentes e os interesses infantis retraem-se. Com o amadurecimento geral, a atividade de imaginação do adolescente obtém uma forma concluída (Vigotski, 2009). Neste argumento podemos encontrar uma articulação com o período do acidente de Oswald. Apesar do mesmo já ter uma grande influência artística do meio, mais especificamente do pai, o acontecimento trágico impeliu Oswald a desenhar e escrever. Quando abordamos a atividade criadora e a necessidade de condições adversas para a criação, no capítulo anterior desta tese, podemos entender como o atropelamento propiciou, mais ainda, condições de produção de imagens cristalizadas por Oswald. Isso é bem característico quando ele chega a repetir, três vezes, as palavras *desenhar e escrever* dando uma ênfase a essas atividades, na entrevista.

Vigotski (2009) comenta que a atividade imaginativa, da maneira como

manifestava-se na infância, retrai-se na adolescência. Isso é facilmente percebido quando desaparece na criança a paixão pelo desenho e ela inicia um processo crítico com seus traços artísticos chegando a acreditar que não sabe desenhar. O acidente de Oswald o coloca na posição de manutenção do desenho na experiência *cama-ateliê*. Provavelmente, aqui se explica a grande imersão e riqueza do nosso entrevistado nas diversas linguagens artísticas representadas, a seguir, no tema Arte, do mapa semiótico.

#### 4.5 Arte

No mapa semiótico de Oswald a temática da arte pode ser dividida em cinco subtemas: pintura, fotografia, teatro, cultura popular, arte em couro e literatura. Destacamos essas seis em nosso mapa (apesar de existirem mais linguagens que Oswald trabalha) por serem mais constantes nas entrevistas realizadas. Apesar de selecionarmos um tópico específico para análise de obras de arte de Oswald, comentaremos, neste momento, brevemente, algumas considerações a respeito da arte e memória a partir dos dados da entrevista.

Em um levantamento sobre as produções artísticas de Oswald, encontramos cerca de 21 textos para o teatro, três livros de poesias, 11 pinturas, 23 livros ficcionais e não-ficcionais, 40 canções em parceria, 39 participações em documentários. Uma parte considerável dessas produções ligam-se aos aspectos memoriais de Oswald. Dos livros, alguns remetem diretamente a temática aqui estudada como *Memória do Caminho*, *Poemas do Cárcere e da Liberdade* e *Dormir talvez Sonhar*.

Quando Benjamin (1985) discorre sobre o passado, no texto *Sobre o Conceito de História*, e Bosi (2003) sobre a memória oral, em *O Tempo vivo da memória*, diz-se que conhecer o passado significa apropriar-se de uma reminiscência e um relampejo. As obras de

Oswald partem de reminiscências e são narrativas de um sobrevivente. Os versos, as pinturas e os textos do nosso entrevistado tentam evidenciar um passado em que o discurso do opressor insiste em apagar. Oswald luta pela memória dele e da coletividade a partir da profusão de obras de diversas linguagens. Oswald é a antítese do cortejo triunfal de que fala Benjamin (1985) quando aborda que os bens culturais são os despojos levados na marcha dos dominadores. Ele declama em um verso, produzido em 8 de abril de 1979, no presídio do IPPS, no Ceará, um trecho que poderia muito bem ser uma linha de um ensaio benjaminiano: “Meus mortos, eu não os pude contar, mas guardei-os, um a um no meu grito”.

A arte ocupa o lugar da reminiscência. É um lampejo do passado que insiste em voltar, em se tornar conhecido e público. O *grito* de Oswald no verso poético simboliza a vontade de manter a memória viva. Esta não é apenas uma memória individual, mas também social, pois Oswald guarda os *gritos dos mortos*. A arte e a memória relacionam-se, na pessoa de Oswald, assim como em seus trabalhos, a partir do momento que se vinculam ao aspecto narrativo: os dois se constituem e são inseparáveis. Podemos inferir que a arte ocupa em Oswald uma convergência de vozes, de cenas e imagens que não só ele, como também outros perseguidos políticos, vivenciaram. A capacidade de sintetizar ideias, sentimentos e emoções em versos, pigmentos ou acordes propicia um alargamento da experiência estética para o âmbito coletivo. Quando Oswald discorre sobre a arte, vê-se que ele está sempre retomando fios, refazendo acontecimentos e histórias.

#### **4.6 Cultura Popular**

A cultura popular é um dos temas recorrentes em toda trajetória de vida de Oswald Barroso. Em Bakhtin (1987) ela é um contraponto à história oficial e cria forças centrífugas

diante da monologia da linguagem oficial, que pode ser a de um Estado, de uma igreja ou um sistema político. A cultura popular “...organiza à sua moda a imagem do inferno, opondo à estéril eternidade a morte prene e dando à luz, à perpetuação do passado, do antigo, o nascimento de um futuro melhor, novo, saído do passado agonizante”. (Bakhtin, 1987, p. 346). Em nossa entrevista Oswald comenta que começou a pintar nos cursos da Casa Raimundo Cela inspirado no pintor cearense Descartes Gadelha. Os temas eram produzidos a partir de manifestações da cultura do povo, como o bumba meu boi, reisados, maracatus, cirandas e relacionavam-se ao começo da identificação dele com a militância política: “...meus temas eram sempre coisas ligadas à cultura popular”. Porém, ele procurava afirmar-se artisticamente e, destoando do próprio mestre que o inspirava, acreditava na necessidade de produzir uma arte mais explícita: “Achava o Descartes a coisa mais linda do mundo porque eram temas populares. Temas fortes, da luta do povo, não sei o quê. Só que eu achava ele assim um pouco sinuoso e tal e eu queria assim mais...” (Oswald). Neste trecho da entrevista, ao invés de ele falar, fez um gesto com os braços simbolizando força.

Porém, existe um tensionamento na posição política que Oswald assume na militância artística - ao querer algo mais explícito, com força gestual - e a necessidade de produzir obra de arte vendável, sem cair na repressão. Ao ser questionado sobre que tipo de pintura produzia para venda ele responde: “Eu não vendia. Eu não fazia não, tu é doido. Eu fazia quadros da vida popular, da cultura popular, do folclore. Das brincadeiras do povo. Eu fazia assim. Não era coisa braba não porque senão braba ninguém nem em tela queria.” Algumas das pinturas sobre cultura popular produzidas na prisão eram para pagar a advogada dele, Mércia Albuquerque.

A identificação de Oswald com a cultura popular o insere na atividade política e o mantém ligado às lutas do povo. E, continuando na questão do tensionamento da cultura

popular e política, ele afirma:

Acho que eu já fui pra esse negócio de política porque eu já tinha essa atração pela vida popular. Pelo visual da vida popular. Pela beleza da vida popular. Pelo sofrimento também, mas principalmente pela beleza. Eu descobri a beleza da cultura popular. Entende? E eu fui pra política movido por isso. Entende? Tanto que eu saí da política e continuei nisso [risos]. Entendeu? (Oswald)

A saída da política mencionada por Oswald refere-se à participação em organizações partidárias ou movimentos. Porém, pelo que acompanhamos nos dias de hoje, nosso entrevistado continua ativo em suas manifestações públicas, tendo inclusive um papel de relevância e influência na militância cultural e política de Fortaleza.

#### **4.7 Perseguição Política**

O tema da arte, constantemente, relaciona-se ao aspecto político na trajetória de vida de Oswald. As perseguições políticas de Oswald, que veremos também mais detalhadamente no tópico de análise do livro *Risco Vermelho* ocorreu durante a ditadura militar, quando este foi torturado e preso três vezes: em 1968, 1974 e 1976. Chegou a loucura, segundo ele mesmo, em uma das prisões. Em nossa primeira entrevista, Oswald explica algumas das violências sofridas na prisão de 1974:

...eu fui preso no Recife. Em abril de 74. Aí foi uma prisão muito pesada. Foi uma prisão pelo DOI-CODI. Um sequestro. Era uma coisa clandestina, que não era legalizada. E passei 43 dias nas celas do DOI-CODI que estavam instalado no quartel da Polícia do Exército, na Praça 13 de Maio, no Centro do Recife. Eu fui torturado por militares de alto escalão. Generais, coronéis. E eu fiquei praticamente louco, né? Consegui escapar pela loucura, né? Porque não tinha como escapar. Ou você se tornava um traidor ou você morria. E das duas formas eram

mortas. Então, você...a válvula de escape foi a loucura. Tem outra saída: você ficar louco. (Oswald)

De acordo com o relato de Oswald, a estratégia da loucura foi um dos meios encontrados por ele para sobreviver. Ao ser preso, qualquer militante político, durante o regime militar, era forçado, por meio da tortura, a delatar companheiros e entregar esconderijos (Freire e Pontes, 1997). Mas como esses sabiam que este ato poderia pôr em risco outras pessoas, era sempre um conflito, para o detido, escolher entre o que falar e o que esconder do agente repressor. Muitos ex-perseguidos políticos relatam que o pior das torturas não era nem tanto as violências físicas – apesar de insuportáveis -, mas os danos morais aos quais eram submetidos. A tentativa do estado repressor de apagar o sujeito, torná-lo um ser sem identidade, um lixo humano, um “homem nu”, tal como nos lembra a expressão de Lévy (1988), era uma máxima. No cárcere, os aspectos psicológicos e simbólicos, nas maiorias das circunstâncias, pesavam mais que as agressões físicas.

Na prisão, Oswald tentava de diversas maneiras sobreviver as piores adversidades.

Durante todo esse processo eu, na medida do possível, fiquei produzindo. A não ser na cela do DOI-CODI que você não podia produzir nada que era uma cela absolutamente fechada. Você nu. As paredes nuas. Você sem nada. E você não sabia se era de manhã, de tarde ou de noite. Uma coisa que leva inclusive à loucura. A forma de prisão. Um cubículo, mal dava pra você se deitar. Não dava mal pra você se deitar estirado no chão. [...] eram verdadeiros sepulcros onde a pessoa era enfiada e você não sabia onde estava, se era de manhã, de tarde ou de noite. (Oswald)

Ainda sobre a prisão, Oswald relata perder a noção de tempo e de espaço num forte processo de tortura, pois “Você não sabia de nada. Você não diferenciava nada. Você ficava enterrado vivo, praticamente.”

A necessidade de Oswald produzir arte, apesar das adversidades físicas e

psicológicas eram muitas, segundo relata. A vasta produção criativa que se inicia na adolescência e segue durante toda a vida adulta são fundamentais para ele. Suas obras de arte relacionam-se ao que Vigotski (1999) afirma sobre as emoções, sentimentos e a catarse. Segundo o psicólogo bielorrusso, as emoções angustiantes e desagradáveis são submetidas a certa descarga e destruição, sendo transformadas conseqüentemente, em contrários. A catarse, neste sentido, seria a complexa transformação dos sentimentos (Vigotski, 1999). Para Oswald, um exemplo de transformação dos sentimentos ocorreu com o teatro no qual ele conseguiu convergir sentimentos: “Quando eu saí da prisão, do IPPS, cara, era muita arte. [risos] E o que que eu cheguei à conclusão? Diz assim que só tem uma arte que junta todas as outras: é o teatro.” (Oswald). A reação estética, uma espécie de autocombustão que acarreta a descarga das emoções imediatamente suscitadas (Vigotski, 1999).

O discurso de Oswald quando sai do cárcere, segundo ele relata na entrevista, gira em torno da imersão no teatro e no aprofundamento das relações artísticas cada vez mais amadurecidas. Nessa época ele trabalha como diretor de teatro, realiza viagens internacionais, ensina na universidade, dá entrevistas, além de receber premiações pelo reconhecimento de seu trabalho como o Prêmio Estado do Ceará, em 1985 e a Medalha Brasileira Folclorista Emérito, em 2008.

Em um dos trechos da entrevista indagamos Oswald sobre o momento presente, como ele se percebe nos dias de hoje. Há na fala dele um sentimento de derrota, ao mesmo tempo em que destaca a necessidade da continuidade na crença de uma mudança: “...o meu ideal era mudar o mundo. Meu ideal era mudar o mundo. Eu me considero derrotado porque não consegui. Mas, acho que é nessa trilha que a gente deve insistir. E a possibilidade de sobrevivência da humanidade tá nisso.” (Oswald) Pra ele, um dos objetivos na vida é “Fazer com que a poesia, a imaginação poética, comande a vida humana, né? E o homem contribua

para enriquecer de poesia o planeta. ” (Oswald).

Há um destaque, feito pelo nosso entrevistado, na necessidade da imaginação como uma categoria central para a própria manutenção da vida. O aspecto da espiritualidade também entra como subtema já que Oswald, no início da militância política, apesar de atuar em uma organização ligada à Igreja Católica, era ateu. Para ele, isso mudou. Hoje, trata-se de “...trabalhar com a cultura. E cultura quer dizer cultivar a natureza. Tornar ela mais rica. E cultivar os espíritos, os deuses, as divindades. Cultivar o espírito divino que se distribui pelo mundo” (Oswald) É por isso que Oswald menciona literalmente a necessidade da memória. Para ele, a memorização relaciona-se à escrita de livros, a expor a vida do mesmo para demonstrar como permaneceu vivo.

#### **4.8 “Livre das memórias”**

O tema Livre das memórias foi classificado em quatro subtemas: mudança espiritual, dever cumprido, fechando ciclos e imaginação poética. Estes temas e subtemas nos ajudaram a compreender o processo de elaboração de uma prática discursiva, possibilitando uma visualização do acabamento estético do nosso entrevistado. Estético no sentido de ser uma regulação de si, diante de uma imagem construída e socialmente elaborada (Borges, 2017). O estético, sendo Borges (2017), é constituído pelas narrativas, pelos valores e pela moralidade que integram e unem um grupo. Este tópico é o mais elucidativo para compreender a postura que Oswald assume e qual ele acredita ser, hoje, os valores mais significativos para uma vida em sociedade articulados com a memória: “Por isso que eu acho que a melhor coisa que eu posso fazer hoje é escrever esses livros, com essa memória, e mostrar porque é que eu cheguei a pensar assim. Porque é que isso formou-se.” (Oswald).

Em outro fragmento da entrevista, ao positivar o valor da utopia presente desde a juventude e, ao mesmo tempo, reconhecendo um certo fracasso na luta transformadora, Oswald discorre sobre a necessidade de uma nova mudança, feita no plano espiritual a partir de um viés ecologista.

O homem entrou num processo destrutivo que não foi de hoje que começou com a modernidade, que se aguçou na modernidade tardia e na pós-modernidade, como chamam, de destruição da natureza. E a natureza se defende. Agora, como o homem faz parte da natureza pode ser (...) instinto natural dele, o inconsciente dele leve a uma saída. Que ele encontre essa saída e é isso que nós estamos tentando. É uma coisa espiritual. Uma mudança espiritual. (Oswald)

Ele não discorre sobre o que seria essa mudança espiritual. Entretanto, parece fazer uma articulação com valores advindos desde sua militância política. “O que a gente lutava era por comunidades autônomas, autossustentáveis e autogovernadas em rede. É isso. O projeto é esse.” (Oswald). Ao mesclar dois tempos verbais no discurso ele parece manter vivo aquilo pelo qual lutava, como quando explicita, no tempo verbal do presente, que “o projeto é esse”.

Um subtema presente no discurso de Oswald aborda a memória através de um outro prisma. Em um trecho ele diz:

Eu tô é fechando ciclos. Não é explosão não. Eu tô é fechando. A explosão já houve. Eu tô é me contendo agora. Eu tô é pegando tudo e resumindo. Tô me vendo livre das memórias. Porque uma memória dessas eu fiquei... Tem um monte de papel que só uma porra, né? Ai quê que eu faço com isso tudo, cara? Eu tô agora é dizendo assim: não, isso aqui pode jogar fora. Tô resumindo tudo. Eu tô fechando ciclos. Não tô abrindo nada. Não tô abrindo nada mais. Eu não estou escrevendo nada do zero [risos]. (Oswald)

Neste trecho Oswald parece citar a memória relacionada a uma materialidade, no

caso, a textos, fotos, papéis, cartas, desenhos, em suma, acervos. O que se compreende é que ele quer dar vazão a todo esse amontoado que ele junta há décadas, como quando fala “...me vendo livre das memórias” ou “Isso aqui pode jogar fora”. Podemos observar neste trecho uma relação de divergência entre a explosão, em nossa perspectiva relacionada à fase criativa de Oswald, principalmente, depois da saída dela da prisão, com o “fechar ciclos”, relacionada ao atual momento. É como se, para Oswald, não houvesse mais necessidade de se criar mais, posto que ele já possui muitas produções autorais. Nesse sentido, para esse excerto de Oswald, somos tentados a visualizar a memória como contrária à criação, posto que a mesma partiria “do zero”. Entretanto, não é assim que visualizamos a questão. A memória nunca vai partir do zero. Mesmo que Oswald não possuísse mais nada em casa, ainda assim, ele estaria criando a partir de outros acervos simbólicos.

#### **4.9 Análise dos Produtos Artísticos**

Para este tópico da análise das informações, a partir de trechos da entrevista e de uma obra de arte escolhida por nós, escolheremos a metodologia de Análise Semiótica de Imagens Paradas (Penn, 2002) que tem como objetivo tornar explícitos os conhecimentos necessários para a compreensão da imagem por parte do leitor. A seguir, iremos realizar algumas etapas já mencionadas para tal análise: 1) a escolha do material, 2) a realização de um inventário denotativo que identifica os elementos do material analisado e, finalizando, 3) a análise de níveis de significação mais altos, nos quais relacionam-se a necessidade de compreender a imagem como ela é e como o que significa (Bakhtin, 2017).

Para a análise das imagens produzidas por Oswald, escolhemos uma pintura criada pelo mesmo em 1975, durante a ditadura. A escolha do material justifica-se por ser uma obra

produzida naqueles períodos de censura à liberdade de expressão, logo, relacionando-se aos objetivos propostos pelo método de Penn (2002). A pintura analisada foi fotografada e conferida, ao vivo, no momento da entrevista a Oswald. Escolhido o material para a análise dialógica da imagem parada, faremos um inventário denotativo da mesma, no qual se propõe a realizar uma catalogação literal do material.

Texto: Assinatura do pintor 75 (ano de produção)

Imagem: cinco homens (um deles representando dois personagens), uma bengala, uma arma, fundo vermelho



Figura 4 – Pintura de Oswald, sem título, acrílica sobre tela (1975)

Na pintura pode-se observar cinco homens, no qual um deles, localizado no centro da imagem de maneira simétrica, divide-se em dois personagens: um homem de barba e cabelos longos, camisa azul segurando uma bengala. O outro personagem é um homem segurando uma espingarda, com chapéu e uma cartucheira de ombro. Em menor destaque, encontram-se quatro homens negros e pardos. Ao fundo cactos pretos em contraste com um céu de cor vermelha.

Figura masculina dividida em dois personagens

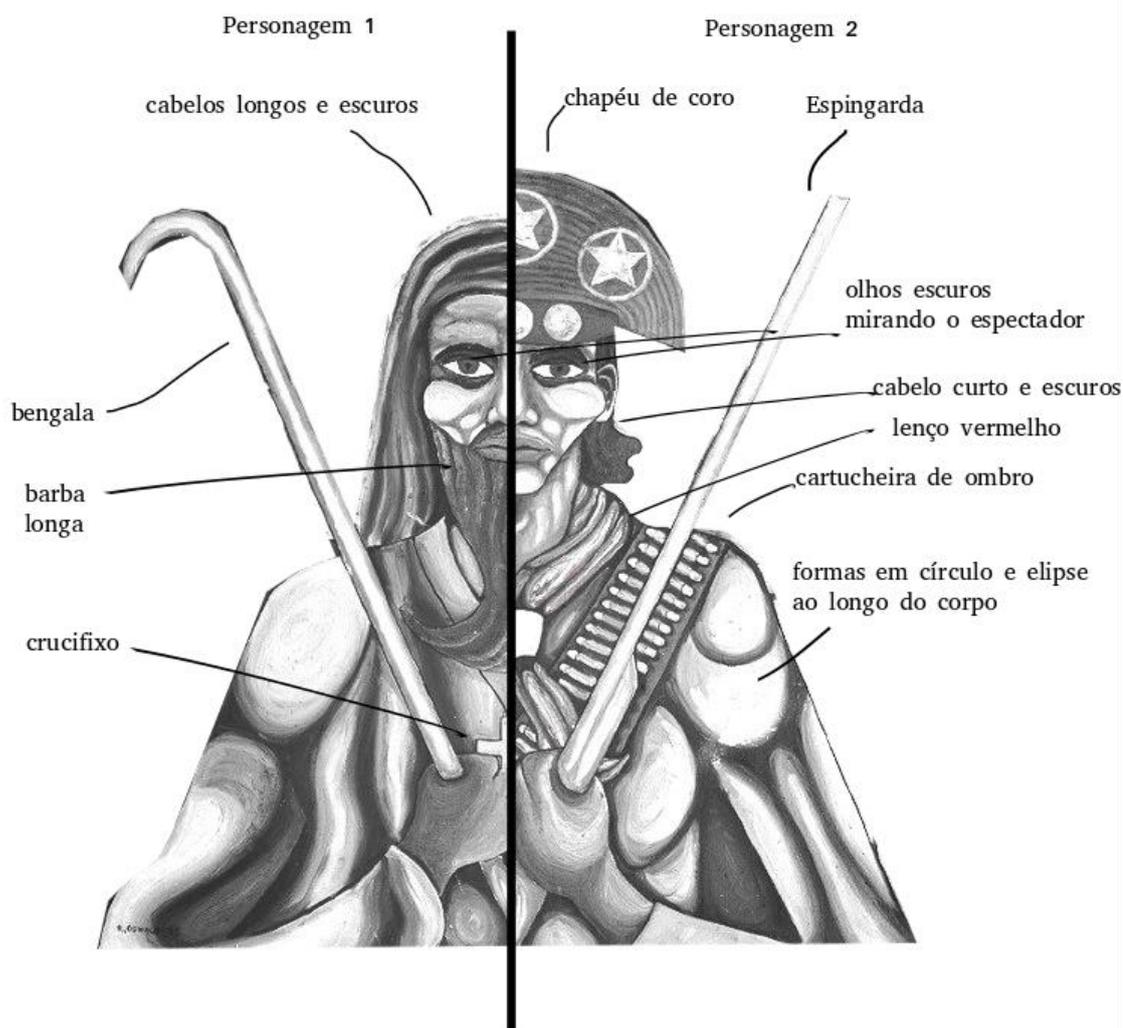


Figura 5 – Pintura de Oswald, inventário a partir de pintura de Oswald

A partir de agora, seguindo a metodologia de Penn (2002), analisaremos os níveis de significação mais altos com intuito de observar o que é conotado, ou seja, quais associações são possíveis na imagem, como os elementos se relacionam uns com os outros e quais os elementos culturais estão dispostos. Necessário frisar neste momento o caráter dialógico deste método de análise da imagem parada. A partir do momento que realizamos esta análise damos significados a uma série de enunciados pictóricos criados por Oswald sem necessariamente ser algo que ele explicitou no discurso verbalizado, em entrevista. Nosso entrevistado discorreu sobre alguns pontos da obra, mas não necessariamente mencionou tudo o que queria dizer ou significar. Partimos aqui do pressuposto bakhtiniano de que toda compreensão é prehe de resposta e de que toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (Bakhtin, 2016). Com isto queremos inferir que a própria análise conotativa da obra de Oswald terá elementos diversos da cultura, pois nosso entrevistado não foi o primeiro falante a ter violado o *eterno silêncio do universo* (Bakhtin, 2016) Uma análise conotativa da obra pressupõe, como afirma Bakhtin, que o próprio falante está determinado a compreensão ativamente responsiva. Ou seja, ele não espera que apenas dublem o pensamento dele em uma voz qualquer nem que se espere uma compreensão passiva do que é dito. A compreensão ativamente responsiva implicar em resposta, concordância, participação, objeção e execução (Bakhtin, 2016)

Vejamos quais nossas participações a respeito da obra ilustrada. O nosso entrevistado é um amante da cultura popular e boa parte do repertório artístico do mesmo está enrustado de temáticas do povo:

Nesse período eu já era meio assim esquerda. Pra você ver, meus temas eram sempre coisas ligadas à cultura popular. [...] E ai, você veja, eu tive também uma influência muito grande do Descartes. Achava o Descartes a coisa mais linda do mundo porque eram temas populares.

Temas fortes, da luta do povo, não sei o quê. Só que eu achava ele assim um pouco sinuoso e tal e eu queria assim mais [simbolizando força com os braços]. (Oswald)

#### 4.9.1 Militância Política - Metade Conselheiro

A força do povo nas pinturas de Oswald é bem representada na figura central da tela analisada. O homem cindido em dois traz o personagem do Antônio Conselheiro e de um Cangaceiro, provavelmente Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião<sup>19</sup>. Necessário destacar que o pintor optou por retratar os dois como se compusesse uma única figura: não há polarização, e sim unificação do líder religioso e o líder cangaceiro. No primeiro personagem, o homem de cabelos longos e barba comprida de veste azul, observamos Antônio Conselheiro. O líder religioso, na imagem, munido de uma bengala e um manto, fundou o Arraial de Canudos, uma experiência de sociedade alternativa no interior da Bahia e um importante marco insurrecional na história do nordeste e do Brasil, em 1893. Retratado no livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha e em diversos filmes, peças de teatro, cordéis de literaturas, Canudos, e mais precisamente a figura de Conselheiro, incorpora no imaginário popular o líder carismático que unificou camponeses fugidos da seca, negros recém libertos e índios contra um sistema de latifundiários de terra e governantes. Arraial de Canudos, que chegou a contar com 25 mil pessoas, era uma comunidade rural, de economia autossustentável com forte influência católica, apesar de não contar com o apoio oficial da Igreja.

Na figura de Antônio Conselheiro<sup>20</sup> pode-se observar uma das vozes do discurso de

---

19. Virgulino Ferreira, vulgo Lampião, nascido em 1898 e morto em 1938 foi o cangaceiro mais conhecido do Brasil, famoso por liderar um dos movimentos de irredentismo que marcou o século XX no sertão, o Cangaceirismo.

20. Foi um líder religioso brasileiro que fundou, no sertão da Bahia, o arraial de Canudos, um pequeno vilarejo

Oswald, ligado à temática da militância e espiritualidade, como já explícito no mapa semiótico do mesmo. A militância política do nosso entrevistado durante a ditadura militar foi na Ação Popular, uma organização criada a partir da Juventude Universitária Católica (JUC) e Ação Católica Brasileira, tendo também uma vertente protestante. A inspiração de Oswald na figura de Antônio Conselheiro, de certa forma, reverbera na trajetória de ação política que nosso entrevistado seguia quando ia morar nas periferias das cidades de Fortaleza e Recife para trabalhar a conscientização do povo oprimido. Era uma escolha difícil na época porque implicava abrir mão do conforto material (Oswald era de uma família de classe média) e correr risco de morte pela repressão. Havia algo de messiânico no fato de se engajar na luta contra a ditadura militar e ser a favor de uma revolução proletária.

Na tentativa de entendermos o processo artístico e político de Oswald perguntamos ao mesmo de que maneira os momentos de perseguição política influenciaram a trajetória de desenvolvimento dele. Ele respondeu:

Influíram de duas maneiras. No primeiro momento eu diminuí, foi um desvio. Eu considero um desvio. Eu considero até que minha prisão foi assim uma pancada pra me voltar pro meu eixo. Que é a arte. Entendeu? (Oswald)

O eixo a que se refere nosso entrevistado relaciona-se à noção de equilíbrio presente na obra vigotskiana em que relega à arte a mais importante concentração dos processos biológicos e sociais na sociedade e um meio de equilíbrio do homem com o mundo nos momentos críticos (Vigotski, 1999). Quando pensamos em todos os processos de perseguição, sejam prisão ou tortura, dos quais Oswald passou conseguimos observar a associação arte e

---

que atraiu sertanejos, camponeses, índios e escravos recém libertos. Seu nome foi popularizado através do livro Os Sertões, de Euclides da Cunha.

vida e entender essa relação como constituidora do processo subjetivo do perseguido, reforçando a nossa tese.

O artista ele não vive, ele navega, como dizia o Fernando Pessoa. E ele faz arte. Ele vive no espaço e no tempo da arte que é o espaço e o tempo da eternidade. Então, ele não é uma pessoa do espaço do cotidiano. Ele é uma pessoa do espaço da eternidade. E por isso mesmo, preso... Tudo, todo o pensamento dele, todo o sentimento dele, tudo que ele passa, vai, mais cedo ou mais tarde, se traduzir em arte. E, essa arte foi quem me salvou da morte e da loucura, principalmente. Eu tive preso várias vezes. (Oswald)

A tradução ao qual Oswald menciona refere-se, ao nosso ver, às noções de transformação e transposição. Vigotski (1999) recusa a ideia de arte como contágio, ou seja, de que, por exemplo, um poema que trata da tristeza tem objetivo de contagiar o leitor com a tristeza do autor. Para o pensador bielorrusso, a arte liga-se a uma concepção de transformação, quer dizer, a verdadeira natureza da arte implica o transformar, o superar o sentimento comum. Vigotski (1999) destaca que o medo, a dor e a inquietação, quando suscitadas pela arte, implicam algo a mais acima daquilo que nelas está contido. Este algo, para Vigotski, transforma a “água em vinho”, realizando assim a mais importante missão da arte que é uma espécie de milagre (essa é a palavra usada pelo psicólogo). A importância dada por Oswald à arte, posto que o salvou da morte e da loucura, é a mesma que o psicólogo bielorrusso postula.

Em síntese, quando abordamos o fazer artístico não se trata, somente, de uma questão de beleza, de contágio, mas sobretudo de permanência da vontade de viver. A arte é o mais forte instrumento na luta pela existência tal como aconteceu com nosso entrevistado. Para Vigotski, na arte, “não se pode admitir nem a ideia de que seu papel se reduza a comunicar sentimentos e que ela não implique nenhum poder sobre esse sentimento” (Vigotski, 1999, p. 310)

#### 4.9.2 Militância Política - Metade Cangaceiro

Na outra metade da pintura observa-se a figura de um cangaceiro, provavelmente, Virgulino, o Lampião. O cangaceirismo foi um fenômeno de banditismo ocorrido no nordeste brasileiro entre os séculos XIX e XX. Apesar de terem sido criadas diversas histórias, polêmicas e teorias a respeito deste acontecimento, é certo que ele ocupa um lugar de destaque no imaginário e cultura popular. Para além do bem e do mal, discute-se se foi um movimento eminentemente violento, é notório que ele guarda um caráter de incorporação da valentia do homem sertanejo e rebeldia contra a ordem estabelecida (Mello, 2015).

A representação do cangaceiro na pintura de Oswald remete ao caráter de confronto e de luta do homem sertanejo. Aqui relacionamos o aspecto pictórico de Oswald com a característica militante do nosso entrevistado. Mesmo após três prisões e várias torturas Oswald nunca deixou de lutar pelo que ele considerava uma sociedade mais justa. “Era se fazer de morto a tática. Foi logo em 69, depois do AI-5. Tava no Recife. Era se fazer de morto. A tática era se fazer de morto. Sobreviver” (Oswald). Nosso entrevistado permaneceu clandestino por anos. Enfrentou situações de risco de vida e ainda assim continuou produzindo arte, inclusive dentro da prisão. A tática de se fazer de morto que ele menciona era uma maneira de guerrear pela vida. Tal como um cangaceiro que luta pra sobreviver, algumas vezes se escondendo nos carrascais da caatinga, Oswald se fazia de morto (ficava clandestino, não dava notícias para não deixar pistas).

Ainda na leitura do cangaceirismo, há de se lembrar que na ditadura militar diversas organizações políticas, amparadas no direito à resistência, optaram pelo uso de armas contra as forças estatais de repressão. Oswald, apesar de não ter aderido à luta armada – a organização

dele, a Ação Popular, não reivindicava o uso de armas – teve uma prima, chamada Jana Moroni Barroso, que aderiu à Guerrilha do Araguaia, um movimento armado de combate à ditadura, ocorrido na década de 1970, na região do Tocantins e Pará.

Findada essa análise da pintura de Oswald, realizaremos, a análise de outra obra de arte de Oswald: a poesia feita no cárcere denominada Fraco é o Ferro.

#### 4.10 “Fraco é o Ferro”

Não cabe minha dor nessas paredes  
 E busco em ti a certeza do amanhã  
 A tua lembrança dobra o silêncio  
 Quebra o pesadelo  
 Fura a paisagem branca, pesada e única  
 No fiapo do céu brilha uma estrela  
 Como sinal nascido da tua boca  
 Fraco é o ferro frente ao sonho que nos une  
 Meu pensamento rasga a distância  
 Rompe o limite e corre contigo  
 Livre por praias sem fim  
 Onde rios deságuam em teus braços  
 Fraco é o ferro frente ao sonho que nos une  
 Rondam ciranda nos horizontes largos do teu sorriso  
 Meu coração bate em teu peito  
 E nas multidões navega a chama viva do teu olhar  
 Fraco é o ferro frente ao sonho que nos une.

Para Oswald o processo criativo da pintura e da poesia eram bem próximos: “Não sei se eu fazia o desenho para a pintura ou a pintura para o desenho. Ou, a poesia para a pintura ou a pintura para a poesia. Eu fazia tudo junto. Todos os meus poemas são desenho” (Oswald)

Bakhtin (2016) mencionava que os gêneros discursivos mais complexos surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e, especificamente na linguagem literária, existem correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem. Ao refletirmos sobre um poema produzido em uma situação de absoluto cerceamento da liberdade,

inclusive física, observamos como Oswald pode usar das metáforas e linguagens próprias destes gêneros para imaginar situações que o transpunha para outros espaços e tempos. Quando ele comenta que “meu pensamento rasga a distância”, “fura a paisagem branca” ou que a “lembrança dobra o silêncio” observamos uma atitude que se mantém viva, apesar de toda violência física que nosso entrevistado vinha sofrendo. É notório nestes versos que a vida na prisão não impede Oswald de sonhar, de imaginar. É disso que Vigotski (2009) trata quando comenta a importância da arte e da imaginação para o comportamento humano diante de situações de crise e de drama. É um processo que vai além da metáfora naquela escrita. No poema está a própria imaginação cristalizada (Vigotski, 2009), a vida que pulsa entre as quatro paredes de um presídio.

Outro ponto a se mencionar é que no poema Oswald opta por criar um outro personagem, como se ele estivesse falando com alguém/algo, como nos trechos, “...que nos une”, “...teu olhar”. Há nestes versos uma denominada categoria composicional bakhtiniana em que existem dois autores: o real, a pessoa biografada, e o secundário, o autor imanente à estrutura da obra. (Bezerra, 2016).

Findada esta análise de dados referentes à entrevista com Oswald passaremos a análise do mapa semiótico do livro biográfico do nosso entrevistado.

#### **4.11 Análise do Mapa Semiótico do Livro *Risco Vermelho***

O livro *Risco Vermelho - as desventuras de um rei descaminhado* é o segundo volume de uma tríade de livros de memórias de Oswald Barroso. Na análise que iremos realizar apresentaremos os capítulos em ordem cronológica intercalado com as leituras dos temas e subtemas nele abordados.

O livro trata de uma publicação que, segundo o apresentador do livro, Pontes (2019), é escrito no registro literário memorialístico, gênero com antecedentes como as *Memórias do cárcere* de Graciliano Ramos. O livro se apresenta como um romance em que se cria um personagem fictício, chamado Raimundo Flor, o alter ego do autor real, desenvolvendo uma narrativa da história de vida do personagem real Oswald Barroso com liberdade imaginativa e rigor histórico, quanto a nomes, datas e locais em que os fatos ocorreram. (Pontes, 2019)

O livro de Oswald, como veremos, é quase que totalmente feito pela incorporação da voz de outros no enunciado, através de um dialogismo composicional (Bakhtin, 2016; Fiorin, 2011) com maneiras externas e visíveis de mostrar outras vozes. O livro é narrado em terceira pessoa através de um observador, e em alguns trechos, conta com excertos da própria voz do personagem principal, Raimundo Flor ou Mundinho, mas também com vozes de outros personagens que surgiram na vida do autor real. Apesar do livro apresentar-se como um volume de memórias ficcionais, isso não quer dizer que os eventos são irreais ou não tenham ocorrido. A incorporação do personagem Raimundo Flor é um recurso literário usado pelo próprio Oswald Barroso para construir a narrativa.

Para Bakhtin (2016), o autor de uma obra literária (romance) cria uma obra (enunciado) discursiva única e integral, a partir de enunciados heterogêneos, como que alheios, pois até o discurso direto do autor é cheio de palavras conscientizadas dos outros. Por isso, neste caso do livro *Risco Vermelho*, o autor-homem (Bakhtin, 2016) resolve criar um outro personagem para dar conta de sua própria narrativa. A narrativa do livro assim como as polifonias de vozes nele convergentes, sejam poemas, cartaz, canções e falas, serão analisadas através da construção de um mapa semiótico (Borges, 2017), o qual apresentamos a seguir.

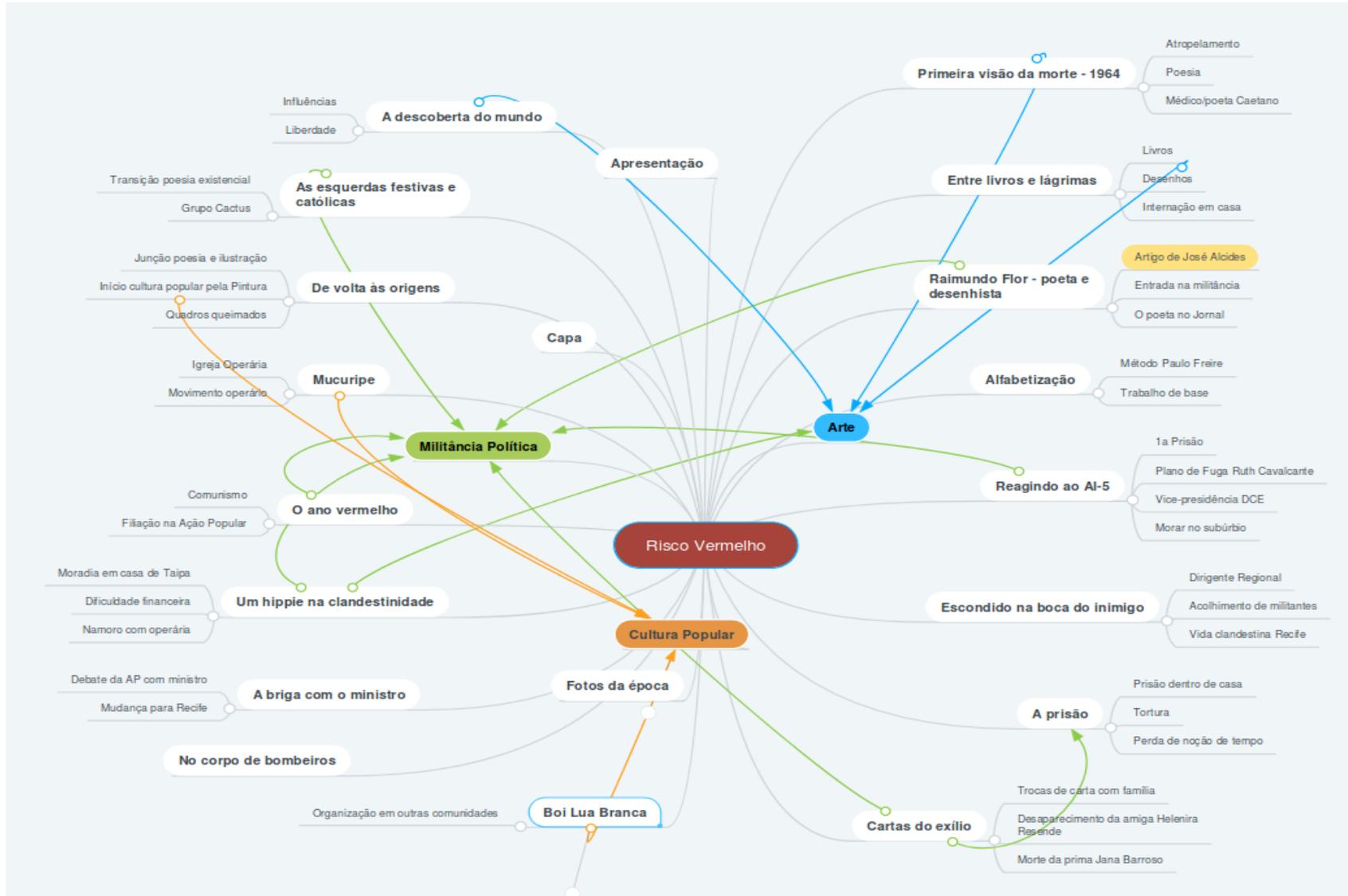


Figura 6 - Mapa semiótico

**Tabela 6***Temas e Subtemas do Livro Risco Vermelho*

Temas	Subtemas
1. Capa	Salões de Arte, Socialismo
2. Apresentação	
3. Primeira visão da morte	Atropelamento, Poesia, Médico/Poeta Caetano
4. Raimundo Flor - poeta e desenhista	Artigo de José Alcides, Entrada na militância, O poeta no Jornal
5. Entre livros e lágrimas	Livros, desenhos, ilustração em casa
6. A descoberta do mundo	Influências, liberdade/cura
7. As esquerdas festiva e católica	Transição poesia existencial, Grupo Cactus
8. De volta às origens	Junção poesia e ilustração, Início cultura popular pela Pintura, Quadros queimados
9. Mucuripe	Igreja, Movimento Operário
10. O ano vermelho	Filiação na Ação Popular, Comunismo
11. Um hippie na clandestinidade	Moradia em casa de Taipa, Dificuldade financeira, Namoro com operária
12. A briga com o ministro	Debate da AP com ministro, Mudança para Recife

13. No corpo de bombeiros	
14.Boi lua branca	Organização em outras comunidades
15.Cartas do exílio	Trocas de carta com família, Desaparecimento da amiga Helenira Resende, Morte prima Jana Barroso
16.Prisão	Prisão dentro de casa, Tortura, Perda de noção de tempo
17.Escondido na boca do inimigo	Dirigente Regional, Acolhimento de militantes, Vida clandestina em Recife
18.Reagindo ao AI-5	Primeira prisão, plano de fuga Ruth, Vice- presidência DCE, Morar no subúrbio
19.Alfabetização	Método Paulo Freire, Trabalho de Base
20. Fotos da época	

O livro de Oswald é autobiográfico, traz na capa uma pintura do artista chamado Descartes Gadelha, amigo pessoal do autor. Na imagem observamos uma parede branca com o título “Risco vermelho” (figura 7), como se fosse grafitado, em um muro de cor branca.

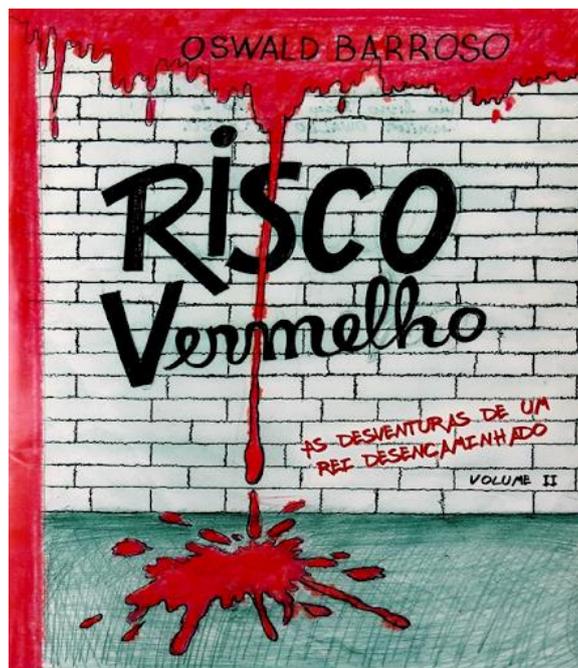


Figura 7 - Capa do livro autobiográfico de Oswald Barroso

Na parte superior deste muro, uma mancha de sangue preenche parte do cabeçalho e um risco central escorre da parte superior descendo até o chão do muro formando uma poça rubra. O vermelho, evocado no título de maneira escrita, e também na imagem, de maneira pictórica, propõe apresentar ao leitor um sentimento de dor, de ferida, pois uma das principais atribuições das cores dentro do campo de conhecimento dos fundamentos das linguagens visuais (Ocvirk, 2014) é o de simbolizar ideias. Ao escolher a cor vermelha, vista em muitas culturas como uma cor estimulante, vinculada ao perigo do fogo, Oswald nos antecipa que a publicação trará uma leitura densa e vibrante. Ao escolher todos esses aspectos semióticos, reforça-se a ideia de que a cor “enriquece as metáforas e torna o trabalho mais forte em termos de conteúdo e significado” (Ocvirk, 2014, p. 200).

O volume é composto por uma apresentação e 18 capítulos que expõem momentos importantes de um dos períodos mais difíceis da vida de nosso entrevistado.

O primeiro capítulo remonta ao acontecimento tratado no primeiro mapa semiótico de Oswald: o grave atropelamento sofrido na adolescência, o qual foi denominado, pelo autor, como a “primeira visão da morte”. Nele, nosso entrevistado dá detalhes do ocorrido quando um automóvel, conduzido por um motorista embriagado, subira a calçada e imprensara-o em um muro. Depois de ser socorrido por desconhecidos, Oswald foi internado passando por um longo período de sofrimento que duraria mais de um ano, tendo como resultado uma seqüela na perna que limitaria os movimentos dele para sempre. Foi no hospital que Oswald ou, como o autor-personagem se identifica, através do alter-ego Raimundo Flor ou Mundinho, teve a conveniência de ter entre seus plantonistas, o médico e poeta Caetano Ximenes Aragão, amigo do pai e parente distante da mãe. “Em seu leito, como um sonho, nos braços de Morfeu, Mundinho ouvia, feito delírio, o poeta Caetano murmurar versos, como se anteviesse martírio feito o seu” (Barroso, 2019, p. 29). O capítulo segue entremeado com a narrativa em terceira pessoa onde poetisas que o visitavam narravam os fatos em versos, pois “à medida que a morfina foi dando lugar a analgésicos menos pesados, Raimundo Flor foi percebendo, na conversa dos poetas, o lugar de outro tipo de morte” (Barroso, 2019, p. 29-30). É um capítulo significativo porque demarca a intenção discursiva ou a vontade de produzir sentido por parte do falante (Bakhtin, 2016) em relação ao acontecimento traumático como um recurso de compreensão de sua constituição como indivíduo. É aqui que o tema da arte vai se constituindo como uma estratégia de sobrevivência para o autor - um ponto importante de nossa tese. A arte, e mais precisamente a poesia, vai servindo à Oswald como um “delírio”. Como podemos observar, no mapa semiótico do livro, dividimos o tema “Primeira Visão da Morte”, em três subtemas mais relevantes: *atropelamento, poesia do delírio e o médico/poeta Caetano*. Apesar de sabermos que nosso entrevistado sempre teve contato com as artes através do pai é neste tema em especial que começamos a ver uma identificação narrativa de Oswald com as

temáticas de *Arte e Sobrevivência*, pois o mesmo usa o enunciado delírio para demonstrar uma maneira de enfrentar a possibilidade da morte.

O segundo capítulo, *Entre livros e lágrimas*, segue a narrativa do anterior. É um dos menores e traz alguns excertos da importância que a leitura teve para nosso entrevistado, em meio a uma dolorosa descrição dos momentos de recuperação lenta, quando Raimundo é transferido do hospital para a casa, levando para a mesma parte da estrutura de um leito hospitalar. Segundo o próprio autor ele “transformara-se, em pouco mais de dois meses, em um cadáver ambulante. Se não bastassem os ossos partidos e a inflamação a lhe tomar as feridas das pernas, a haste de metal (...) provocou-lhe uma infecção (...) que obrigou os médicos a fazer-lhe raspagens constantes no osso” (Barroso, 2019, p. 37). Além disso, ele tinha uma abertura na perna onde havia um dreno para dar saída à supuração permanente. Neste capítulo, somos levados a nos aproximar da sensação, quase indescritível, das dores de Raimundo e compreendemos um dos significados do título da obra em voga. Dividimos o respectivo capítulo nos subtemas *livros, desenhos, internação em casa e ler para vencer o torpor*, pois é nesta etapa da vida que o ato de ler passa a ter mais relevância ao nosso pesquisado, pois ele só conseguia alguma paz quando sedado e, antes de pegar no sono, buscava o livro de cabeceira para vencer o torpor. O subtema “ler para vencer o torpor” ligará ao tema da Sobrevivência, pois para o leitor acidentado, era uma maneira de não se deixar abater.

*A descoberta do mundo*, título do terceiro capítulo, discorre a etapa em que Raimundo Flor é levado a se tratar em um dos hospitais de referência em traumatologia, no Rio de Janeiro, por um ano e meio, ao mesmo tempo que apresenta melhoras que o possibilitam certa mobilidade. Ele instalou-se na casa do tio, em um bairro frequentado por artistas como Chico Buarque e o jogador Mané Garrincha. No hospital conheceu o sambista e pintor Heitor dos Prazeres. Foi uma época em que ele já não permanecia acamado, começando a frequentar

bares e a praia carioca. O momento de descoberta é a experiência discursiva individual de Oswald se desenvolvendo e se formando na interação constante e contínua com os enunciados individuais dos outros (Bakhtin, 2016), uma relação similar à interação com os poetas no hospital. Raimundo narra também o fato de conhecer os Beatles e ser um dos primeiros a incorporar o cabelo grande, camisa frouxa, calça apertada boca de sino e bolsa a tira colo, segundo ele, uma adaptação brasileira do figurino da banda de *Liverpool*. O descobrimento, para o autor, são as diversas vozes trazidas pelo cinema novo e a *nouvelle vague*, shows de Bossa Nova, acompanhando pela televisão os festivais de música popular. Raimundo comenta de conversas com poetas, regados a *chopp* e muita literatura.

No capítulo *As Esquerdas festiva e católica* Oswald traz mais influências que teve na juventude com o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, mas justifica uma natureza pessoal ainda reclusa: “Sua poesia (...) ainda estava voltada, principalmente, para a temática existencial do sofrimento humano, do debater-se, entre a vida e a morte” (Barroso, 2019, p. 47). Foram as atividades dos centros de cultura que começaram a chamar a atenção de Raimundo para a política, através do contato direto com o povo, o trabalho nas portas de fábricas, favelas e sindicatos onde pessoas encenavam peças, declamavam poemas e produziam filmes autofinanciados. Neste trecho encontramos uma contradição com a afirmação, em entrevista, analisada anteriormente, de que a aproximação com a política havia surgido já no curso de pintura que havia feito a partir da inspiração da cultura popular. A denominação de esquerda festiva, segundo Oswald, vinha da ideia de criação de espetáculos que unissem música, teatro e poesia e era um termo popularizado entre os jovens militantes da época. Este capítulo e o anterior demarcam a ampliação de uma existência discursiva centrífuga em que o autor passa do significado de poeta existencial, em uma posição introspectiva, para uma posição de conhecimento de um outro mundo, extrovertido. Essa fase, na trajetória de vida de

Oswald, é um também, mas não só, um momento de carnavalização (Bakhtin, 1987), posto que a vida se põe “ao contrário” derrubando as hierarquias e todas as formas de medo que ela acarreta como a veneração, a piedade, a hierarquia. Cada vez mais Oswald se aproxima das camadas populares e a perspectiva de abolir a distância entre as pessoas se efetiva. Na carnavalização do Raimundo Flor, tal como preconiza Bakhtin (1987), o contato passa a ser cada vez mais livre e familiar, como quando ele começa a visitar as famílias no Mucuripe e viver nas periferias da cidade. No carnaval, as condutas, os gestos, as palavras liberam-se das dominações hierárquicas. Não queremos afirmar com isso, que Oswald vivia um carnaval - nos termos do senso comum - em plena ditadura militar, mas que este processo de descoberta do mundo dele e de entrada na esquerda festiva são significados importantes para a mudança de posição do *self* de Oswald.

O quinto capítulo, *De volta às origens*, aborda o momento de retorno do nosso entrevistado à cidade natal. Foi a época em que ingressou em um grêmio estudantil e intensificou seus trabalhos artísticos, sempre interligando pinturas e poesias. Comenta sobre o primeiro ímpeto de se filiar ao Partido Comunista e as idas frequentes às praças públicas para discutir política. Neste período nos relata sobre quando os pais dele deram fim a muitos dos quadros pintados por causa da repressão. A medida de autocensura, muito comum à época como um meio de evitar maiores consequências, não traz a Oswald nenhuma mágoa para com os pais, mas evidencia um dos tensionamentos existentes na relação entre os pais que o viam, em alguns momentos, com bastante preocupação, como veremos mais detidamente no capítulo em que ele traz algumas cartas trocadas com familiares.

O sexto capítulo é formado pela transcrição completa de um dos primeiros artigos que alçou Oswald ao posto de poeta reconhecido, ao ser publicado em um jornal de grande circulação no estado, por uma personalidade regionalmente famosa no meio, chamada José

Alcides Pinto. O nome do texto, *Raimundo Flor - poeta e desenhista* traz uma apresentação sobre quem é o Raimundo e a análise de alguns versos do poeta. É neste capítulo, também, que Oswald rememora como se deu a entrada na militância política, a partir de reuniões em uma igreja com a participação de operários e católicos. Narra-se, nesta parte, a ida a uma reunião de sindicato e uma das primeiras palestras que dava para um grande público com intuito de trabalhar a conscientização de classes.

Inicia-se o próximo capítulo, denominado Mucuripe, com uma primeira ilustração mostrando um farol localizado no bairro que Oswald passaria a realizar os seus trabalhos de base política. Nosso entrevistado veio de uma família de classe média e com a entrada dele na militância política começou a se interessar pela vida das camadas mais pobres da cidade. A aproximação com articulações progressistas da igreja e o movimento operário o levaram a visitar este histórico bairro da cidade de Fortaleza, no intuito de conhecer não só o lugar físico, mas as pessoas que o habitavam. Uma dessas era uma velha beata chamada Maria Ribeiro. Como um recurso literário, o autor personagem incorpora a voz de Maria dedicando quatro páginas para narrar a história que Maria Ribeiro contou sobre o bairro. Esse tipo de recursos literário, com a incorporação de outra voz, passa a ser mais presente a partir deste capítulo do livro. O que antes eram descrições em terceira pessoa sobre o personagem Raimundo Flor passa a ser um recurso para agregar mais personagens. Depois de Maria, o capítulo releva a conversa do personagem, uma semana depois, com outro morador do bairro, chamado Seu Josué. As histórias contadas através de vários personagens da periferia apontam para um dos maiores interesses, até hoje, de Oswald: a cultura popular. Já comentamos, no início da apresentação de nosso entrevistado, esta aproximação pelo interesse em manifestações culturais como maracatus, bumba-boi, lendas e causos. Neste capítulo, podemos entender mais precisamente como este envolvimento foi se dando.

O oitavo capítulo, denominado Alfabetização, refere-se, como podemos ver em nosso mapa semiótico, à temática da cultura popular. Trata-se de uma continuação dos relatos e aprendizados vivenciados por ele na imersão que ele começa a fazer em comunidades populares de Fortaleza. Entretanto, esta parte remonta a um nível mais profundo de proximidade e militância política experienciada por Oswald. Naquela época, os denominados trabalhos de bases nas periferias das cidades eram comuns no meio da militância política. Foi neste contexto que Oswald se propôs, junto a sua organização, a realizar um curso de alfabetização para adultos através da metodologia de Paulo Freire. O capítulo inicia-se com a rememoração das primeiras aulas dadas por Raimundo, às noites, sob a luz de um lampião, a partir das apresentações e as histórias de vida de moradores. Neste capítulo, novamente, temos o recurso da polifonia de vozes, e o que se lê são diversas histórias contadas por esses moradores e reproduzidas na narrativa de Oswald. As temáticas trabalhadas em sala eram as mais diversas, uma delas inclusive sobre o conceito de cultura. Ele relata uma das metodologias de ensino em que mostrava aos alunos o desenho de um gato perseguindo um rato, sob o título “O Gato Caçador”. Na metodologia freiriana empregada na periferia, segundo (Oswald, 2019), a discussão seguiria o rumo de mostrar que só o homem é capaz de criar cultura, no caso, só o homem caça. Já o animal apenas ‘persegue’ o outro, por instinto de sobrevivência. O capítulo segue com a contação, durante as aulas e a vivência com os moradores, de história de pescadores, lendas e encantos.

O recorte do capítulo nove, *O ano vermelho*, desloca a narrativa do tema da cultura popular para a militância política. Ele inicia o capítulo trazendo uma das maiores influências teóricas a seu pensamento político, que era o livro Vermelho, do comunista chinês Mao Tsé-tung, assim com suas aproximações às organizações políticas. Durante aproximadamente nove páginas Raimundo Flor reflete sobre o pensamento de Mao e temas como métodos de trabalho,

dialética, atuação de massas, democracia radical, disciplina, etc. Em seguida, aborda diversos eventos relativos a 1968. Foi nesta época, um dos anos de maior repressão da ditadura, que Oswald se filia à Ação Popular e entra no curso de ciências sociais. Um aspecto importante a se mencionar aqui é que a opção de filiação política de Oswald se dá justamente no período mais recrudescedor da ditadura. Daí em diante uma série de acontecimentos são mencionados como passeatas, os chamados comícios relâmpagos, feitos para durarem pouco tempo, antes que a repressão surgisse. É no contexto do movimento estudantil universitário que Oswald frequenta as dependências do curso de arquitetura da UFC, área repleta de murais, esculturas, instalações e obras visuais, onde se organizou o movimento musical conhecido como o Pessoal do Ceará, formado por personalidades conhecidas como Fagner, Belchior, Fausto Nilo, Edinardo, Amelinha, etc. São trazidos, igualmente, os bastidores das manifestações organizadas pelos estudantes, muitas das quais Raimundo não se furtava a participar, mesmo com a limitação de mobilidade de uma das pernas. Observamos, na narrativa de Oswald, que boa parte dos eventos são referenciados com datas precisas e, apesar de não citar fontes, ele parece demonstrar o interesse em demarcar alguns desses acontecimentos cronologicamente. As prisões e os casos de tortura começam a se intensificar.

O capítulo 10, Reagindo ao AI-5, traz alguns acontecimentos importantes na vida de Oswald em relação à repressão. O trabalho ativista e disciplinado de Oswald o coloca nas posições mais destacadas no movimento estudantil como a de vice-presidência do Diretório Central dos Estudantes, na época clandestino. Nesta parte do livro, Barroso (2019) narra o planejamento e a execução da fuga da militante Ruth Cavalcante feita por ele e outros amigos no hospital militar do exército. São nessas páginas que há o relato da primeira prisão, durante uma panfletagem realizada no dia primeiro de maio, dia do trabalhador. Oswald ficou detido em um “lugar sujo, com uma cama cheia de piolhos e uma pia entupida, onde os detentos

urinavam” (Barroso, 2019, p. 191) A família só pôde visitá-lo uma semana depois e a liberação ocorreu um mês após. Ao ser libertado, pensando que voltaria ao curso de Ciências Sociais, viu-se expulso da universidade através do Decreto Lei 477, o qual baniu das universidades os ditos estudantes subversivos. As perseguições se intensificaram e Oswald “...passou a ser vigiado constantemente. Muitas vezes, conseguiu perceber a presença de agentes de segurança nas proximidades da casa. Nestes casos, evitava entrar pela porta da frente, pulando o muro dos fundos...” (Barroso, 2019, p. 195). Essa será uma situação de perseguição semelhante a que veremos no nosso terceiro e último entrevistado da tese, o Ernesto Sales. A perseguição foi tão cerrada que Oswald teve de se mudar e, em 1970, passou a morar no subúrbio junto às famílias de militantes operários. Era uma política da organização que os militantes vivenciassem as realidades das periferias e habitassem as casas dos operários e camponeses para realizar o trabalho de base. Porém, nem tudo era perseguição política. Nesta época ele comenta ter conhecido o poeta Patativa do Assaré e, através dele, o artesão de couro Flávio, do qual ele aprendeu a técnica de produção de couro. Foi com esse tipo de arte que Raimundo Flor começou a vender suas obras de porta em porta, pelos bairros de Fortaleza. Outro fato importante a ser mencionado é a transcrição de uma carta escrita por Raimundo à mãe em 18 de janeiro de 1971 - naqueles tempos de clandestinidade os contatos presenciais eram extremamente raros com intuito de resguardar a segurança dos próprios familiares.

O capítulo *Um hippie na clandestinidade* inicia apresentando um Oswald pitoresco, que mesmo perseguido constantemente, vestia-se de calça boca de sino, alpercatas de couro nos pés, cabelos longos e uma bolsa de alça longa, atravessada no peito, a tiracolo. Ele comenta sobre a vida em outros abrigos passando pela periferia no bairro Jardim Guanabara e depois no Jardim Iracema, ainda em Fortaleza. Era uma vida difícil: “Houve dias em que, mesmo sem descalçar as alpercatas, Raimundo Flor tirou dez bichos de pé”. (Barroso, 2019, p. 207).

Oswald menciona também alguns dias que passou fome tendo, algumas vezes, que repartir meio ovo cozido para cada morador. Observamos que tais condições de moradia não eram realizadas apenas com o intuito de “vivenciar” a pobreza, como uma política das organizações militantes da época. Apesar de Oswald ser alguém vindo da classe média fortalezense, é importante frisar que, nesta época, ele já vivia sob a clandestinidade forçada e viver nestas condições era uma consequência da perseguição política. No capítulo Oswald relata o namoro que teve com uma operária de uma fábrica de castanhas chamada Hélia. As operárias desta fábrica precisavam fazer quatro ou cinco movimentos corporais simultâneos: “Sustentavam-se numa perna, pedalavam um mecanismo com a outra, recolhiam a castanha com uma mão e acionavam uma navalha com a outra. Ao mesmo tempo, jogavam as cascas num cesto, o que completava os cinco movimentos”. (Barroso, 2019, p. 209). Nessas situações, não demorava muito para as operárias desenvolverem patologias. O desequilíbrio mental das operárias era tratado como subversão, comentava Barroso (2019). Ele continua o capítulo trazendo o evento de uma visita que fizera, junto à sua namorada que já começara a adquirir uma depressão por causa do trabalho, a uma Mãe de Santo. Nota-se, novamente, nestas páginas o apreço de Oswald pelo conhecimento popular. É então que em alguns parágrafos ele relata a visita e o tratamento proposto pela Mãe de Santo e alguns dos personagens míticos do local visitado. A deixa deste capítulo leva o leitor a outro capítulo dedicado exclusivamente para a cultura popular.

O capítulo Boi Lua Branca, de apenas cinco páginas, traz basicamente uma anotação que Oswald fez, à época, das condições de trabalho da colega Fátima. A referência ao Boi surge nas últimas linhas, quando ele fala do pai da amiga que participava da brincadeira do boi nas periferias. É um capítulo curto, mas que talvez tenha sido relevante, para nosso autor, por trazer este outro elemento da cultura popular.

O próximo capítulo, *A briga com o ministro e a decisão de cair fora*, é tão curto quanto o anterior. Mas, desta vez, destaca um fato político pelo qual Oswald teve participação direta. Ele liga-se à ocasião em que o Ministro da Educação, em 1971, Jarbas Passarinho, querendo melhorar a imagem de militar autoritário, fez uma série de debates televisionados com estudantes. A questão, entre os integrantes do movimento estudantil, era se participariam ou não deste debate, pois havia aqueles que acreditavam que, ao participar do debate, estariam arriscando em cair em uma armadilha feita pela ditadura, e havia aqueles que acreditavam ser uma oportunidade de questionar a ditadura. No final das contas, o grupo de Oswald decidiu participar e enviaram uma representante para o debate chamada Rosa da Fonseca. A jovem se saiu bem no debate ao criticar abertamente o ministro. Entretanto, aquele momento era ditadura e a retaliação se manifestou: depois do debate a Polícia Federal “visitou-a” na residência universitária e ela fugiu. Porém, a intimação da polícia para um depoimento permaneceu. Oswald e uma parte do grupo, assim como própria Rosa, decidiram que a mesma deveria comparecer à intimação. Porém haviam cometido um erro fatídico: ela foi violentamente torturada e restou presa, por mais de dois anos. O capítulo encerra com Oswald comentando a sua indicação para atuar em Recife, fazendo parte da direção do PC do B, no estado de Pernambuco.

O 14º capítulo, *Escondido na boca do inimigo*, relata um dos piores momentos de Oswald, como diria a expressão do autor, numa cidade “boca quente”. A capital pernambucana era um centro repressivo só comparado ao da capital paulista pois era sede do IV Exército, onde se instalara um dos segmentos mais sanguinários do DOI-Codi, segundo o autor. Nosso entrevistado foi deslocado para esse estado, em 1972, com a tarefa de manter o partido organizado, preservar seus militantes e enviar quadros (militantes com preparo de direção) para a região do Araguaia, onde se preparava uma guerrilha. Naquela cidade, pouco antes, morrera,

sob tortura, dois amigos com os quais ele havia morado junto, em Fortaleza, chamados Odijas Carvalho e Maria Yvone. Oswald foi morar sozinho, em um bairro operário. Tirou outra identidade, sob o nome de Raimundo Pio Machado Girão. Segundo o autor, era uma vida solitária, pois como estava clandestino tinha poucas articulações partidárias e, segundo ele, uma vida ociosa morando boa parte do tempo no próprio quarto fabricando bolsas de couro. Porém, ele comenta que nos finais de semana passeava pela cidade, indo dançar ciranda, visitar amigos e militantes no subúrbio. Em outro trecho do capítulo Oswald adiciona uma carta enviada aos pais, em sete de julho de 1972. Em algumas linhas podemos ler:

Espero que vocês saibam enxergar a justeza do que sou e do que faço, porque vivo, enfim. Se vocês pudessem compreender realmente em toda profundidade, talvez tivessem mais alegria por mim e uma saudade calma e profunda. Saberiam como na verdade sempre estamos perto. (Barroso, 2019, p. 226)

Em outro trecho da mesma carta ele menciona alguns acontecimentos que rememora dos tempos da escola, quando era desprezado pelos colegas, pois havia “filhinhos de papais ricos, porque minha farda vivia suja ou rasgada, já que não podia fazer nova todo semestre, como eles” (Barroso, 2019, p. 227). As ofensas se repetiam, como quando ele menciona na carta, o evento em que os diretores e os professores quase sempre ficavam do lado “dos filhinhos de papai, para puxar o saco, o que me dava uma raiva grande”. (Barroso, 2019, p. 227). Em poucas linhas, Oswald menciona o namoro e casamento com Marias das Neves, militante de base, mas sem entrar em detalhes. Além disso, destaca três páginas para inserir um cancionário popular composto por ele. Outro acontecimento rememorado no livro foi o caso do assassinato da militante Soledad Barret Viedma, em 1973 - um fato com grande comoção nacional.

O capítulo *Cartas do Exílio* é a transcrição literal de seis cartas, das quais três são

direcionadas do próprio Raimundo aos pais, duas dele para a mãe e uma da mãe para ele. As cartas eram um dos meios de comunicações mais usados naquele período, pois nem sempre eram endereçadas diretamente de um serviço de correio oficial podendo ser entregues através de outras pessoas, garantido a segurança das mesmas. Outro recurso usado pelas pessoas que a escreviam era não expor a localização exata ou dizer estar em outro estado, como foi o caso de nosso entrevistado, que dizia estar em São Paulo, aos pais, enquanto na verdade habitava Recife. As cartas ao exílio, que intitula o capítulo, foi praticamente um gênero literário criado durante o ano de chumbo, pois apesar de se tratarem muitas vezes de uma comunicação privada, pelo teor emocional e intensidade, acabavam virando verdadeiros documentos públicos e históricos, como as cartas da Mãe, do cartunista Henfil. Em relação ao conteúdo das cartas de Oswald e dos familiares, o objetivo principal das mesmas era “dar um sinal de vida” além de contar sobre a moradia, o dia a dia, novidades dos familiares, sugestões, troca de apoio e principalmente, de muita saudade, como quando a mãe Alba, escreve “Sonho sempre com você voltando para junto de nós. Sei que você pensa também muito em mim, acredito em transmissão de pensamentos e muitas vezes lhe sinto tão perto...” (Barroso, 2019, p. 240)

O antepenúltimo capítulo chamado *A Prisão* é um dos mais dramáticos por dar pormenores do encarceramento e das torturas vividas por Oswald, em Recife. Ele inicia o capítulo abordando o fato de ter sido acordado, na madrugada do dia 19 de abril, com canos das metralhadoras apontadas contra ele, pelas janelas dos cobogós. Os policiais o algemaram, encapuzaram e jogaram no porta malas de uma camionete, junto a seu amigo Artur. Uma das primeiras torturas foi ficar, por horas, despido e pendurado a uma parede por algemas, em altura que as pontas dos pés mal alcançavam o chão. Naquele ínterim alguns guardas passavam falando palavrões e dando pancadas nas costas do mesmo. Depois, na sala de tortura, “Os torturadores revezavam-se nas perguntas, sem que os choques e pancadas cessassem” (Barroso,

2019, p. 250). Após a sessão, Oswald foi levado para uma cela estreita, sem iluminação, desprovida de latrina e infestada por percevejos e ratos, na qual ele não podia nem esticar as pernas. Para piorar a situação, adicionavam um condutor de ar condicionado transformando o cubículo em uma geladeira. Ele comenta que as torturas todas eram acompanhadas por médicos para garantirem a continuidade dos atos sem matar o prisioneiro, sendo tudo conduzido “cientificamente, com método e frieza” (Barroso, 2019, p. 252). “Os choques elétricos com fios presos aos testículos, às orelhas, à boca e outras partes dos corpos, eram as torturas mais duras de se aguentar. Durante o interrogatório, começavam mais leves e iam se intensificando com o tempo” (Barroso, 2019, p. 253). Em um dos trechos do capítulo Oswald argumenta que o objetivo estratégico era continuar vivo, íntegro de corpo e alma e a tática era “entregar os anéis, para conservar os dedos”. Ele comenta que a leitura do livro Memória do Cárcere, de Graciliano Ramos, pouco antes de ser preso o salvou, pois foi um livro que literalmente lhe ensinou estratégias de lidar com a tortura. Um dos grandes dilemas do preso torturado é a questão de “dar nomes”, afinal, basicamente, o torturador almeja arranjar informações sigilosas. Em alguns trechos deste capítulo, Raimundo dava os anéis, sem entregar o dedo, como ele mesmo comenta. Um desses “anéis” entregues eram os chamados “pontos frios”, encontros fictícios com outros militantes, para se prolongar o tempo útil de vida na prisão assim como dos companheiros próximos ao círculo de militância de Oswald fazendo-os ganhar tempo para escaparem. Porém, depois de dias as seguidas torturas psicológica e moral começaram afetar Oswald mais ainda. Após os interrogatórios, ao voltar à cela, sentia que a imagem dos torturadores permanecia: “Continuava a ouvir a voz dos torturadores ameaçando-o e fazendo perguntas” (Barroso, 2019, p. 260). “Depois de algumas horas, percebeu que, sem forças, já não abria a boca para reagir às perguntas. Mesmo assim, era como se os donos das vozes ouvissem as suas respostas. Desconfiou, então, que eles estivessem lendo seu pensamento.

(Barroso, 2019, p. 261). Nestes momentos conturbados mentalmente, como estratégia, Raimundo Flor cantava e tresvariava para não pensar em nomes e endereços. Era uma maneira de tentar não sucumbir à loucura. Porém, esta era inevitável.

Na dúvida se estavam lendo seu pensamento, ou se haviam posto um chip em sua cabeça, Raimundo Flor começou a gritar, protestar, insultar, desesperadamente, os torturadores. Provocada ou não, o fato é que Raimundo Flor, para fugir à realidade, havia adentrado, inconscientemente, à dimensão da loucura. Foi a saída encontrada por sua vontade de viver. (Barroso, 2019, p. 262)

Depois de 43 dias de prisão, nos porões da 2ª Companhia de Guarda, da 7ª Região Militar, Oswald foi transferido para o Quartel do Corpo de Bombeiros, uma cela mais ampla e iluminada.

O último capítulo escrito, já que o 18º é formado apenas por fotografias, trata dos momentos em uma prisão menos violenta do que a anterior, apesar de, ainda sim, passar três meses incomunicável. Porém, se antes na cela escura do DOI-CODI ele não conseguia ouvir nada do exterior e nem ver a luz do dia, neste capítulo ele inicia comentando sobre as músicas que escutava, na vizinhança, na época de São João. Contudo, as alucinações permaneciam: “Dizia-lhe que estava com o pensamento controlado pelos torturadores. Tudo o que o outro dissesse seria ouvido pelos agentes da repressão” (Barroso, 2019, p. 267). Neste período, em uma ocasião, voltou a ser interrogado na prisão do DOI-CODI onde estava. Em uma delas ficou sabendo da morte de diversos amigos que haviam ido para a Guerrilha do Araguaia. Uma delas era sua prima, a Jana Moroni Barroso. Na prisão, compôs uma canção em homenagem a ela e a amiga Helenira Rezende, por título “Onde andarás”, na qual um dos trechos cita: “Em que leite de rio correrá teu sangue, / Em que escuro mangue baterá teu peito, / Em que caminho duro andarão teus passos”. (Barroso, 2019, p. 270) Só depois de três meses, após um

telefonema anônimo, o pai de Oswald teve notícias do filho e viajou pra Recife junto à advogada Mércia Albuquerque. A advogada, ao ver o estado do cliente, requisitou um atendimento psiquiátrico. O psiquiatra o diagnosticou com paranoia regressiva, receitou medicamentos e sugeriu atividades de pintura e desenho. Porém, “o mais importante mesmo foi ele saber que, as vozes que ouvia e a leitura de seus pensamentos eram pura imaginação. Deu início, então, a luta para tirar os torturadores da sua cabeça” (Barroso, 2019, p. 272). Em um dos trechos Oswald comenta da importância da arte, principalmente, enquanto caminho o que ele definia como um “caminho para o sonho”, pois ele observou que na confusão entre estar acordado e dormindo transitava para o sonho.

O último capítulo do livro é composto por sete fotografias de nosso personagem. A primeira trata de uma fotografia 3 x 4, datada de 1965, quando Oswald encontrava-se no Rio de Janeiro. Depois, observamos uma fotografia, sem legendas e datações, da fachada do Colégio São João. Na terceira foto, de 1969, observamos Oswald na companhia da irmã Sara, na residência dos pais, em Fortaleza. As quatro últimas fotos são registros artísticos de nosso personagem. Nas duas primeiras fotografias superiores, uma foto dele pintando durante a prisão no Corpo de Bombeiros, em Recife e a segunda, ele em frente a uma tela já pintada. Pela fotografia podemos reparar o conteúdo das pinturas voltadas ao universo da cultura popular. Como Oswald no contou em entrevista, obviamente dentro da prisão ele não podia fazer composições politicamente explícitas, dessa maneira escolhia temas que não deixavam de o interessar, como as manifestações culturais. Era uma forma dele se manter ligado às causas sociais que o engajaram na militância política. As duas últimas fotos, do plano inferior, são registros frontais das telas pintadas: uma primeira, denominada Mucuripe, faz referência ao bairro que ele começou a atuar politicamente e o segundo, sem título e referências, a imagem de três pessoas carregando latões de água na cabeça - provavelmente cenas vistas por Oswald

quando residia nas periferias da cidade.

## Capítulo 5 - Entrevista Ernesto Sales



### 5.1 Breve biografia

Ernesto Sales nasceu em 13 de abril de 1968 em Fortaleza-CE, é formado em Gestão de Sistema de Saúde, pela Universidade do Vale do Acaraú (Ceará) e membro da Academia Afrocearense de Letras. É filho de José Sales de Oliveira e Maria Elenir Rodrigues Sales, ambos anistiados políticos. O pai foi um perseguido político do Ceará, pertencente a uma das organizações armadas mais conhecidas e procuradas pela ditadura: a Ação Libertadora Nacional, de Carlos Marighella, e chegou a ser condenado pela Justiça Militar do Ceará e do Recife à prisão perpétua por crime contra a segurança nacional, em 1971, permanecendo preso durante nove anos. Foi considerado um dos últimos presos políticos do Brasil, tendo sido

libertado em 1980. Aos 15 anos de idade Ernesto Sales filiou-se à Juventude Operária Católica, mesma organização política que a mãe participava. Em 1985, morando no Rio de Janeiro, participou das manifestações pelas Diretas Já! e em 1989 foi preso por colar cartazes da campanha de Lula, tendo que passar um ano indo ao fórum daquela cidade prestar esclarecimentos. Em 2005 integra o Conselho Municipal de Saúde de Fortaleza e em 2014 candidata-se a deputado federal pelo Partido Socialismo e Liberdade. Nas artes participou de exposições coletivas e individuais e se destaca pelo trabalho com materiais recicláveis e aproveitamento de materiais descartados, como iremos ver nos próximos tópicos.

## **5.2 Análise da Entrevista**

Em 2014, a Comissão da Verdade do Estado de São Paulo *Rubens Paiva* lançou um livro denominado “Infâncias Roubadas” produzido a partir do testemunho de 40 filhos de presos políticos, perseguidos e desaparecidos da ditadura militar. A obra reverbera como uma extensão do documentário *15 filhos*, das diretoras Maria Oliveira e Marta Nehring, produzido em 1996. Em ambas as referências, os testemunhos abordam lembranças de perseguições, medos, preocupações, crises de identidade e terror vivido por crianças e adolescentes que, em alguns casos, não só viram os terrores sofridos pelos pais, como também sentiram na pele a violência. Um desses casos, segundo o ex-deputado Diogo (2014), é o do Carlos Alexandre Azevedo que com 1 ano e 8 meses apanhou e foi levado ao DOPS. Até que em fevereiro de 2013, aos 39 anos, depois de muito sofrimento psíquico se suicidou. Nos relatos e entrevistas dele eram recorrentes as menções aos acontecimentos vividos na ditadura e o fato de não conseguir esquecer os traumas vivenciados.

A perversidade do regime militar e o grau de violência do mesmo é bem

representada em uma fotografia que vem se popularizando nos últimos anos desde que o debate sobre este período tem surgido no debate público. São os registros fotográficos de crianças fichadas pelo DOPS (Figura 8) e taxadas com diversos adjetivos recorrentes nos inventários da repressão. É na vida e narrativa de Ernesto Sales que iremos nos adentrar agora.



Figura 8 - Crianças fichadas pelo DOPS

Para a análise de dados do nosso entrevistado, além das duas entrevistas abertas registradas e transcritas, usamos a análise de algumas obras de artes e documentos enviados pelo nosso entrevistado, como duas cartas do próprio pai ao filho e uma identidade de visitante ao presídio.

Ao construirmos o Mapa Semiótico de Ernesto Sales (Figura 9) e seus trabalhos artísticos partiremos da concepção bakhtiniana de texto em um sentido amplo como qualquer conjunto coerente de signos (Bakhtin, 2016). Ancorado na visão deste autor, de que a imagem deve ser compreendida como o que ela é e o como o que significa o mapa de Ernesto Sales foi organizado nos seguintes temas: Infância, Pai guerrilheiro, Identidade negra e indígena,

Repressão. A seguir, vamos abordar cada uma.

### **Tabela 7**

*Temas e Subtemas de Entrevista Narrativa com Ernesto Sales*

Temas	Subtemas
1. Infância	Artesanato, fome, bullying
2. Pai guerrilheiro	Presídio, ALN, Cartas
3. Repressão	Perseguição, Prisão em 1989, espionagem e casa
4. Identidade Negra e Indígena	Índio, Negro e Racismo
5. Arte Povera	Arte indígena, Arte negra, Arte povera
6. Militância	Partido, Luta Antimanicomial, Conselho de Saúde

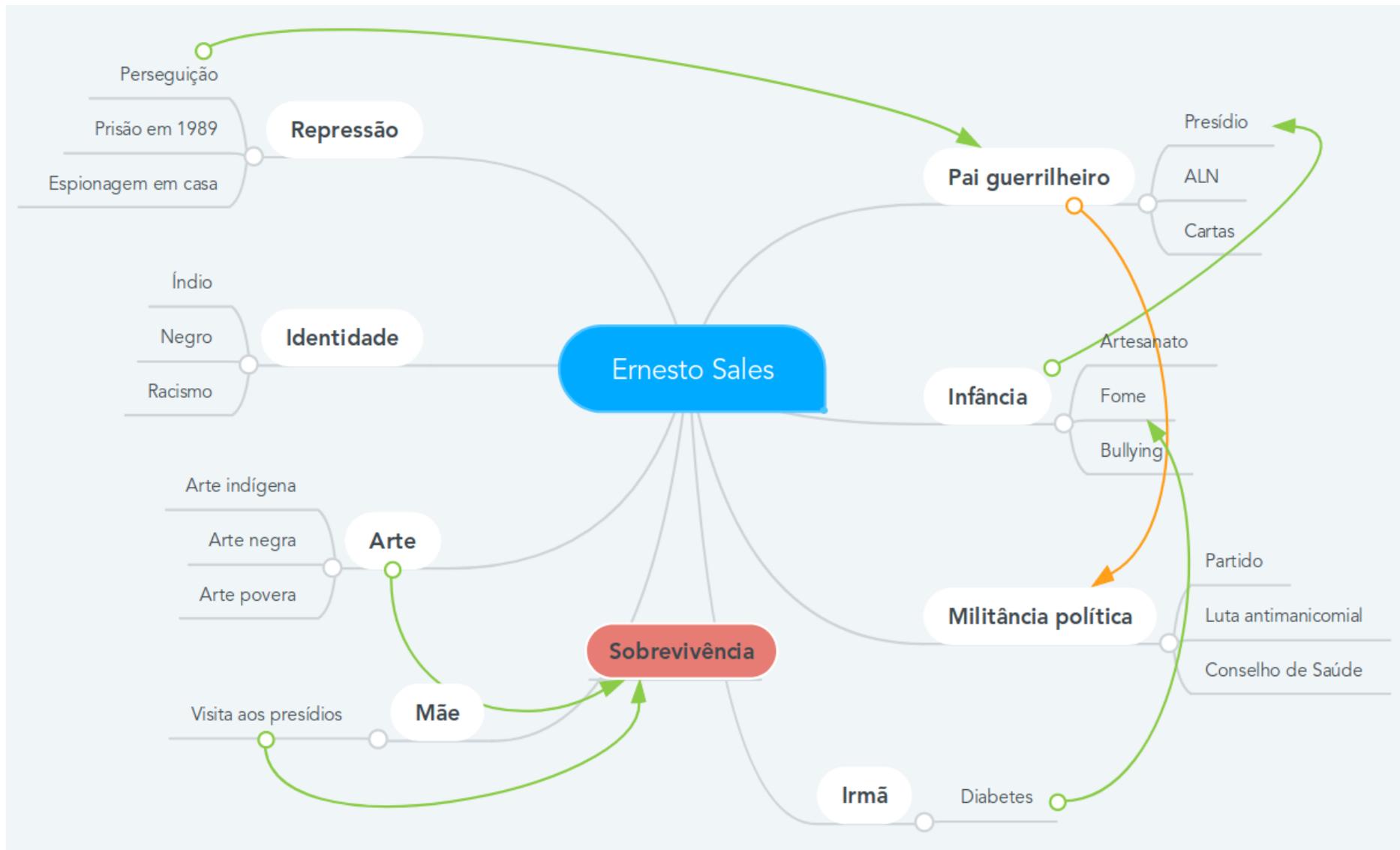


Figura 9 – Mapa semiótico de Ernesto Sales

### 5.2.1 Infância

A infância do Ernesto Sales foi marcada pela lembrança das visitas ao pai no presídio (Figura 10): “À época era uma criança também atingida pela violência da ditadura reinante naqueles dias” (SIC) referendou o pai ao filho, em carta datilografada ao nosso entrevistado, em 19 de março de 1990. Além disso, Ernesto Sales e a família passavam por dificuldades financeiras e era imperativo trabalhar para *ganhar o pão*. Por ser o filho mais velho, entre quatro, ele arcou com a responsabilidade de ajudar a mãe, os irmãos e, principalmente, a irmã diabética.



Figura 10 – Identidade de visitante de Ernesto Sales ao presídio do pai

Em alguns momentos Ernesto Sales relatou que a família tinha que decidir entre comprar insulina para a garota ou comida para todos, devido ao alto preço do medicamento. Em seus relatos, Ernesto Sales menciona sempre, de maneira orgulhosa e, ao mesmo tempo, sofrida, as vezes que visitava o pai e realizava, junto a mãe, um percurso difícil ao presídio:

Então o pouco recurso que tinha era pra ir visitar meu pai. Tinha...parece que era visita quarta e sábado, domingo. Tinha dois dias que eu não recordo direito. Mas pelo menos uma vez na semana a gente ia. Né? A minha mãe teve muitos problemas de saúde. Ela tinha muito zelo pela gente. Ela tinha medo que a gente fosse sequestrado, que acontecesse alguma maldade. E isso era muito tenso. Era uma coisa muito tensa, né? Os próprios familiares se distanciavam por conta..., pra não sobrar nada pra eles. Alguma repressão, coisa que o valha. Então, não foi fácil né? Eu sou trabalhador. (Ernesto Sales)

Nesta citação do Ernesto Sales podemos inferir alguns significados dele em relação ao papel de criança: o medo do sequestro, as tensas visitas à unidade prisional, assim como o distanciamento dos próprios familiares. Não bastava o pai estar isolado do convívio social, pois havia ainda uma mácula de ser taxado como “terrorista” e os parentes próximos não se aproximarem daquela família nuclear, justamente pelas consequências de que essa aproximação poderia ter. Outro tipo de perseguição vivida por Ernesto Sales, ainda na infância, foi o que ele denomina como uma espécie de prisão domiciliar. Quando discorre sobre a mãe, podemos compreender melhor sobre:

Ela foi uma perseguida política. Ela foi presa política, mas não dentro do aparato estatal. Na residência. E a Lei não prevê isso. Entendeu? Como, meu amigo, se você bota uns macacos<sup>21</sup> da Polícia Federal na sua porta. Pra onde você vai com uma reca de menino – que eram 4, na época era 3, o mais novo nasceu em 71. Eles iam na cola...na

---

21. Macaco é um termo popular nordestino, surgido na época do Cangaço, para se referir a um policial.

espreita...Se isso não é uma prisão é o que? Ficar 24 horas na sua casa. Entendeu? A minha mãe faleceu no oitavo acidente vascular cerebral. E ela teve muitos ao longo. (Ernesto Sales)

Nestes dois trechos trazidos até aqui observamos um discurso voltado para dois espaços presentes na vida do Ernesto Sales: a casa e o presídio. Porém existe outro ambiente não menos importante que foi a Escola. Na educação, nosso participante também nos relatou situações constrangedoras devido ao fato de ser um filho de comunista: “E na escola todo mundo sabia. Né? ‘Ah, isso aí é filho de preso político’. Nas festinhas: ‘Cadê seu pai’, ‘Quem é seu pai?’” nos relata Ernesto Sales. A relação dialógica (Bakhtin, 2016) que Ernesto Sales estabelece na escola são marcados por tensionamentos e conflitos com alguns colegas que o estigmatizavam.

No momento que o participante mencionava este fato, ele trouxe a lembrança de um acontecimento recente dentro do ambiente universitário, à época em que o mesmo cursava uma instituição superior. Quando questionamos Ernesto Sales sobre o sentimento de perseguição, ele nos relatou que quando pegava carona com um colega de curso descobriu que este era policial e, segundo Ernesto Sales, o mesmo chegou a fazer algumas perguntas estranhas assim como deixar a arma exposta no assoalho do carro. Apesar de não podermos inferir se as perguntas do policial se relacionavam ao passado de Ernesto Sales e do pai do mesmo, é notório que a ideia de perseguição política se estende nestas situações, inclusive para fases posteriores ao período de arbítrio.

Foi também na infância que Ernesto Sales começou a ter suas primeiras experiências artísticas e artesanais. A relação com a arte, neste momento, de acordo com sua narrativa, surge como uma estratégia de sobrevivência diante da difícil fase da vida: “É um pouco a sobrevivência, né, que me impulsionou como artista”. (Ernesto Sales). Neste momento encontramos um vínculo ao destaque dado pelo nosso primeiro entrevistado, Oswald Barroso,

à necessidade da arte como uma estratégia de sobrevivência. No caso de Ernesto Sales esta sobrevivência não é só da ordem simbólica, mas também financeira e material. Na época, a família de Ernesto Sales, e o pai inclusive, fabricavam pendentos para jarros de samambaias.

Era uma tarefa árdua que nosso sujeito aborda em seu relato:

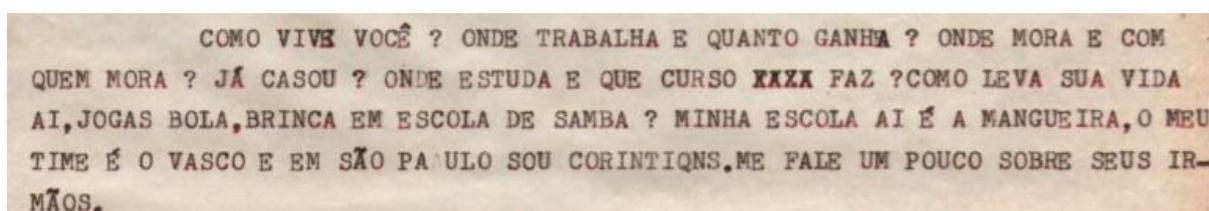
Quando eu tinha menos de 10 anos que foi nesse período que a gente começou a produzir é... eu recorro de todo o processo. De você ir no mercado trazer aqueles rolos de corda pesado e eu não aguentar direito com aquele rolo de corda, mas eu ter que levar. Botar dentro do ônibus junto com a minha mãe. De... de escolher a corda que a gente ia manusear. As minhas mãos eram mãos finas, mãos de criança e a corda tinha uma espessura... eu não sei te dizer. É, a numeração, mas... ela tinha um... era uma coisa assim pesada. Era uma coisa que machucava, que dava calo, que feria. (Ernesto Sales)

A relação do artesanato com os presidiários políticos era comum. Além de ter uma função terapêutica possuía o objetivo de adquirir renda. Por isso, o transporte de materiais que a família realizava em praticamente todas as visitas à prisão de José Sales. A seguir abordaremos o tópico em que demonstraremos de que maneira Ernesto Sales rememora o pai.

### **5.2.2 Pai guerrilheiro**

Neste tópico em específico apresentaremos memórias de Ernesto Sales em relação ao pai e analisaremos de que modo a educação advinda forjou a personalidade do nosso entrevistado a partir da entrevista e da análise de trechos de uma carta. A fala de Ernesto Sales é um elo na corrente organizada do enunciado do pai dele (Bakhtin, 2016). Existe um sentido de continuidade dos discursos de pai e filho, posto que “todo enunciado, além do seu objeto, sempre responde (no sentido amplo da palavra) de uma forma ou de outra aos enunciados do outro que o antecederam” (Bakhtin, 2016, p. 61).

A prisão de José Sales em 1971, pai do Ernesto Sales, durou nove anos. Depois da liberdade dele, os dois não se viram, por quase 10 anos, por causa da separação do pai e da mãe. A mãe, com os filhos, viajou para Rio de Janeiro. Na carta escrita por Sales, já em liberdade, ao filho, em 19/03/1990, vemos como o pai escreve, em um estilo íntimo e, mas ao mesmo tempo distante, ao filho. Para Bakhtin (2016) e Fiorin (2011) a carta é um gênero discursivo secundário, ancorada no tempo, no espaço e numa relação de interlocução, que no caso em voga trata de pai e filho. Em um excerto da carta podemos ler:

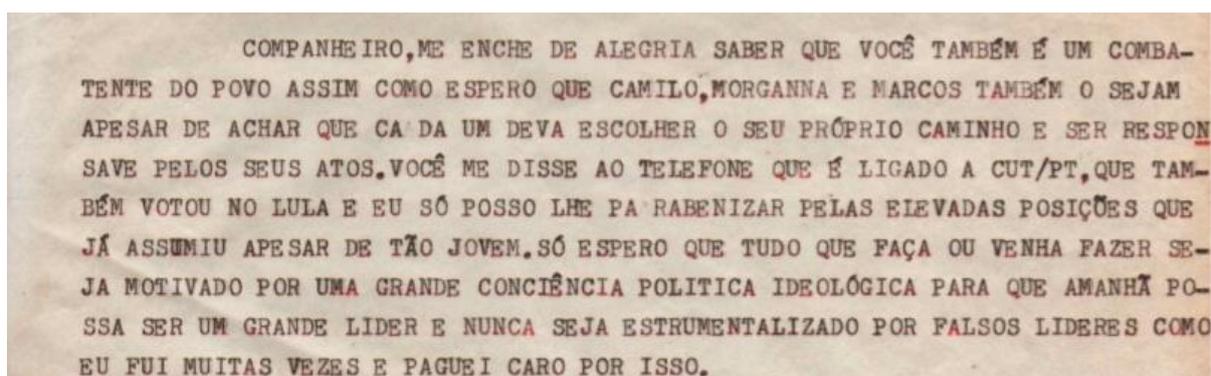


COMO VIVE VOCÊ ? ONDE TRABALHA E QUANTO GANHA ? ONDE MORA E COM QUEM MORA ? JÁ CASOU ? ONDE ESTUDA E QUE CURSO ~~XXXX~~ FAZ ? COMO LEVA SUA VIDA AI, JOGAS BOLA, BRINCA EM ESCOLA DE SAMBA ? MINHA ESCOLA AI É A MANGUEIRA, O MEU TIME É O VASCO E EM SÃO PAULO SOU CORINTIANS. ME FALE UM POUCO SOBRE SEUS IRMÃOS.

Figura 11- Trecho da carta de Sales ao filho, de 19 de março de 1990

As perguntas iniciais da carta, “como vive” “onde trabalha” “já casou”, por exemplo, denotam uma relação de distanciamento que os dois tinham, por serem perguntas genéricas e interessadas em se saber das atuais condições de Ernesto Sales.

Em outro trecho, o assunto da política é o tema principal da interlocução entre os dois e expõe um estilo linguístico de escrita:



COMPANHEIRO, ME ENCHE DE ALEGRIA SABER QUE VOCÊ TAMBÉM É UM COMBATE- TENTE DO POVO ASSIM COMO ESPERO QUE CAMILO, MORGANNA E MARCOS TAMBÉM O SEJAM APESAR DE ACHAR QUE CA DA UM DEVA ESCOLHER O SEU PRÓPRIO CAMINHO E SER RESPON- SABLE PELOS SEUS ATOS. VOCÊ ME DISSE AO TELEFONE QUE É LIGADO A CUT/PT, QUE TAM- BÉM VOTOU NO LULA E EU SÓ POSSO LHE PA RABENIZAR PELAS ELEVADAS POSIÇÕES QUE JÁ ASSUMIU APESAR DE TÃO JOVEM. SÓ ESPERO QUE TUDO QUE FAÇA OU VENHA FAZER SE- JA MOTIVADO POR UMA GRANDE CONCIÊNCIA POLITICA IDEOLÓGICA PARA QUE AMANHÃ PO- SSA SER UM GRANDE LIDER E NUNCA SEJA ESTRUMENTALIZADO POR FALSOS LIDERES COMO EU FUI MUITAS VEZES E PAGUEI CARO POR ISSO.

Figura 12- Trecho da carta de Sales ao filho, de 19 de março de 1990

Nesta parte da carta observamos o uso do pronome de tratamento “companheiro”, uma palavra muito recorrente nos enunciados dos militantes políticos, que é um meio lexical (Bakhtin, 2016) de aproximação do enunciante Pai, tentando balancear afetivamente a relação outrora tão distante. Pelo uso dessa expressão, podemos inferir que a relação de pai e filho, além de ensaiar um retorno afetivo, é também um vínculo de companheirismo, no sentido político, pois o pai se “enche de alegria” por ter um filho como “combatente do povo”. Sales parabeniza o filho pela corrente política seguida por ele e o aconselha sobre os perigos de ser instrumentalizado por falsos líderes.

Em um dos trechos da entrevista oral que fizemos, em que se aborda as questões dos valores, Ernesto Sales comenta: “E essas marcas elas são muito fortes. Essas marcas é que me mantém como artista. Essa marca são como me mantém em pé, sabe?” Ao perguntamos quais seriam essas marcas, a resposta segue:

A injustiça porque eu sei que meu pai ele lutou, né, para que as condições fossem dadas para a toda população e não pra ele. Ele não tava na perspectiva de se locupletar. Ele fazia expropriação no banco não pra ele... Inclusive na época que ele fazia expropriação de banco foi a época de que a gente mais passou fome na vida. Né? A minha irmã ela era diabética desde um ano de idade. E a insulina o frasco de insulina era um salário mínimo. Você tinha a regular e a [inaudível] pra comprar. Ou você comprava aquilo ou você comprava um alimento. (Ernesto Sales)

Neste trecho merece uma análise sobre o ato de expropriar. A palavra expropriação é um meio lexical de alto teor político para os militantes da resistência, pois naquela época significava a desapropriação dos dinheiros dos bancos para ajudar a financiar as organizações de resistência à ditadura. Os militantes recusavam usar a palavra *assalto* já que a mesma era

relacionada a um roubo para usos lucrativos e particulares. A palavra expropriar, segundo o dicionário brasileiro da língua portuguesa (Michaelis, 2020), significa: “Retirar legalmente de alguém a posse ou propriedade, por conveniência ou necessidade do poder público; desapropriar”. Para as organizações militantes de resistência da época, eles tomavam de volta o dinheiro que pertencia à classe trabalhadora, no qual via nos bancos uma instituição burguesa e instrumento da ditadura, que usurpava a renda daquela classe. O pai do nosso entrevistado, neste sentido, por assumir a função de militante de uma organização política armada e ter atuado em uma desapropriação, encontrava-se na categoria de guerrilheiro urbano.

Assumir a função de um guerrilheiro, naquele período, além de ser um ato político corajoso, era quase uma sentença de morte. Como já mencionamos na introdução desta tese, faz-se necessário analisar este ato no contexto histórico em que ocorria. Similar aos *partisans* que resistiram aos nazistas, na França, através do uso de armas e ações de sabotagem e também expropriações, há de se compreender que o Brasil se encontrava em um momento de ausência de liberdades como muitos casos de assassinatos, torturas e desaparecimentos. A luta armada não era uma estratégia que as organizações escolhiam por comodidade, mas era o último *front* na tentativa de se derrubar o regime autocrático. Ernesto Sales é ciente deste papel desempenhado pelo pai e se orgulha do fato de saber que o pai não procurava lucrar com isso (quando menciona que a família passava fome nesta época), e sim dar a vida por uma causa: “Ele fazia expropriação no banco não pra ele... Inclusive na época que ele fazia expropriação de banco foi a época de que a gente mais passou fome na vida” (Ernesto Sales). No penúltimo trecho da entrevista, acima, podemos observar um elo profundo entre o pai militante e os valores que Ernesto Sales guarda, até os dias de hoje, inclusive se reconhecendo como um militante político que dá continuidade à luta do pai, porém com “armas diferentes”. Na fala de Ernesto Sales, a seguir, a entonação expressiva (Bakhtin, 2016) com o *rum* se constitui para

ênfatizar valores. “Eu vou lutar para que as condições sociais sejam garantidas até o fim da minha vida. De um jeito ou do outro. E eu não sou fácil, *rum*. Eu tenho uma arte agora como uma arma poderosa, *rum*, para essa transformação.” (Ernesto Sales)

A arte como uma *arma poderosa* para garantir condições sociais de dignidade relaciona-se com afirmação de Bakhtin (1997) de que um objeto estético abarca valores do mundo com um coeficiente estético determinado na qual a posição do autor e seu desígnio artístico devem ser avaliados em função de todos esses valores. O significado de “desígnio”, ou seja, o valor da arte como transformação social, do Ernesto Sales, está sempre presente no discurso do mesmo e é uma postura condizente com a dos artistas revolucionários (Breton, 1985; Freire, 1997). De uma forma contundente Ernesto Sales atribui ao pai a condição de herói. Para ele, a resistência armada, posição assumida pelo pai, não foi motivo de vergonha, e sim de admiração:

...os meus heróis são esses caras que anularam a própria vida em função de uma coletividade, né? Então, eu não rechaço. “Ah, não, não era o momento, não era isso” “A análise foi equivocada”. Eu não tenho essa avaliação. Entendeu? A minha avaliação é que o que ocorreu foi importante pra gente. (Ernesto Sales)

Além dos valores mencionados acima, Ernesto Sales relega ao pai a importância do aprendizado de algumas técnicas artísticas: “Ele me influenciou tanto na questão de você se dispor a construir algo e vender algo para sobreviver. Né? Ele me influenciou no fino trato que ele dava na talha.” E, complementa, ao destacar a necessidade da arte dentro do presídio: “O principal aspecto de você trabalhar com a arte era a sobrevivência. Né? E depois tinha essa outra história da venda.” Segundo Ernesto Sales, José Sales talhava, pirogravava e trabalhava com materiais como couro, bambu e madeira.

### 5.2.3 Repressão

Após as apresentações das categorias de *Infância e Pai Guerrilheiro*, passaremos para a análise concernente a fatos específicos ligados à repressão que acreditamos ter uma grande influência no modo de Ernesto Sales se posicionar no mundo. Já comentamos que, no caso do nosso entrevistado, ele visitava constantemente o pai no presídio. A situação por si só, para uma criança, era traumática. Nas falas dele, ele sempre menciona as revistas vexatórias assim como as dificuldades das visitas ao IPPS, como quando teve que ir de carona para a instituição prisional. Apesar de não termos compreendido bem, neste trecho da entrevista, o que em detalhes ocorreu, gostaríamos de destacar de que modo ele se constrangia diante da possibilidade da visita ao presídio:

Quando eu fui chamado. “Não tem um carro lá pra levar vocês...” Eu me caguei, cara. Me caguei foi nas calças. Entendeu? Eu sentia...Era uma coisa assim muito forte, Alexandre. Era uma coisa [inaudível] diariamente, Alexandre. Não era uma coisa esporádica. Não...Era uma coisa que tinha....Então, como o Colégio autorizou uma pessoa me levar de carro aquilo...e eu não sabia de quem era, né? Aquilo ali foi cruel pra mim. Era muito criança. E a minha mãe, sabe o que aconteceu com ela? Ela teve um AVC. Chegou lá e cadê os pivete? Não tavam. (Ernesto Sales)

Além destes pontos, em dos trechos da narrativa de Ernesto Sales, ele comenta sobre a situação de constante vigília a qual a família era submetida:

A gente morava numa casa e a Polícia Federal ela ficava lá 24 horas. 24 horas. Então, uma vez teve um jogo e minha mãe botou a televisão em cima do muro pros caras...Eles aguardavam a qualquer momento meu pai aparecer e coisa assim. E eu trago isso na memória. Como é que pode? Eu era tão pivete. (Ernesto Sales)

Essa é uma das memórias mais fortes para Ernesto Sales da repressão. Apesar de, no fato mencionado, haver uma espécie de ironia, quase um humor, quando a mãe disponibiliza a televisão para os guardas assistirem, existe um acontecimento de quase naturalização da condição de vigiados. Ou seja, a vigilância era tanta que os guardas começavam a se incorporar no cotidiano daquela família.

Outro acontecimento repressivo ligado ao nosso sujeito ocorreu já depois do processo de reabertura democrática no país. Em 1989, durante as eleições presidenciais, Ernesto Sales nos relatou uma prisão enquanto fazia uma campanha para o ex-presidente Lula. “Fomos presos. Fomos levados para o antigo DOPS do Rio que hoje a gente faz uma campanha para que vire um espaço cultural.” (Ernesto Sales). O motivo, segundo nosso entrevistado, era o fato de os mesmos estarem colando cartazes pela campanha presidencial. A detenção não durou muito tempo, mas ele teve que ficar frequentando a delegacia durante um ano para assinar papéis.

Mais recentemente, diante de um embate no período que ocupava a presidência do conselho municipal de saúde de Fortaleza, Ernesto Sales relatou-nos um racismo institucional sofrido pelo mesmo. Durante embates políticos o entrevistado comenta: “Os assessores do vereador Carlos Mesquita botaram revólver na minha cara, entendeu? Foi emitido moção de apoio. Sempre foi assim. Sempre tentaram...acabar com o neguinho, né?” (Ernesto Sales).

A afirmação de que sempre tentaram acabar com o neguinho demonstra como o sentimento de repressão é uma constante na vida do nosso entrevistado. Como se não bastasse a *pecha* de ser filho de um comunista, ainda mais um comunista preso, Ernesto Sales vive na pele, desde a infância, as consequências da repressão.

#### 5.2.4 Identidade negra e indígena

Existem dois outros temas de Ernesto Sales ligados à constituição de uma identidade narrativa (Vieira e Henriques, 2012). Além das questões comumente conhecidas da militância política, nosso entrevistado abordou, em alguns momentos, além dos valores aprendidos pelo pai e mãe, a afirmação da identidade negra e indígena. Neste tópico veremos como “Todo enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva” (Bakhtin, 2016, p. 57).

Antes de citar os trechos em que nosso entrevistado aborda dois temas, a negra e indígena, contextualizaremos como elas são compreendidas no recorte histórico de 1964-1985. Segundo Lourença (2019), durante a ditadura se fortaleceu o mito da democracia racial, no qual almejava-se construir uma visão de que não existia racismo no Brasil. A autora menciona a existência de documentos oficiais relatando preocupações com o movimento *black*. No campo da resistência foi fundado o Movimento Negro Unificado e, na cultura, surgiram movimentos como o Bloco Ilê Ayê e personalidades como o intelectual Abdias do Nascimento e Carlos Marighella, este último descendente de famílias africanas ex-escravizadas.

No que tange às questões indígenas, o relatório da CNV (2014) comenta sobre as políticas de Estado, daquela época, marcada por omissões e ações sistêmicas como a criação, pela União, de condições propícias ao esbulho de terras indígenas acobertando o poder local, interesses privados e sem a fiscalização das corrupções nos quadros do governo. O Plano de Integração Nacional, segundo o relatório, aponta o fato de grandes interesses privados serem favorecidos pela União atropelando direitos indígenas. O mesmo documento menciona uma estimativa de mais de 8.350 indígenas mortos no período de investigação da CNV, em decorrência da ação direta dos agentes governamentais ou da sua omissão (CNV, 2014).

De que maneira essas duas variáveis identitárias demarcam a constituição do nosso entrevistado e ressoam em sua voz? O primeiro recorte racial surge, como já citamos, quando Ernesto Sales escolhe como local de embate político, e de residência, uma das regiões do Ceará com maior número de quilombolas. É lá, neste município, que Ernesto Sales atua como militante de um partido político. Além disso, Ernesto Sales afirmou que sofreu racismo quando ocupou um cargo de gestão no conselho de saúde municipal. Na citação a seguir observamos a forma como Ernesto Sales relata a discriminação vivida e relega importância às questões raciais e indígenas:

...tem a história da ancestralidade porque eu venho de uma mistura de negros e índios. Meu pai é de Manaus, mas a minha mãe a parentela vem de Pedra Branca, de Senador Pompeu e ela fala... As bisavós eram indígenas e tal. E a gente...e eu sou negro também. Então, é... Há uma discriminação, né? Ao longo da minha trajetória eu sentia esse peso e, ao mesmo tempo, que tem esse ranço com relação ao meu pai também, né? (Ernesto Sales)

A partir deste tópico iniciamos a apresentação de um dos trabalhos artísticos do Ernesto Sales que diz respeito à história do extermínio da juventude pobre e negra da periferia que, para nosso entrevistado, é uma realidade em que cada vez mais incide sobre jovens e até crianças. A seguir uma breve descrição e a fotografia (Figura 13) do trabalho para exemplificar:

...eu consegui um tronco de oiticica em que ele tinha um corte da, na motosserra quando cortou esse tronco. E eu, nas minhas andanças, eu consegui um machado, tipo aqueles machados de bombeiro americano. Bem pontiagudo e a parte do corte, né. Ai eu pus ali e eu vazei um, como se fosse um feto e taquei melanina nele. Botei a magenta de uma forma bem escura pra representar o feto. Então, foi um formato de um feto. (...) Mas, por outro lado, quando um feto negro aparece, o machado já está apontado pra ele. Entendeu? (Ernesto Sales)



Figura 13 – Obra sobre a história do extermínio da juventude pobre e negra da periferia de Ernesto Sales

A época da entrevista, Ernesto Sales estava vivendo em uma aldeia indígena no Povo Anacé. Em um dos trechos da fala dele observamos como a Identidade Negra e Indígena relaciona-se à infância. No momento de comentar sobre a produção de um dos produtos artesanais vendidos nas feiras de Fortaleza, que eram os chamados pendentos, feitos para guardar jarros de plantas samambaias, Ernesto Sales relembra os tipos de laços daquela época e de como ele se lembrou do que faz atualmente na aldeia indígena na qual reside.

E você trançar aquilo e hoje eu vejo eu tô morando numa aldeia indígena e eu percebo que aquele laço, aquele nó, é tudo indígena. Sabe. Eu, poxa cara, tem aquela memória infantil né que... ai tá tudo misturado. Sabe? Tá misturado os negros, tá misturado o índio, tá misturado a sobrevivência, tá misturado a resistência. Tá misturado a luta. (Ernesto Sales)

Neste excerto percebemos relações (de sentidos) entre toda espécie de enunciado na comunicação discursiva de Ernesto Sales (o índio, o negro, a criança, a luta). Mesmo

sabendo que quando o enunciado é tomado para fins de análise sua natureza dialógica é repensada (Bakhtin, 2016) temos a impressão de que, no momento desta afirmação de Ernesto Sales, parece se objetificar à interpretação de Bakhtin de que quando começam a se fazer ouvir as vozes, essas deixam de ser meios exponenciais de expressão e se tornam expressão do momento, realizada; “a voz entrou nelas e passou a dominá-las” (Bakhtin, 2016, p. 97) O “tudo misturado” das matrizes indígenas e negras é um motivo de orgulho pra nossa entrevistado.

### 5.2.5 Arte *Povera*

Como o próprio Ernesto Sales afirmou, ele identifica a própria obra artística como uma arte *povera*. Esse movimento, surgido na década de 1960, na Itália, se propunha uma reflexão estética sobre o produto artístico, com uso de materiais simples e naturais aproveitados do meio ambiente ou de descarte. O *povera*, que significa “pobre”, tem o objetivo de fazer uma crítica ao consumismo, aos processos industriais com possibilidades de se pensar no aspecto efêmero da obra de arte. Há na arte *povera* um processo centrífugo (Fiorin, 2011), de não assujeitamento aos discursos sociais, pois nela existe um corte linguístico de deslocamento do interesse na forma para o processo, da estética para as ações, dos objetos para os gestos, do espaço fechado de uma obra para o potencial infinito do tempo e da experiência (Maraniello, 2014). É uma arte derivada do “teatro pobre” teorizado por Grotowski e tem a estratégia de redução ou empobrecimento dos signos a partir da investigação do elementar e do essencial, “na tentativa de furtar-se ao acúmulo conceitual da tradição, partindo para um retorno à centralidade do homem e contestando aquela cada vez mais sistemática e tecnologicamente organizada de seus produtos” (Maraniello, 2014, p. 7)

O tema da arte *povera* dialoga com as concepções assumidas por Ernesto Sales em

relação à militância política dele (a crítica ao capitalismo, por exemplo), ao artesanato e à arte produzida no presídio, feita com recursos materiais econômicos ou não industrializados. “Eu cato o lixo. Eu reciclo o lixo pra ressignificar a minha obra. E se eu conseguir te exprimir sentimento a partir daquilo ali que era lixo eu tô dizendo automaticamente que o ser humano, seja qual for a condição que ele esteja... é... ela é viável”, afirma Ernesto Sales.

Uma das obras analisadas refere-se a uma produção recente feita em homenagem ao pai. Durante um conflito de terra entre uma comunidade e uma empresa de companhia de abastecimento do Ceará, no município do Pécem, esta última cortou o envio de água para a comunidade desviando os canos que a abasteciam. Para isso, fez um corte no asfalto e dispensou parte do asfalto no calçamento. Ernesto Sales participou da mobilização comunitária para a garantia da emissão de água e contra as consequências ambientais da obra. Uma das ideias que ele teve foi recolher parte do asfalto quebrado e produzir uma obra de arte: “Ai, eu incomodado com isso, levava pro meu ateliê. E lá eu fazia ou uma escultura ou uma tela. Uma tela pesando 15kg, 20g, 50kg, 100kg...Mais de 100kg que foi uma que eu fiz dos caras jogando capoeira.”, comenta Ernesto Sales. Além da homenagem ao pai, a obra trabalhava com o mesmo tema de uma obra produzida pelo pai em madeira. Essa última não foi preservada, mas Ernesto Sales resolveu homenageá-lo. A maneira de se trabalhar com objetos coletados na rua, produzindo algo a partir dele, e depois retornando para o espaço urbano, através de uma intervenção, dialoga com a perspectiva da arte *povera*.



Figura 14 - Arte *povera* de Ernesto Sales feita a partir de resto de asfalto.

Porém, a figura do pai não é tão central como parece em relação à criação artística de Ernesto Sales. Em um dos trechos da entrevista podemos compreender como se dá o processo criativo dele, e como a voz de outro artista ajudou a constituir uma identidade narrativa de Ernesto Sales como um artista plástico. No trecho a seguir, ao justificar porque havia saído da militância voluntária em uma instituição, e depois de se ver sem muitas perspectivas profissionais, ele comenta:

Eu falei “não”, eu tenho que tocar a vida né e aí eu passei a produzir arte, entendeu? Eu não sabia que eu tava produzindo arte não. Eu..minha casa já tava com uma porrada de coisas e aquele incômodo e eu... “rapaz, o que é que isso que eu tô fazendo?”. Eu comecei desmontando três ventiladores. Aí, muito influenciado pela história do Artur Bispo do Rosário, entendeu? As *assemblages*, aquelas obras de coleção, tudo isso aqui era o que me movimentava. Aí eu busquei uma figura que é o Júlio Silveira, um cara superconceituado aqui no Ceará. Um artista de mão cheia. E levei uns trabalhos pra ele e falei: “cara, o que é que é isso?”. Aí ele falou: “Cara, isso aqui é arte. É artes plásticas. E, que massa que tu apareceu aí. (Ernesto Sales)

No momento em que Ernesto Sales comenta que Júlio Silveira foi quem falou que o que ele fazia ali era arte, compreende-se que há a incorporação de uma outra voz no discurso do nosso entrevistado. Uma personalidade de renome que o autoriza a ser artista encontra um tensionamento à voz do pai que introduziu Ernesto Sales no “fino trato da talha”. Quando ele comenta que “a questão da arte pra mim ela surgiu já no período que o meu pai tava preso no IPPS” tensiona com a citação acima feita por Ernesto Sales em outro trecho da entrevista.

Outro significado que nosso entrevistado atribui à arte é a de compreendê-la como uma atividade autônoma com possibilidades de cura, de libertação. Quando, em entrevista, ele comenta sobre algumas oficinas artísticas que realizava para um povo indígena ele comenta:

Eu não dô a linha não. Eu digo: “meu amigo, tá ai a tinta, o pincel, e desenrole”. Porque eu quero trabalhar a autonomia do cara, eu não quero influenciar em absolutamente nada além de dispor, né, de arte pra que ele seja contaminado por isso. Eu acredito que a arte ela cura, ela salva, ela liberta, ela tem esse sentido, né? Esse papel. (Ernesto Sales)

Para Vigotski (1999) a apreciação da arte depende sempre da interpretação psicológica que dela fizermos e se pretendemos resolver o problema da relação arte e vida, devemos estar unidos, primeiramente (mas não só) de uma teoria do contágio. A contaminação apresentada por Ernesto Sales relaciona-se à ideia de que a arte contagia com certos sentimentos, sendo um ressonador e um aparelho transmissor do contágio pelo sentimento. Ao analisar os escritos de Tolstói o psicólogo bielorrusso comenta que é na capacidade dos homens para se deixarem contagiar pelos sentimentos de outros homens que se baseia a atividade da arte. Nesse sentido a arte é uma linguagem do sentimento que temos de avaliar em função do que dizemos sobre ela (Vigotski, 1999). Porém, a relação arte e vida não se dá apenas por contaminação ou contágio. Segundo Vigotski (1999), seria muito limitado

para a arte se um poema que trata da tristeza não tivesse nenhum outro fim senão contagiarnos com a tristeza do autor. Para ele a verdadeira natureza da arte sempre implica algo que transforma, que supera o sentimento comum, e aquele mesmo medo ou tristeza, quando suscitados pela arte, implicam algo a mais acima daquilo que nelas está contido.

Se quisermos compreender melhor o significado que Ernesto Sales dá a arte que liberta ou cura, a partir da construção identitária dele, é preciso entendermos a mesma como um sentimento social prolongado. Vigotski (1999) comenta que alguns povos da antiguidade consideravam o canto um acompanhamento necessário para qualquer trabalho pesado, pois ele mesmo organizava um trabalho coletivo e também dava vazão à tensão angustiante. “A arte (...) surge como o mais forte instrumento na luta pela existência, e não se pode admitir nem a ideia de que seu papel se reduza a comunicar sentimentos e que ela não implique nenhum poder sobre esse sentimento” (Vigotski, 1999, p. 310).

### **5.2.6 Militância**

Outro tema localizado no mapa semiótico de Ernesto Sales comum na narrativa dele é a noção de militância política. Segundo Sales e Fontes (2018), este vocábulo é empregado ora como sentido de adjetivo, para caracterizar a forma como os indivíduos se engajam e lutam por causas, ora com substantivo ao definir um sujeito ou coletivo engajado em uma causa para defendê-la. Para Valverde (1986), o termo remete a uma lógica de guerra fazendo do movimento político uma prática, uma ação política organizada. Dentro da tradição do marxismo, ser militante é tido como uma postura respeitável e necessária a todo aquele consciente do seu dever na luta de classes. O militante não dissocia sua vida pessoal do espaço coletivo, criando assim uma identidade na luta pela transformação social. Consequentemente,

quanto mais o militante se doa, no sentido individual, para uma luta coletiva, mais altos são seus valores (Valverde, 1986).

Em Ernesto Sales a questão do militante aparece diversas vezes na entrevista, a começar pelo próprio nome dele: uma homenagem, feita pelo pai, a um dos guerrilheiros cubanos mais populares da história. O marco na constituição identitária de Ernesto Sales ocorre aos quinze anos, quando ele foi morar no Rio de Janeiro e, ao terminar a crisma, entrar na Juventude Operária Católica e na Oposição Sindical - uma identificação muito influenciada pela mãe, militante também da primeira organização - que é fortalecida pelo fato de Ernesto Sales sempre acompanhá-la nas atividades políticas. Apesar de ser um sujeito político em uma organização da igreja progressista, ele fala da necessidade de “não continuar só rezando, mas ir pra luta” (Ernesto Sales). Existe uma construção identitária muito forte em nosso entrevistado em relação à contribuição que o pai militante deu à luta na derrubada da ditadura, sendo o exemplo maior de um sujeito político que arrisca a vida em prol de uma causa maior:

A sobrevivência foi dura. E, como eu tô te falando. Todos esses contextos de sobrevivência, né? De resistência é...Ela se deve a contribuição pela democracia que meu pai deu, né? Meu pai deu uma contribuição forte com esse processo democrático que foi rifado. Foi rifado com esse golpe que atinge todos nós. E mesmo assim eu sou o único filho dele que continua na militância (Ernesto Sales).

Existe no tom orgulhoso de Ernesto Sales um sentido de continuidade na luta que o pai dele iniciou, como se fosse inadmissível sair da condição de militante, posto que Sales contribuiu para a conquista de liberdade que hoje ele pode desfrutar.

A relação entre o tema da militância e arte surge em algumas citações de Ernesto Sales como temas complementares. Primeiro, existe o fato de que ele começou a escrever poesias revolucionárias logo depois de iniciar a atuação política aos 15 anos. A arte e a vida

(Vigotski, 1999) transbordam a constituição subjetiva de Ernesto Sales, pois onde “tem um enfrentamento, tem um engajamento político. O cara está com as minorias. Tudo isso influencia. Então, a própria questão da arte ela vem brindar isso na minha vida” (Ernesto Sales).

Outro tema ligado à militância política são as atuações dentro do campo da saúde, a partir da militância voluntária dele como presidente de um conselho municipal de saúde (sendo inclusive ameaçado com uma arma na cabeça) e atuando na luta antimanicomial: “Então, nesse diálogo eu encontro esses companheiros que foram internados nos hospitais psiquiátricos que sofreram e tal, e eu... houve uma conexão com a mesma linguagem com o o trabalho que eu desenvolvo, né? E o trabalho deles. ” Lembremos que uma das inspirações artísticas do nosso entrevistado é o artista Bispo do Rosário, que viveu durante anos em um hospital psiquiátrico produzindo artisticamente e hoje é reconhecido como um dos mais importantes artistas brasileiros. Sublinhamos que, uma de nossas entrevistas, inclusive, foi realizada dentro de uma exposição produzida pelo Centro de Atenção Psicossocial, da qual Ernesto Sales participou.

Na época da entrevista, também, Ernesto Sales estava finalizando seu trabalho como assessor parlamentar, do setor etno-racial, do deputado estadual Renato Roseno (PSOL) e atuava dentro da aldeia do povo indígena Anacé.

## Capítulo 6 - Entrevista Marlene Crespo



### 6.1 Breve biografia

Marlene Crespo nasceu em 28 de abril de 1932, em Campos dos Goytacazes-RJ. É licenciada em Letras Neolatinas pela Faculdade Nacional de Filosofia, no Rio de Janeiro. Mãe de três filhos, foi professora escolar em Porto Alegre-RS e trabalhou como ilustradora para diversos jornais. Em 1964 iniciou a militância política no movimento estudantil quando em 1968 foi presa por ter participado do Congresso da UNE em Ibiúna-SP. Ficou detida por alguns dias no presídio Tiradentes e, em consequência, sofreu perseguições políticas que a levou a ser demitida do emprego e sofrer prejuízos na carreira artística. Em 1970, após ser absorvida de uma detenção e um processo mudou-se para São Paulo, onde conseguiu emprego fixo. Em

1973, quando visitava sua cidade natal, foi presa pela repressão e transferida para o DOI-Codi/SP sofrendo torturas que a levariam para o Hospital das Clínicas. Em seguida, ao ser transferida para o Deops/SP, permaneceu dois meses presa. Como artista participou de diversas exposições individuais e coletivas, destacando-se na produção de gravuras, xilogravuras, desenhos e arte têxtil. Em 2000, reingressou na imprensa com quatro livros publicados, dentre eles três sobre folclore brasileiro. Em 2018 lançou o mais recente livro sobre os desenhos na época da ditadura que serão analisados posteriormente nesta tese.

## **6.2 Análise da entrevista**

A artista ex-perseguida política, Marlene Crespo, nasceu em 1932 e possui uma vasta produção em gravuras, desenhos, ilustrações e bordados. Escolhemos esta artista, como já dito, pelo fato de ser mulher para termos uma leitura sobre a perseguição política também pelo recorte de gênero, dialogando com o perfil da artista Isa Aderne, pesquisada por Chaves (2016). Marlene estudou na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e foi professora do Colégio Estadual Júlio de Castilhos em Porto Alegre. Durante a ditadura, já era mãe de três filhos e mesmo assim não se furtou a participar da resistência na luta pela democracia. Foi presa três vezes - duas delas como militante de movimento estudantil. Na terceira prisão, em 1973 passou pelo DOPS de São Paulo e o DOI-Codi, tendo sido torturada através de choque elétrico.

Para nossa pesquisa realizamos uma entrevista através de videoconferência, por aparelho celular, contando com a ajuda do filho dela, pelo fato da mesma já ter uma idade avançada. Usamos também como fonte de pesquisa e análise de dados a transcrição de uma entrevista da mesma realizada para o Memorial da Resistência de São Paulo, em 28 de abril de

2014, cedida gentilmente por esta instituição, assim como dois livros de Marlene, um denominado *Desenhos da Resistência - obra gráfica de uma artista engajada nas lutas sociais durante a ditadura militar*, de 2018, e outro de ilustrações e poesias denominado *Terra*, de 2015.

Para a construção do mapa semiótico dividimos em seguintes temas e subtemas:

### **Tabela 8**

#### *Temas e Subtemas de Entrevista Narrativa com Marlene*

Temas	Subtemas
1. Mulher Mãe	Feminismo, filhos, maternidade, associação feminista, marido
2. Repressão e Tortura	Prisão em 1968, 1969 e 1973, Demissão, depressão, internação, tortura, amigos assassinados
3. Desenho da Resistência	
4. Trabalho	Ilustradora, revisora, professora, Jornal O Movimento
5. Resistência	Nome fictício, Anistia
6. Movimento Estudantil	Congresso Ibiúna, PC do B, Engajamento
7. Arte	Desenhos e ilustrações, gravuras, sobrevivência, escultura

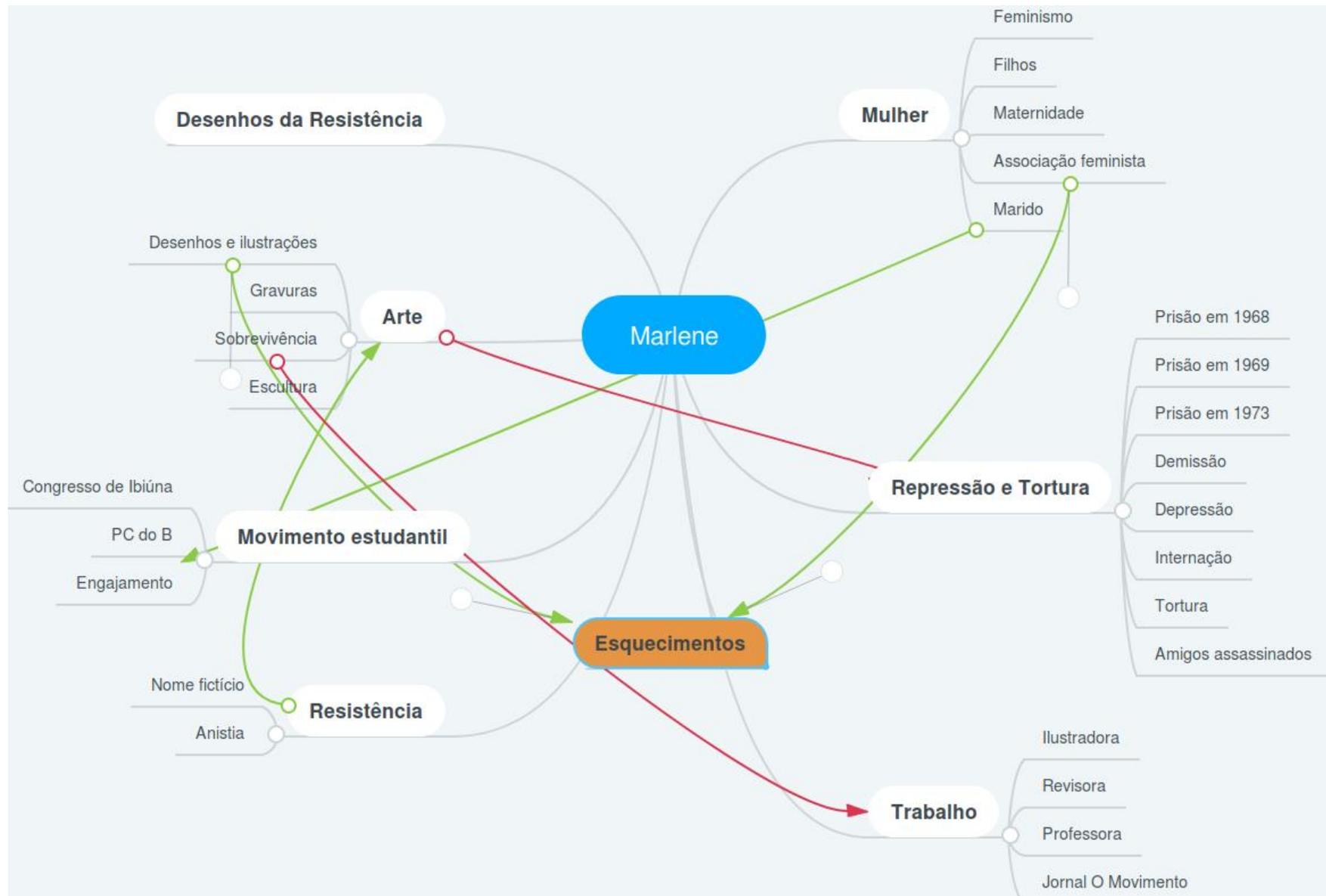


Figura 18 – Mapa semiótico de Marlene

### 6.2.1 Mulher e Mãe



Figura 16– Ilustração de Marlene

A ilustração acima de Marlene concatena com a afirmação de Bakhtin (2016) de que não se pode separar o autor das imagens e personagens, uma vez que ele integra a composição dessas imagens como parte inalienável. Vejamos, neste tópico, o porquê.

A identidade narrativa de nossa entrevista é permeada pela condição de mulher, mãe de três filhos, e que mesmo assim conseguiu trabalhar, criar obras de arte e engajar-se politicamente. Em um dos primeiros trechos da nossa entrevista a artista comenta:

...as artistas mulheres, as escritoras mulheres são um número muito inferior ao de homens, né? Foi uma tradição de família, né? E mesmo uma coisa que atualmente ainda acontece se alguém... Se você se casa e está esperando neném... Quem está esperando é só a mulher. E, naturalmente, que ela vai ficar, pela tradição, pelo costume, vai perdendo, vai gastar, vamos dizer, vai perder o tempo dela. Então, escritores e artistas mulheres tem o tempo muito mais curto. E, nessa época que eu vivi, pós 64, mas não muito pós, mas ainda era poucas mulheres escritoras. Poucas mulheres artistas. Então, eu, a partir de 64,

eu continuei a minha vida com todas as censu... [não termina a palavra]  
(Marlene)

Observamos nestas primeiras palavras algumas das dificuldades em relação ao fato de ser mulher e mãe quando afirma que “quem está esperando [o neném] é só a mulher”. As escritoras mulheres que nossa entrevistada se refere acima, que são em um número inferior, se refletem na dificuldade de termos acesso às narrativas femininas de resistência à ditadura. No livro *Luta: substantivo feminino*, Freire (2010) comenta sobre a dificuldade de se encontrar nomes femininos nos livros de história. Quando se trata da ditadura, a repressão via as mulheres como bobas, incapazes de se incorporar à luta política, porém, contraditoriamente, este preconceito acabou por fazer com que elas pudessem transitar mais facilmente na cena política, atuando na transmissão de informações e absorvendo tarefas que os homens tinham mais dificuldades de realizar. Apesar de tudo, “Foram muitas as que optaram pela luta armada e, sem que se julgue o mérito de suas lutas ideológicas e políticas, empunharam armas e foram literalmente à luta” (Freire, 2010, p. 16).

Na citação abaixo, depois de ser presa, nossa entrevistada comenta sobre a dificuldade de retomar a vida com os percalços da condição de mãe, mulher e militante:

E, realmente, eu não podia ser mais...como é que se diz... trabalhar mais pelo partido porque eu não tinha condição. Mesmo reuniões de estudantes né, de universidade, às vezes eu sabia, dava uma olhada e não...não comparecia mais porque eu tinha que ganhar a vida e cuidar da família. Não tinha parente. Tinha a avó deles, mas era uma avó e ele tinha outros parentes nem nada. Tavam sob - durante um tempo que o pai deles esteve fora - minha restrita responsabilidade. Então, eu conseguia, apesar de conservar a minha condição de militante ficar com meus filhos o tempo todo. Dentro do possível, mas tentei. Então, não havia muita margem de tempo para uma participação maior, mas eu acompanhava e fazia parte do PC do B. (Marlene)

O papel de Marlene e de outras centenas de mulheres que foram perseguidas, ou

mortas e desaparecidas, a partir da organização em partidos, sindicatos, igrejas, fábricas, na cidade e no campo foi fundamental para a resistência à ditadura e também para sua derrocada. Foi da luta feminista que partiu uma das iniciativas mais relevantes para a reabertura política: o Movimento Feminino pela Anistia, que criou dezenas de Comitês Brasileiros pela Anistia exigindo a libertação imediata de todos os presos políticos, volta de todos os exilados, banidos e cassados (o pai de Ernesto Sales encontrava-se nesta categoria, pois foi um dos últimos presos políticos libertos). Além dessas demandas, o movimento exigia o fim da tortura e a reintegração dos demitidos por circunstâncias políticas.

Em outro trecho, desta vez da entrevista de Marlene ao Memorial da Resistência de São Paulo, ela nos lembra a tensa ida ao encontro estudantil de Ibiúna quando entrou em um carro, clandestinamente, dirigido por uma mulher:

Pernoitei uma casa de família que me indicaram, pernoitei noutro lugar, depois me apresentaram a, as pessoas, nós viajamos num, num carro com três pessoas, acho que quatro comigo e uma pessoa dirigindo que por sinal era uma mulher. Isso é importante tudo de mulher, porque a luta feminista de lá pra cá ela me...Ela conquistou muitas coisas era muito, era mui... Vocês não imaginam...(Marlene)

Neste trecho encontramos alguns recursos linguísticos que expõe uma interrupção no enunciado de Marlene. Tanto no trecho “...porque a luta feminista de lá pra cá ela *me...*” como “...era muito, era *mui...*” observamos que ela não completa a frase. Dentre nossos três entrevistados nesta tese a fala da Marlene foi a mais demarcada por interrupções nos vocábulos.

### 6.2.2 Repressão e Tortura

Depois da primeira prisão de Marlene, em 1968 no Congresso de Ibiúna-SP, a

mesma relatou em seu processo de anistia (Marlene, 2018) que foi impedida de dar aula na escola em que lecionava. As perseguições políticas não se caracterizavam apenas por prisões, torturas ou censuras, havia outras maneiras de incutir no opositor político um clima de instabilidade e insegurança como represália pelas atividades militantes. Foi o que aconteceu com Marlene, logo em seguida à primeira prisão. Apesar de continuar ganhando o salário durante o afastamento do cargo de professora, a mesma não poderia retornar às salas e foi considerada “oficialmente” docente só até o dia 31 de outubro - data em que fora afastada. No ano seguinte, foi detida à saída de uma missa pelo aniversário de morte do estudante Edson Luís, que havia sido assassinado pela ditadura militar quando dos protestos por melhores condições estudantis no restaurante Calabouço, no Rio de Janeiro. Depois dessa prisão Marlene relata:

Fiquei muito deprimida, isolada, e os amigos evitavam me procurar, de medo que a casa estivesse vigiada. Continuava impedida de lecionar, com risco de ser presa. Em abril, levei meus filhos para a casa da minha mãe, em Campos (RJ), vendi todos os móveis e vim pra São Paulo. Morei com minha sogra, e depois num quarto alugado, cujo endereço ninguém sabia. (Marlene)

Após 1970, ano de absolvição do processo da missa, Marlene passou por mais dificuldades conseguindo apenas um emprego como revisora, mas sem lecionar nem produzir artisticamente. Foi quando veio, em 1973, a pior prisão. No mesmo contexto de *queda* de 50 militantes e simpatizantes, Marlene foi dedurada por alguém e levada às dependências do DOI-Codi onde levou eletrochoques. Após esta sessão de tortura foi levada ao Pronto Socorro do Hospital das Clínicas e, depois, à Psiquiatria, onde voltou a melhorar, segundo relata.

A tortura sempre é um assunto difícil de ser tratado por aqueles que passaram por este que é um dos atos de maior rebaixamento da condição humana. Em nossa entrevista, com

muito cuidado, perguntamos se Marlene sobre essas sessões:

...a perseguição pela qual eu passei no corpo foi quando eu fui presa porque eu fui torturada. Eu tava até conversando com o Igor aqui. Eu podia ter morrido. Mas eles só queriam de mim uma declaração que era um endereço de uma pessoa. E eu tinha e não dei. Daí me torturaram, mas a questão eu acho que é do corpo de cada um. Eu só aguentei é...tortura de choque. Só aguentei uma sessão de tortura. E outros que eu conheci, que nem a Amelinha Teles, né, que foi da minha época, presa junta foi torturada várias vezes. Não só ela como o marido e os filhos. E eu nessa época eu fazia um segredo: fechava a minha vida. (Marlene)

Levi (2004) argumenta que a recordação de um trauma, sofrido ou infligido, é também traumática porque evocá-la dói ou pelo menos perturba. A tortura é como a morte interminável. Ele afirma, ainda, que quem foi ferido tende a cancelar a recordação para não renovar a dor; tenta-se expulsar a recordação para se livrar dela e atenuar o sentimento de culpa. No caso de Marlene, notamos que ela consegue mencionar que foi torturada, mas sem entrar em detalhes porquê. Em nossa leitura, existe a dinâmica psicológica de tentar se distanciar da dor permanente. Contudo, no caso de nossa entrevistada, ao invés de algum sentimento de culpa, notamos um tom de orgulho por ela não ter entregue o nome de companheiros. Basicamente as torturas tinham o objetivo de arrancar confissões de presos políticos para que os mesmos entregassem às forças repressivas nomes, pontos de encontros e estratégias das organizações de resistência, por isso não entregar um nome, em uma situação de tortura, era considerado um ato heroico e reconhecido.

### **6.2.3 Livro Desenho da Resistência**

Ao perguntarmos para Marlene qual a importância dos desenhos feitos por ela durante o período de repressão a mesma nos respondeu: “Olha, era uma condição básica de sobrevivência como pessoa e uma sobrevivência até como cabeça, mental. Era muito

importante pra mim. Só que eu tinha consciência de não sacrificar” (Marlene).

O desenho “Cela” (Figura 17) expõe um vínculo à condição de sobrevivência de nossa entrevistada. Na obra, produzida ainda na ditadura em 1983, observamos algumas referências significativas para lidar com a situação de aprisionamento que a artista passou em duas ocasiões. Nesta produção podemos relacionar o trabalho de Marlene com a noção que Rancière (2007) traz da arte como um ato de resistência de alguém que assume a postura de se opor à ordem das coisas. Notamos que a imagem retrata uma prisão, onde no lado esquerdo superior representa uma janela. Ao mesmo tempo, dentro deste local cinco animais denotam um clima amedrontador. São animais peçonhentos e roedores que dividem o espaço de basicamente toda prisão. Eles assustam o local sombrio, no qual uma pessoa, localizada no lado direito inferior, parece ocupar o mínimo de espaço possível. A face igualmente sombria e de olheiras profundas expõem que o tempo é lento e entediante dentro de uma cadeia. Uma das poucas formas que um preso tinha de fazer o tempo passar era riscando as paredes da cela, como demonstra a mão magra que segura um buril improvisado. Esta mão faz algumas marcações retangulares - um tipo de contagem de dias - para o preso não se perder no tempo e no espaço devido à ausência de luz e à rotina entediante. No mesmo lado da mão da figura, próximo ao rosto que sucumbe, observam-se três datas: 5-10-70, 10-10-70 e 13-73. Os números fazem alusão ao ano de absolvição de um processo e às prisões de Marlene.

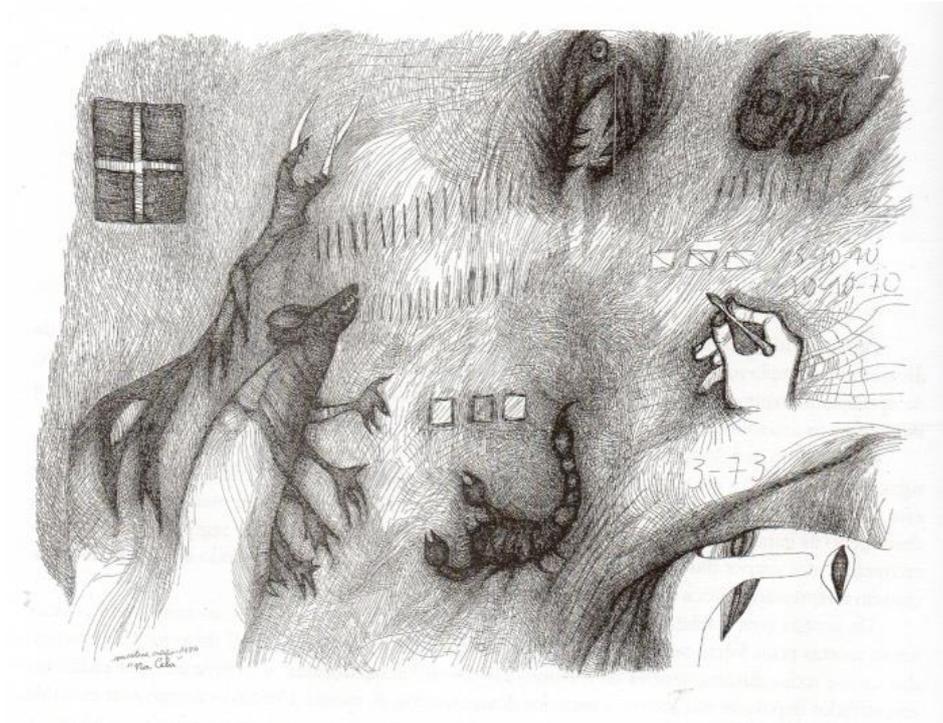


Figura 17– Ilustração de Marlene, denominada Cela

Nestes traços do desenho de Marlene existem relações próximas ao que faziam os artistas expressionistas que alimentavam fortes sentimentos a respeito do sofrimento humano, da pobreza, violência e paixão. Os expressionistas queriam enfrentar os fatos nus e crus da existência, e expressar compaixão pelos deserdados da sorte e pelos feios (Gombrich, 1999). A escola expressionista, na história da arte, construído como uma resposta ao racionalismo moderno, enfatizava a distorção de cenários e personagens com grande ênfase na subjetividade psicológica. Gombrich (1999) comenta que no expressionismo não importava a imitação da natureza, mas a expressão de sentimentos pela escolha de cores e linhas. É o que observamos nesse emaranhado de traços do desenho como que se seguindo a uma “estética de uma prisão” (sem cor, sem luz, sem brilho). A mesma lógica que faz os presos marcarem os dias dentro da cadeia aparenta ser o mesmo motivo que faz a artista dar conta do sofrimento vivenciado por ela ao desenhar.

### 6.3 Análise Mapa Semiótico Livro “Desenhos da Resistência”

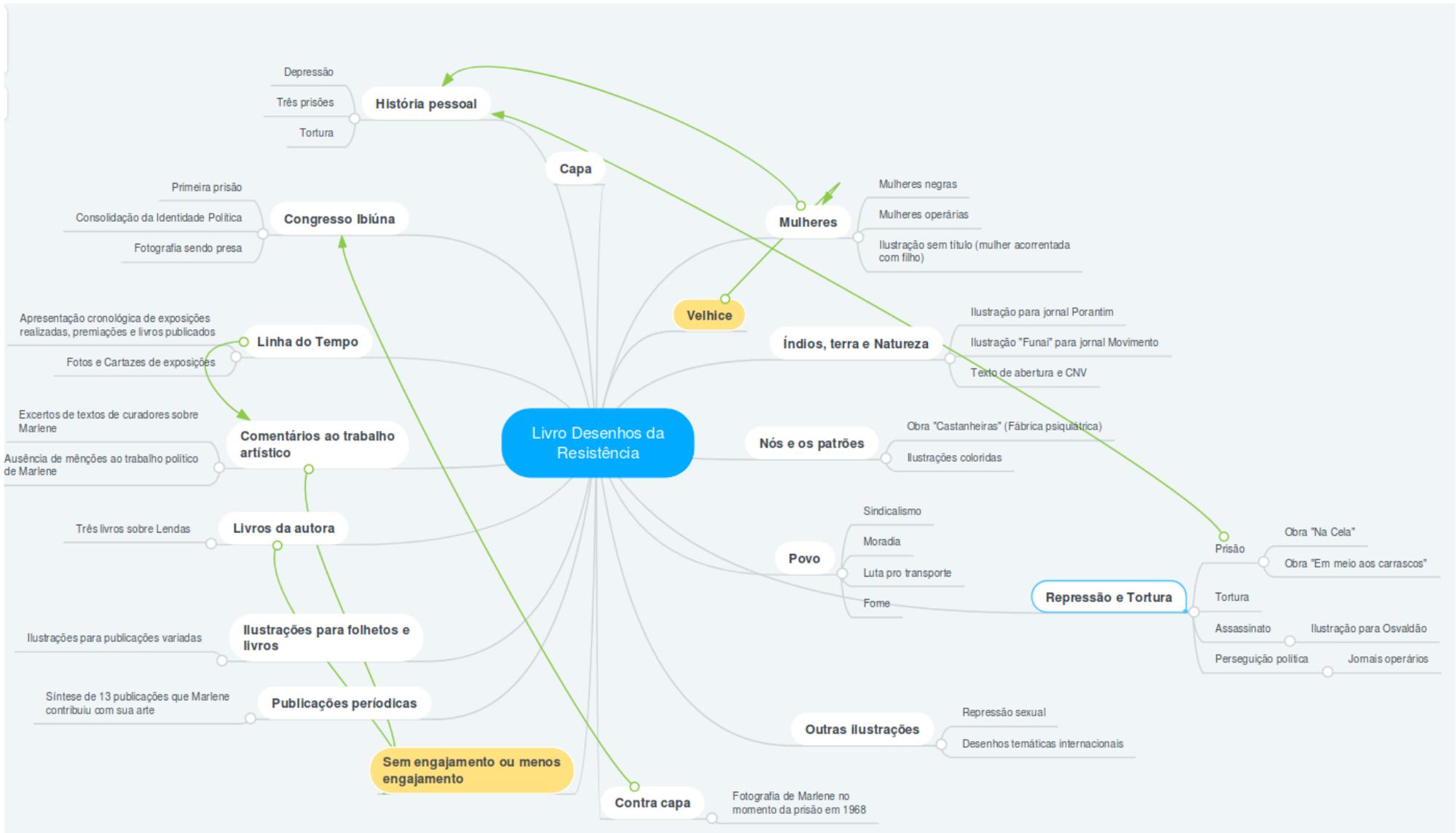
O livro de Marlene Crespo “Desenhos da Resistência: obra gráfica de uma artista engajada nas lutas sociais durante a ditadura militar” é o livro mais recente dela. Na introdução da obra, de pronto, expõe-se o principal objetivo da autora: “Recordar, rever, marca um tempo que passou, mas não deve ser esquecido. Um tempo que - de modo igual, ou mais ou menos semelhante - não pode voltar a acontecer”. (Crespo, 2018, p. 9). Há um delineamento do cronotopo em que a partir de uma leitura do presente, o passado da ditadura não volte a acontecer. Para Seligmann (2008), o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa. É desta relação espaço-temporal que trata o livro. Veremos, a seguir, que as imagens criadas no livro objetivam demarcar politicamente uma posição e ser um projeto engajado da autora, na atualidade.

#### Tabela 9

*Tabela temas do livro Desenhos da Resistência*

Temas	Subtemas
1. Capa	
2. Contra capa	Fotografia Marlene no momento prisão em 1968
3. História pessoal	Três prisões, tortura, depressão
Congresso Ibiúna	Primeira prisão, consolidação identidade política, fotografia sendo presa
Linha do tempo	Apresentações cronológicas, Fotos e cartazes

	de exposições
Comentário ao trabalho artístico	Excertos de textos de curadores sobre Marlene, Ausência de menções ao trabalho político
Livros da autora	Três livros sobre lendas
Ilustrações para folhetos e livros	Ilustrações para publicações variadas
Publicações periódicas	Síntese de 13 publicações que Marlene contribuiu
Mulheres	Mulher negra, operária, ilustração mulher acorrentada
Índios, terra e natureza	Jornal Porantim, Ilustração Funai, Texto abertura CNV
Nós e o patrão	Obra castanheiras, ilustrações coloridas
Povo	Sindicalismo, moradia, luta por transporte, fome
Repressão e tortura	Prisão, Tortura, Assassinato, Perseguição
Outras ilustrações	Repressão sexual, desenhos internacionais



Observamos uma das principais funções do artista gráfico durante a ditadura, segundo a autora, para quem o “ilustrador exprimia mais vivamente a mensagem proibida, inibindo a justificação do censor em face de algo não explicado com palavras”. (Crespo, 2018, p. 9) A introdução do livro é curta, e apenas alguns momentos, a autora escreve em primeira pessoa, como quando comenta que com a abertura democrática passou a produzir menos para a imprensa alternativa e a voltar a realizar exposições artísticas. Há um trecho, porém, em que Marlene aborda o regime militar como um “momento político ultrapassado”. Discordamos, em partes, dessa leitura, pois acreditamos que, infelizmente, as recorrentes menções à “volta do AI-5” pelo atual governo e parte da sociedade não tornam o tema da ditadura militar tão ultrapassado assim. Finalizando a introdução do livro, o peso do testemunho se impõe quando a autora diz: “Poucos artistas viveram na pele, como vivi, a prisão e a tortura”. (Crespo, 2018, p. 10)

No tema da história pessoal observamos um texto *ipsis litteris* do relato apresentado ao processo de anistia política de Marlene, feito no final da década de 1980. Os processos de requisição de anistia política começaram a ser requisitados no Brasil a partir da existência da Comissão de Anistia, na década de 2000, de modo que Marlene foi uma das primeiras a fazer tal requisição. No texto relato há uma apresentação bastante objetiva dos fatos vivenciados pela mesma durante a repressão. O objetivo geral de um texto como este é o de provar, junto ao estado brasileiro, as perseguições políticas que o anistiando sofreu para, após uma apreciação de um colegiado da Comissão, acatar ou não o pedido. É um enunciado quase monológico, como os documentos oficiais de que fala Bakhtin (2016). O texto, apesar de contudência e objetividade dos fatos, o que não exclui completamente a pessoalidade da autora, dá o tom do que será a parte textual escrita do livro da Marlene. Apresentara-se-á assim uma espécie de dossiê da autora, produzido mais com o intuito de uma coletânea do que uma escrita pessoal.

Neste sentido, o livro tem um significado de catalogação.

O tema do Congresso de Ibiúna é um marco definitivo na vida da artista. Marlene participou e foi presa no congresso estudantil realizado em São Paulo, em 1968, junto a mais de 700 estudantes. O acontecimento em um sítio onde ocorreu o encontro da União Nacional dos Estudantes é um dos casos mais notórios de recrudescimento do aparato repressivo e um marco na história. O ocorrido teve ampla repercussão na sociedade e na imprensa. Neste tema presente no mapa semiótico podemos observar um destaque intencional à memória daquele encontro que surge ora na via textual ora na via imagética. O relato da participação de Marlene no encontro é mais longo que o próprio relato do pedido de anistia política mencionado anteriormente. Reforçando o destaque intencional ao fato, observamos uma fotografia de Marlene sendo detida pela polícia, na contracapa do livro. As fotografias de centenas de estudantes detidos, cercado por colunas de policiais e percorrendo matagais ocupa até hoje o imaginário de quem viveu e conhece um pouco da história daqueles anos. Neste trecho do livro destaca-se os códigos usados pelos estudantes para organizarem a ida ao encontro, no intuito de driblar a repressão: quando um estudante iria encontra-se com outro combinava-se de um deles levar uma revista embaixo dos braços (este era o que tinha acesso à informação confidencial do local do encontro). Para se confirmar que o primeiro seria de fato um estudante, e não um policial infiltrado, por exemplo, combinava-se previamente uma pergunta e uma resposta combinada. Se houvesse confirmação, o estudante com a revista levava o outro para o congresso. Este tipo de recurso, em que existe uma comunicação cifrada, no qual faz-se necessário um recurso signífico para completar um enunciado, a revista embaixo dos braços, era comum para despistar a repressão. Tal recurso encontra muita ressonância no campo da imaginação quando os artistas usam de artifícios parecidos para produzirem obras de arte e driblar a censura.

Ainda neste capítulo sobre o congresso o relato de Marlene segue um tom menos descritivo e mais emocional destoando dos outros textos presentes na publicação. Entre os diversos fatos mencionados destaca-se a dificuldade da artista de se inserir no encontro estudantil, tendo que passar inclusive por machismos dentro do próprio movimento. Em um dos trechos ela nos traz o momento exato de sua prisão: “Foi quando ouvi tiros. Tentei abrigar-me atrás de uma coluna. Gritaram que eu me entregasse. Levantei as mãos, conforme podia, ocupada com minha bagagem.” (Crespo, 2018, p. 10)

O tema sobre a Linha do Tempo nos traz a apresentação de uma série de exposições coletivas e individuais realizadas pela artista, principalmente, a partir da década de 1980, na época que se inicia a reabertura democrática. Nesta parte vemos claramente uma intenção do livro de trazer um apanhado de participações artísticas como as apresentações comumente feitas nos currículos. O texto segue com a apresentação em portfólio das 40 exposições coletivas, 34 individuais e seis premiações. Ademais da exposição vemos também a participação de Marlene na cenografia e figurino de cinco peças teatrais, que não foram exploradas ao longo do livro. Neste mesmo tópico observa-se a referência aos cartazes e convites destas mesmas exposições, trazendo deste modo um recorte voltado para a produção mitológica da artista. Ao observarmos as datas de realizações dos eventos, constatamos uma certa diminuição do número de participações principalmente na década de 1970, condizendo com a fala da Marlene de que este ano foi um momento de maior produção para a imprensa alternativa, evitando a produção artística para galeria e exposições. Uma artista engajada como Marlene preocupava-se mais com a luta social e política do que com a iniciativa de procurar espaços institucionais menos populares.

Quando chegamos na observação do tema sobre Comentários ao trabalho artísticos vemos nove citações de curadores e críticos de arte a respeito do trabalho de Marlene. Alguns

destes excertos textuais foram apresentações de exposições de nossa entrevistada ou trechos de artigos jornalísticos. A análise que fazemos aqui é de que apenas um dos textos faz menção explícita à participação política da artista engajada. Os outros apresentam a exposição dela, mas sem alusões aos acontecimentos dos anos de exceção. Aqui talvez podemos inferir que estes comentários parecem ser uma tentativa de seguir a lógica de apresentação do livro como um portfólio, trazendo a referência dada por personalidades importantes do meio artístico. Observam-se comentários como a menção de Marlene como uma das “principais expoentes da gravura brasileira”, feita pelo, à época, diretor do Museu Olho Latino; “artista de personalidade inconfundível”, por João Otávio da Associação Brasileira de Críticos de Arte; “uma artista fora da rotina”, por Walter Zanini, ex-diretor do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Ao trazer os elogios destes críticos e curadores é como se a autora buscasse o reconhecimento que tanto procurou durante o período de perseguição. Como percebemos nas entrevistas de Marlene, havia uma reticência dela em relação à dificuldade de participação em espaços tradicionais das artes visuais, como exposições e galerias, justamente pelas diversas impossibilidades tanto de ordem financeira, como familiar e política.

No tema sobre Livros da autora existe a referência a três livros da artista voltados para o público infantil, com temática sobre o Saci, o Curupira e Iemanjá. O quarto, um dos mais recentes, de 2015, é composto de poemas e desenhos até então inéditos da ilustradora. A indicação aos livros ocupa apenas uma página da publicação, com um breve resumo de cada. Logo após esta parte, entra-se no tema da Ilustrações para folhetos e livros, no qual somam-se, ainda em modo de apresentação de portfólio, 12 exemplares diversos em sua maioria na temática de lutas populares. No final da primeira parte do livro, pode-se ler sobre a participação da artista em 13 publicações periódicas, dentre as quais a maioria são publicações alternativas que na época distribuía-se no intuito de burlar a censura.

Na segunda parte do livro apresenta-se, propriamente, as produções gráficas da artista com foco no engajamento político. Na abordagem dos temas aqui apresentados iremos selecionar algumas imagens mais representativas, tecer relações com aspectos da narrativa de Marlene e analisar através de uma perspectiva semiótica e artística. Nesta segunda parte Marlene opta por categorizar as suas ilustrações nos seguintes temas: 1) repressão e tortura, 2) índios, terra e natureza 3) mulheres 4) nós e os padrões 5) povo e 6) outras ilustrações.

Apesar de nossa entrevistada afirmar que suas obras não têm nenhum vínculo com estilos ou movimentos artísticos, ou mais precisamente, não serem produzidas com a intencionalidade de vinculação a alguma dessas categorias artísticas, alguns dos curadores e historiadores de arte do livro a posicionam dentro do que se entende por arte primitiva ou arte *naïfe*, que é um estilo descompromissado com cânones, produzida geralmente por um artista autodidata, sem buscar responder às exigências das artes acadêmicas. Contudo, ao nosso ver, os traços de Marlene remontam a um outro movimento artístico denominado expressionismo. Este movimento alimentava fortes sentimentos em relação ao sofrimento humano, da pobreza, violência e paixão. Os expressionistas queriam “enfrentar os fatos nus e crus da existência, e expressa sua compaixão pelos deserdados da sorte e pelos feios”. (Gombrich, 1999, p. 564) Havia, igualmente, um projeto de evitar beleza e polimento com intuito de chocar a burguesia. Um dos trabalhos clássicos para exemplificar esse movimento é a obra “O grito” de Edvard Munch que pretende expressar “como uma súbita excitação transforma todas as nossas impressões sensoriais. Todas as linhas parecem conduzir a um outro foco da gravura - a cabeça que grita. É como se todo o cenário participasse da angústia e excitação desse grito”. (Gombrich, 1999, p. 564) Passemos, a seguir, para análise semiótica de algumas obras.

### 6.3.1 Repressão e Tortura

A primeira categoria de desenhos de Marlene pertence ao tema da Repressão e tortura. Parte das ilustrações, feitas em nanquim, são imagens produzidas pela artista a partir de suas memórias da prisão. Já discorreremos sobre dois desenhos presentes nesta sessão, de modo que analisaremos um outro que foi justamente da imagem escolhida por Marlene como destaque da produção dela (Figura 19).

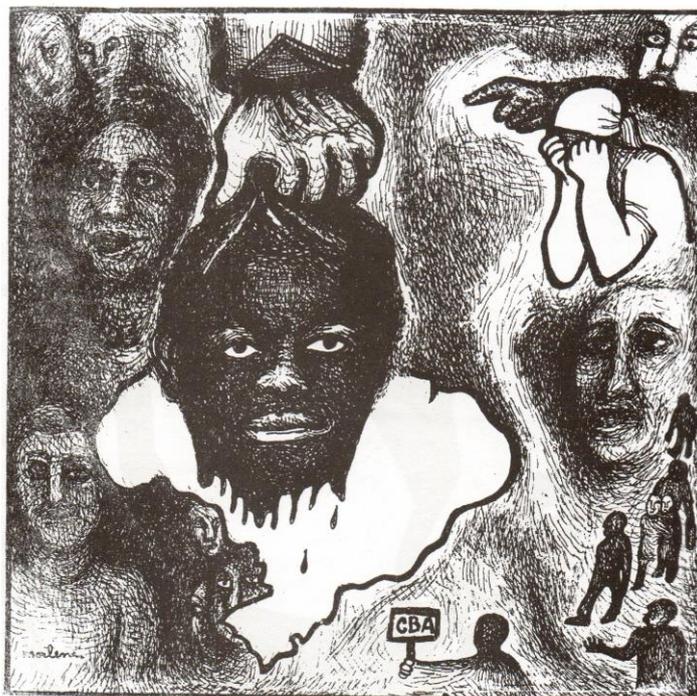


Figura 19 - Desenho de Marlene feita a um dos líderes da Guerrilha do Araguaia

A ilustração foi publicada no jornal Tribuna da Luta Operária em homenagem ao líder negro da Guerrilha do Araguaia, Osvaldo Orlando da Costa. No centro da imagem observa-se a cabeça decepada dele que teve seu corpo pendurado em um helicóptero pela repressão e sobrevoado diversos povoados para mostrar que a figura lendária havia sido morta.

Marlene não conheceu pessoalmente “Osvaldão”, mas nos comentou em entrevista sobre a obra:

Esse é do movimento político do qual eu participei e do qual eu tenho uma lembrança muito pesada, vamos dizer, porque eu deixei o movimento. Depois que eu deixei o movimento quem ficou na época da repressão, todos foram assassinados. Essa figura que está aqui é uma figura participante desse movimento que foi assassinada e ficou na minha lembrança e eu fiz um desenho em homenagem. (Marlene)

Ao fundo da imagem enxerga-se o mapa do Brasil, assim como diversas faces. Destaca-se, no lado direito superior, o desenho de uma mulher com as mãos nos rostos como se estivesse chorando. Existe uma similaridade perceptível com a litogravura “Necessidade”, de Kathe Kollwitz (Figura 20).

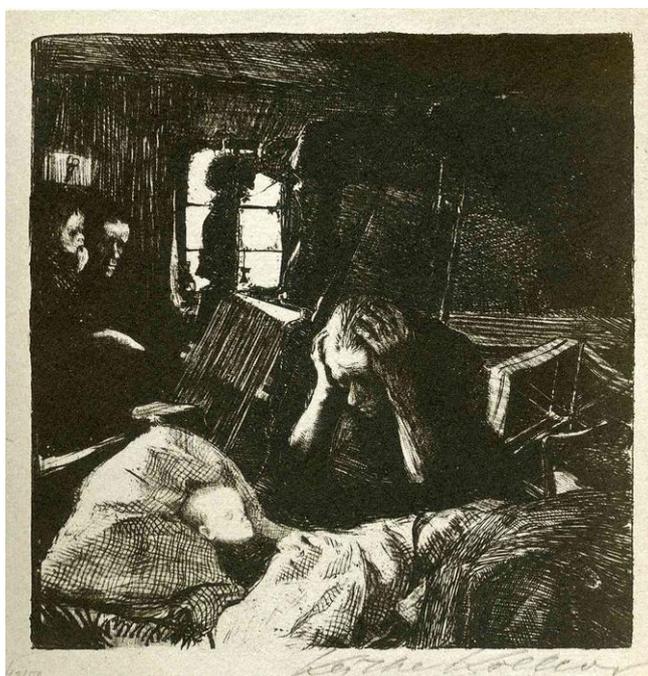


Figura 20 - Obra título: necessidade, de Kathe Kollwitz

Quando observamos a obra através dos fundamentos das artes visuais, a linha é o percurso de um ponto em movimento traçado por ferramenta, instrumento ou *medium* que cruza uma área e como recurso gráfico ele oferece um meio para compartilhar ideias (Ocvirk, 2014).

Por ser um desenho feito, majoritariamente, por linhas, as composições de Marlene sugerem determinados significados emocionais e psicológicos. Segundo Ocvirk (2014), por exemplo, a direção de uma linha predominantemente horizontal pode indicar serenidade e estabilidade, uma diagonal pode sugerir agitação, movimento e instabilidade e uma vertical costuma sugerir equilíbrio e expectativa. No caso de boa parte dos desenhos de nossa entrevistada as mudanças bruscas de direção nas linhas criam uma sensação de tensão do combate. A ausência de cores e a predominância do contraste preto e branco propiciam um significado voltado para o ambiente de terror ao qual recorrem essas memórias visuais.

### 6.3.2 Índios, terra e natureza

Este tema aborda povos que desde a colonização sofrem com genocídio e perseguições, como os indígenas e os camponeses. Os fatos ocorrem em um contexto em que “latifundiários agiam como impunidade para expandir suas terras à custa dos posseiros, utilizando em larga escala a grilagem (...) e a ação assassina de jagunços e pistoleiros” (Crespo, 2018, p. 73). Os povos indígenas durante muito tempo não foram mencionados quando se tratava da perseguição política impingida pela ditadura. São pouquíssimos, por exemplo, os casos de anistia política e indenização a povos originários<sup>22</sup>. O texto 5, do Volume II do relatório da CNV, trata do assunto indígena demonstrando o entendimento de que as violações do estado brasileiro, naquela época, não eram esporádicas nem acidentais, e sim sistêmicas, resultando de políticas estruturais do Estado. O relatório aponta ainda que foi possível estimar

---

22. O primeiro caso de julgamento de requerimento de reparação por violações de direitos humanos da ditadura militar ocorreu em setembro de 2014. Mais informações: <http://www.funai.gov.br/index.php/comunicacao/noticias/%203050-comissao-de-anistia-concede-indenizacao-a-indigenas%20-surui-do-para>

ao menos 8.350 indígenas mortos no período de investigação da Comissão em decorrência da ação direta de agentes governamentais e de sua omissão (CNV, 2014). Outros casos apontando a perseguição política aos indígenas que tiveram alguma repercussão na mídia corporativa e sociedade em geral foram os vídeos com cenas de tortura simulada do desfile da denominada Guarda Rural Indígena<sup>23</sup> e o caso das cadeias para os índios com trabalho forçado do Reformatório Krenak<sup>24</sup>.

O livro de Marlene, produzido após o relatório, no capítulo em voga, traz em sua primeira página a referência a este texto do relatório da CNV. Apesar de, como foi comentado, todos os desenhos dela terem sido produzidos entre as décadas de 1960-90, é possível observar uma sensibilidade da artista para questões antes esquecidas ou postas em segundo plano, como foi a questão indígena e camponesa, pela sociedade em geral.

Apesar da sensibilidade e solidariedade surgirem nos desenhos, não conseguimos observar nos textos introdutórios de cada tópico/tema alguma menção, em primeira pessoa, de como se deu a aproximação de Marlene com o respectivo assunto. Ao nosso ver faltou um pouco este contato com a voz da artista, ao invés de uma aproximação objetiva do que foi a questão de índios, terra e natureza, pela voz da CNV.

O que se sabe, pelo texto, é que parte das obras expostas trazem ilustrações produzidas para jornais como *Movimento*, *Porantim* e *Tribuna da Luta Operária*, dentre as quais escolheremos uma para uma breve explanação. O desenho que analisamos (Figura 21) tem o título “Funai: sobre os critérios de indianidade - mais uma invenção que visa destruir os povos indígenas” e foi publicado em novembro de 1981 no jornal *Movimento*.

---

23. A Guarda Rural Indígena foi criada pela ditadura para executar policiamento em áreas silvícolas (indígenas). No vídeo pode-se observar um “desfile” de um índio em um pau-de-arara. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H0s4m1WQNmg>

24. Reportagem sobre o caso: <https://apublica.org/2013/06/ditadura-criou-cadeias-para-indios-trabalhos-forcados-torturas/>

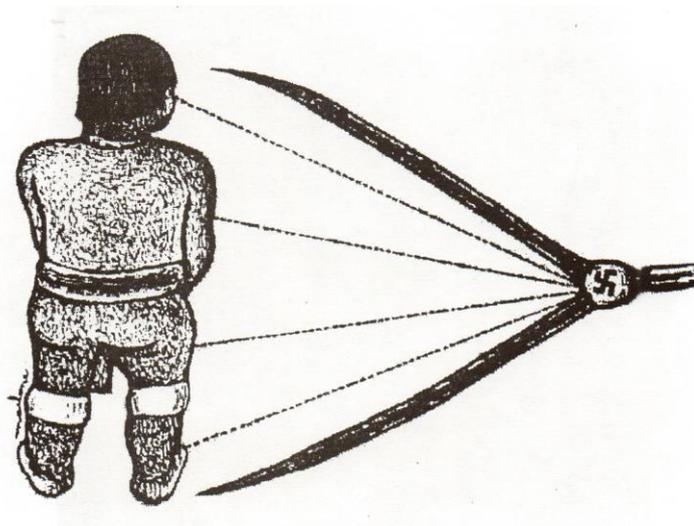


Figura 21 - Desenho com título Funai: sobre os critérios de indianidade - mais uma invenção que visa destruir os povos indígenas

Na composição observam-se duas figuras principais: no lado esquerdo um índio de costas e, no lado direito, um instrumento parecido com algum tipo de medidor com um símbolo do nazismo. Deste medidor saem linhas diagonais guiando o olhar do espectador em direção a partes do corpo do indígena como a cabeça, tórax, perna e pé. Segundo Ocvirk (2014) a localização específica de uma linha pode aumentar ou reduzir o peso visual e nossa resposta psicológica às outras características da linha, neste caso podendo criar, a partir da localização da imagem no plano do desenho, uma inquietação por parte do observador. A posição inversa do indígena denota uma prática de assujeitamento do mesmo. Ou seja, não podemos ver a face dele, e o corpo seminudo, sem feições - a marca de uma identidade - é colocado em uma posição de exibição e objetificação. O símbolo do nazismo no medidor traz a referência a uma prática de autoritarismo e controle sobre um corpo e um povo. Pela ilustração, a artista quis levantar a pergunta de quem é o Estado para discernir os critérios para se autorizar o que é índio ou não é.

### 6.3.3 Mulheres

No texto introdutório deste tópico, a autora destaca que a luta feminista foi protagonista nas entidades estudantis, nos clubes de mães e em campanhas populares como a Carestia e na luta pela anistia ampla, geral e irrestrita. Ela comenta, inclusive, sobre a participação de mulheres na luta armada, a prisão e tortura de milhares delas.

Ao adentrarmos na análise das ilustrações sobre o tema no livro contabilizamos 22 desenhos. Eles perpassam temáticas variadas feministas como a condição da mulher e mãe negra, o trabalho e desigualdade salarial em relação aos homens, a gravidez, a condição de mulher nordestina, camponesa, as relações desiguais no casamento, organizações feministas, planejamento familiar, a mulher operária, a prostituição e violência médica. Como a condição de mulher é permanente no discurso de Marlene, algumas ilustrações feitas por ela, apesar de representar outras pessoas, amarram-se à postura dela diante da própria vida dela, como a dificuldade de organizar o papel de ser mãe e estar presente nas lutas políticas. Em um dos trechos da entrevista ela comenta: “Quando eu comecei meu trabalho artístico que foi predominante a partir daí e eu já tinha três filhos. Já tinha por volta de 30 anos. Por isso que eu sou idosa e tô aqui ainda falando com você” (Marlene). O ponto que chamamos atenção, nesta frase, é a relação de causalidade entre Marlene “ter tido, por volta de 30 anos, três filhos” e, devido a isso, “ser uma idosa falando hoje”. A conjunção “por isso” liga os dois fatos e nos remete, na narrativa de Marlene, a algumas das ilustrações dela associando a maternidade às dificuldades da vida familiar, inferindo que uma maternidade aos 30 anos envelhece. Neste exemplo, observamos como momentos tão longínquos (dos 30 anos pra cá) articulam-se, mostrando que a memória parte de um presente ávido pelo passado (Bósi, 2003).

Apesar de nossa entrevistada ser carioca escolhemos uma das ilustrações que trazem

a ideia da mulher cangaceira (Figura 22), similar à pintura de nosso primeiro entrevistado, Oswald Barroso. Há nesta ilustração a referência a uma mulher com uma espingarda na mão. Mesmo que Marlene não tenha participado da resistência armada, a autora escolheu trazer um desses desenhos para a sessão que se vincula ao feminino. A mulher cangaceira, deste movimento insurgente do início do século XX, que pegou em armas junto ao bando de Lampião, como as cangaceiras Maria Bonita e Dadá, são incorporadas ao imaginário desta imagem. Ao trazer a imagem de uma mulher do cangaço a autora quis afirmar a potência e a força das mulheres que lutam. Apesar disso, no desenho não vemos uma preocupação radicalmente figurativa. As linhas simples, curvadas e onduladas, sem muito volume e sombreamento, caracterizam-se pela formação de uma figura biomórfica (Ocvirk, 2014) que tenta passar um movimento principalmente nos pequenos traços que ora estão no fundo da cangaceira ora em direção ao gatilho.



Figura 22 - Mulher cangaceira

### 6.3.4 “Nós e os patrões”

Neste tema a autora traz imagens vinculadas à classe operária. Na perspectiva marxista, corrente de pensamento ao qual Marlene se filiava, a chamada classe obreira, representada, no símbolo do comunismo, pelo martelo, é a classe revolucionária por excelência, por ser mais suscetível a adquirir a consciência de classe e tomar os meios de produções. Para ser um militante político na resistência era imprescindível estar sempre nos portões das fábricas realizando piquetes, greves, manifestações e comícios. Os desenhos que Marlene traz aqui são, basicamente, todos inscritos na relação dialética operário e patrão, proletariado e burguesia. O capítulo traz na apresentação, como os outros, um breve texto contextualizando as perseguições sofridas nos sindicatos, já que foram as primeiras instituições a serem fechadas com o golpe de Estado. Entretanto, não se trata apenas de uma representação, como uma artista distante e observadora, da classe operária. Ela se identifica como tal: “o nós”, escolhido para o capítulo, demarca a identidade de proletariada, ligada às lutas trabalhistas, já que é muito recorrente no discurso de nossa entrevistada a referência às dificuldades de se trabalhar, de se manter economicamente, de se fazer arte, etc. Neste sentido, Marlene segue a vertente de diversos artistas modernistas que assumiram o engajamento como uma atividade indissociável da produção artística, como Portinari, Di Cavalcanti, Carlos Scliar, em nível nacional e Coubert, Picasso, Monet, Diego Rivera, Frida Kahlo, em nível internacional. Há no capítulo 29 desenhos, dos quais escolheremos um pra abordar.

A imagem escolhida é uma das únicas coloridas do livro e faz parte de uma série produzida para uma cartilha de uma organização não-governamental de defesa dos direitos humanos e do meio ambiente. O desenho (Figura 23) mostra duas figuras contrastantes. Em um primeiro plano, vê-se três pessoas com os braços cruzados, em uma posição típica das

manifestações da época, em que os participantes cruzavam os braços formando um cordão humano. É um ato significativo não só para mostrar força e união daquele corpo de pessoas, como para garantir a segurança dos manifestantes.



Figura 23 - Desenho que ilustra a capa do livro de Marlene

No desenho, os três manifestantes de braços cruzados, que se distanciam de cenas de repressão ao fundo (guardas com escudos e cassetetes, cachorros raivosos, pessoas reprimidas, eletrochoques), produzem um significado de resistência em meio ao caos. A relação oposta entre figura e fundo é reforçada pela técnica do contraste simultâneo (Ocvirk, 2014) em que duas cores diferentes (azul e vermelho) entram em contato direto fazendo com que suas semelhanças pareçam diminuir e suas diferenças aumentar. A arte para Marlene incorpora a mesma perspectiva de resistir defendida pelos artistas surrealistas partidários de uma arte descontente com modelos prontos, em prol de um esforço para dar expressão às

necessidades do homem, visando uma arte revolucionária que aspirasse uma reconstrução da sociedade (Breton, 1985). Ao ser perguntada o que sentia ao desenhar ela afirmou: “Os sentimentos que podiam me influenciar eram os sentimentos políticos do popular e também os sentimentos, vamos dizer assim, sentimentais...amor que estivesse dentro”. (Marlene) Este trabalho, escolhido para capa do livro, diz muito da artista engajada na luta contra a repressão que ela é.

### 6.3.5 Povo

O penúltimo capítulo do livro trata das representações do povo, como as famílias camponesas expulsas das regiões agrícolas, as crianças e adolescentes sem escola e os trabalhadores sem transporte público e saúde. É uma temática circunscrita numa classe da sociedade não necessariamente engajada politicamente, mas que sofria no cotidiano os desatinos dos anos de chumbo. Dentre os 31 desenhos escolhemos uma ilustração (Figura 24) produzida em uma publicação estudantil, não localizada pela autora.



Figura 24 - Ilustração para publicação estudantil não localizada

Tal como o quadro *Operários*, da modernista Tarsila do Amaral, a ilustração acima de Marlene coloca o observador na posição frontal como se estivesse mais próximo dos mesmos. A ilustração, ao ser feita posicionando o espectador na mesma linha do horizonte, nos aproxima mais emotivamente ainda do desenho e passa uma atmosfera triste, possível de ser observada pela feição de todos. Os lábios caídos, e os olhares descontraídos das crianças, indaga o observador sobre esta cena e nos aproxima da relação afetividade e memória. Segundo Halbwachs (1990) e Schmidt (1993) a permanência do apego afetivo à uma comunidade dá consistência às lembranças e essas mesmas lembranças são constituídas a partir da vitalidade das relações sociais dos grupos. O sentimento de pertencimento de Marlene à categoria dos trabalhadores e dos povos oprimidos alinha a construção narrativa dela com um significado muito maior, que é a memória coletiva, já que a memória é sempre construída em grupo (Halbwachs, 1990).

## Capítulo 7 – DISCUSSÃO

A partir da concepção dialógica (Bakhtin, 2016) e dialética entre memória individual e coletiva (Vigotski, 1996; Halbwachs, 1990) discutimos como nossos entrevistados, artistas ex-perseguidos políticos da ditadura militar, são capazes de produzir simbólica (Vigotski, 1996) e artisticamente objetos biográficos (Bósi, 2003). A arte, diante da memória do trauma (Oropeza, 2009) e do terror da violência de Estado, produzida por Oswald, Ernesto Sales e Marlene cria imagens dialéticas (Benjamin, 2009) que emocionam e afetam aos outros (Seligmann-Silva, 2008; Didi-Huberman, 2017) criando uma partilha do sensível (Rancière, 2005). Tanto a arte como as falas convencionais dos mesmos criam uma narrativa (Borges & Araújo & Amaral, 2017; Smolka, 2000; Bruner, 2004) que permitem práticas coletivas no caminho para uma justiça de transição.

As produções artísticas de nossos entrevistados medeiam o processo de memória individual e coletiva diferentemente dos discursos convencionais como a fala. A arte pode alcançar diferentes esferas da sociabilidade e propiciar outras leituras sobre eventos sociais traumáticos no momento em que ela emociona e afeta, principalmente, através da visualidade e sensibilidade. Para isso, discutimos quais emoções e sentimentos foram captados pela arte produzida pelos ex-perseguidos políticos e como esses processos criativos produzem uma memória sobre o que se sentiu.

Para tratarmos dessas questões recorreremos, primeiramente, ao conceito de imagem dialética:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é dialética na imobilidade. Pois enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma

progressão, e sim uma imagem, que salta. Somente as imagens dialéticas são autênticas (isto é: não arcaicas), e o lugar onde a encontramos é a linguagem. Despertar. [N 2a, 4] (Benjamin, 2009: 504).

O historiador de arte Didi-Huberman (2016), na esteira do pensamento de Walter Benjamin, relega às artes a função de ser uma imensa história das emoções figuradas e dos gestos emotivos. “As emoções, uma vez que são moções, movimentos, comoções, são também transformações daqueles e daquelas que se emocionam” (Didi-Huberman, 2016, p. 38) A emoção não diz apenas sobre a individualidade, posta que se encontra na comunidade dos homens. Ela é uma maneira de se expor aos outros e, bem ou mal, conforme o caso, todos os outros a recolhem e dialogam com ela segundo a ideia de uma imagem dialética. Didi-Huberman (1998) defende que o ato de ver não se estrutura apenas como percepção do real enquanto composto de evidências tautológicas perfeitamente descritíveis, sendo o ver uma operação que se dá no espaço intersubjetivo no qual aquilo que vemos, também nos olha, nos perturba (Palhares, 2018).

Trata-se de compreender a arte, e conseqüentemente a imagem, através de uma dialética já que essa última não diz nada, não é nada, sem interpretação e, ao mesmo tempo, contém elementos contraditórios, carrega sintomas que a fazem dela o lugar da dialética em suspensão (Palhares, 2018). Podemos aqui, inferir também, sobre um sentido dialógico (Bakhtin, 2016) da imagem. Rancière (2016), em seu texto para a exposição *Soulèvements* (Levantes) organizada por Didi-Huberman, comenta sobre a arte ter a possibilidade de deslocar o olhar e o pensamento por meio de aproximações nem sempre explícitas.

As obras de artes produzidas pelos nossos entrevistados produzem uma memória sobre o que se sentiu porque elas colocam o observador diante de um acontecimento histórico, pois sempre diante das imagens estamos diante do tempo. Diante de uma imagem - mesmo essa

sendo contemporânea -, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar. “Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isso: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem” (Didi-Huberman, 2015, p. 16) Em resumo: a imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser que a olha.

O primeiro elemento observado nas imagens e narrativas dos artistas é a relação entre arte e sobrevivência. Para os entrevistados a possibilidade de se fazer ou apreciar arte é a última fronteira de refúgio entre a vida e a morte. Há nesta relação um sentimento de resistência nos entrevistados. Quando mencionamos o surgimento da palavra sobrevivência nas entrevistas não nos referimos apenas à questão financeira ou laboral. A construção de uma narrativa da sobrevivência pela e com a arte é encontrada nas discussões de Vigotski (1999) quando ele argumenta que a vivência estética cria uma atitude sensível para os atos posteriores e nunca passa sem deixar vestígios para o nosso comportamento. A ideia de sobrevivência também se atrela as leituras de Levi (1988), quando fala sobre a necessidade imperativa de se narrar, sendo uma postura comparável a ações básicas como comer e dormir.

Em todos os artistas entrevistados a palavra sobrevivência surgiu. Em Ernesto Sales era a arte que trazia esperança para ele garantir, com a participação da mãe, o tratamento da irmã diabética. Mas ao mesmo tempo foi com a arte que ele retornava à imagem do pai e incorporava a necessidade de não baixar a cabeça. Para Oswald, a arte foi fundamental para ele ter conseguido encarar os meses internado em um hospital depois do atropelamento aos 16 anos - ele relaciona a atividade artística ao “delírio”, quando ouvia um dos médicos ler poesia pra ele no leito. Ele também dá um outro significado maior à sobrevivência, ao ligá-la diretamente a um fundamento coletivo: “E é a possibilidade de sobrevivência da humanidade tá nisso. Fazer com que a poesia, a imaginação poética, comande a vida humana, né? ”. Para outra entrevistada, a Marlene, a arte era de uma importância basilar da sobrevivência: “Olha, uma coisa que eu

nunca arrependo ter feito, mas foi uma condição básica de sobrevivência: de não perder a cabeça nem perder o juízo”. Rancière (2007) comenta sobre uma arte que não pode ficar apenas no regime da metáfora, sendo preciso que o artista tenha vivido algo demasiado forte, de irrespirável, uma experiência da natureza primordial. No momento em que esses artistas trazem, na potência de seus trabalhos artísticos, um significado de esperança, eles replicam àqueles que nunca viram essa história, as possibilidades de se viver e sobreviver com a arte. Neste sentido, passamos a interpretar suas obras como testemunhos imagéticos dessa sobrevivência e, do mesmo modo que um documento oficial, como o relatório da CNV, ficará pra história, seus trabalhos artísticos são “pequenos relatórios” e trechos biográficos de como resistiram e conseguiram narrar histórias.

Outro elemento a ser discutido é relativo à construção de uma narrativa do artista militante ligada ao sentimento de indignação. Todos os três artistas entrevistados foram unânimes em relacionar o discurso da atividade política às produções artísticas. As obras de todos eles servem como referenciais da fase de cada um: seja em Ernesto Sales, quando produziu uma instalação que rememorou uma obra que o pai militante fez décadas atrás e fala da arte como uma arma; em Oswald quando criou um pintura dentro de uma cela tentando driblar a censura; e Marlene quando preferiu não se enveredar pelos caminhos dos premiados artistas de galeria para fazer desenhos para jornais, folhetins e revistas de organizações políticas, muitas vezes sem retorno financeiro.

Os recortes das obras dos entrevistados, basicamente, se referem ao universo político e social e, mesmo quando “escapam” de uma significação mais explícita de uma luta revolucionária, aproximam-se de signos da cultura popular e do cotidiano do povo. Neste sentido, as obras desses artistas servem como objetos biográficos (Bósi, 2003) que sintetizam as lutas e reivindicações em prol da queda da ditadura e pela reabertura política. São também

artistas que tomavam posição criando interrupção, quebra da continuidade e criando situações nas quais o espectador deve se posicionar (Seligmann, 2018). Através do sentimento de indignação Oswald, Ernesto Sales e Marlene produziram a memória do que, para a repressão militar, era para ficar escondido, do que não era pra se saber, do que era pra ser esquecido. As imagens dos artistas ex-perseguidos, que muitas vezes conseguiram driblar as forças monológicas (Bakhtin, 2016) da repressão, estão até hoje, aqui, dizendo-nos justamente o que aconteceu e como aconteceu para além de um recurso descritivo. Complementarmente, há na postura assumida por esses artistas uma identificação com o sentido do artista trabalhador que é um mediador entre a luta revolucionária (uma causa) e a classe proletariada. Ao mesmo tempo, nos três artistas assume-se uma identidade autônoma que não serve a um partido, a um estado ou alguma propaganda (Breton e Trostki, 1985), ficando isso bem claro, principalmente, na Marlene e Oswald, que se desfilaram de seus partidos políticos.



Figura 25 - Detalhes das imagens de Marlene, Oswald, Ernesto Sales sobre a sobrevivência e a narrativa militante. As expressões e movimentos são elementos em comum nos três trabalhos demonstrando uma natureza dialética.

Um terceiro elemento observado é a relação dos três com o ambiente da prisão e o sentimento de reclusão e perseguição. Em Oswald a passagem por três prisões foi marcante para a identidade que ele assumiu e vem assumindo deste então. No que concerne à criação artística, como já vimos, ele teve suas produções feitas durante as prisões mais brandas. No entanto, algumas de suas obras trazem a marca da ausência de liberdade. A memória do que foi vivenciado nessas ocasiões são reproduzidas em telas e em livros, servindo de documentos históricos de como foi o funcionamento do aparato repressivo. Em Ernesto Sales, apesar de ter sido detido numa fase de reabertura, o sentimento em relação à vida e à prisão é mais constante quando evoca a lembrança das visitas que fazia ao pai no presídio, na década de 1970. Muitas sensações experienciadas até aquela época estão presentes, como nesta arte *povera* (Figura 26) denominada *Pião Prisão*. O elemento inserido dentro da gaiola, o peão, abre uma polifonia de leituras por parte do espectador tornando esse signo um elemento importante de compreensão sobre o que está preso. Em Marlene a prisão nunca é um assunto abordado detalhadamente. Os

relatos foram mais completos nos dois primeiros e Marlene nunca especificou o próprio encarceramento, apesar de ser a que mais fez desenhos em alusão a esses momentos. Nesta obra (Figura 26) observamos um homem mascarado segurando dois instrumentos comumente usados nas sessões de tortura: o alicate e uma caixa que dava choques elétricos (Arquidiocese de São Paulo, 1985).



Figura 26 - As imagens de Oswald, Ernesto Sales e Marlene sobre a prisão. A estética do horror não deixa de ser representada pela arte

O quarto elemento concerne ao sentimento de medo. Não há prisioneiro que não recorde o seu espanto (Levi, 2004). Em Oswald o espanto é mais presente nos relatos, principalmente nos trechos do livro autobiográfico, quando detalha as sessões de torturas nas prisões. O medo que era um sentimento difundido e coletivo que imobilizava grande parte da população - posto que era uma estratégia da própria ditadura - fez com que os pais de Oswald incendiassem algumas telas do próprio filho. A preocupação familiar apagou, literalmente, memórias. No caso de Ernesto Sales, sente-se a presença desse sentimento desde a infância, nas visitas que fazia ao pai. Em um dos relatos em que ele cita uma ameaça que sofrera na época da faculdade podemos ver também a continuidade desse sentimento. Em Marlene o medo está presente nas prisões e, grande parte dos seus trabalhos, como apresentados, retrata a atmosfera sombria e escura do encarceramento. Didi-Huberman (2016), ao dizer que a emoção

não pode ser definida como um estado de pura e simples passividade, argumenta que é por meio das emoções que podemos, eventualmente, transformar nosso mundo, desde que elas mesmas se transformem em pensamento e ações. Apesar da existência e presença do medo, um dos aspectos mais relevantes em nossos participantes é justamente a capacidade de não se imobilizar diante do horror. Nesse sentido, a produção simbólica das obras biográficas dos artistas ex-perseguidos serve como uma estratégia de não só falar sobre o medo, mas de se pensar em possibilidades de superá-lo.

O quinto elemento concerne à necessidade de narração e de registro das memórias. Já abordamos anteriormente a necessidade de narrar que os sobreviventes de regimes de exceção possuem, comparado às necessidades mais elementares (Levi, 1988). Em nossos entrevistados são todos atravessados pela necessidade de constituírem suas vidas como narrativa (Bruner, 2004). Existe neles uma proposição de contar por um tempo indefinido (Bosi, 1994) o que se passou e sempre eles estão fazendo isso, ao darem entrevistas, falarem nas escolas e nos espaços sociais e políticos que participam e militam. Todos os entrevistados foram prestativos em dar informações e abordarem sobre suas vidas nesse período histórico, mesmo com um tema difícil. E, mesmo que tenha sido uma preocupação nossa saber se alguns pontos poderiam ser tocados ou não, como a tortura, o que víamos era uma predisposição quase total deles em falarem tudo. Notamos, inclusive, que quando os procurávamos para comentarem sobre suas vidas, o sentimento deles era de satisfação por ter alguém interessado em escutá-los. Coincidentemente dois deles, na época da entrevista, lançaram livros de memórias (Barroso, 2019; Crespo, 2018). Ernesto Sales, apesar de não ter livro autobiográfico, publicou recentemente um artigo para um encontro científico, sobre a mãe. Os três, também, são arquivistas de suas próprias obras de arte. Oswald além de guardar o material em sua casa, possui um site na internet que funciona como uma espécie de portfólio de sua trajetória de vida.

Marlene, também possui um site na internet, além de ter publicado o mais recente livro já mencionado. Por fim, Ernesto Sales, atualiza constantemente suas redes sociais com seus relatos e, de vez em quando, aborda o período histórico dos anos de chumbo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta tese o objetivo foi analisar como artistas ex-perseguidos políticos produziram simbólica e narrativamente diante da violência da ditadura militar e de que maneira suas obras de arte ajudam na criação de uma memória coletiva para a justiça de transição. No desenvolvimento da pesquisa abordamos a gênese social da memória, a imaginação, a narrativa e a produção simbólica. Partindo da noção de incompletude da justiça de transição (United Nations, 2014; CNV, 2014; Teitel, 2011; Abrão, 2011; Torelly, 2011), comentamos sobre a importância da psicologia e da memória nas políticas públicas transicionais. Começamos discutindo alguns conceitos de internalização, linguagem e atividade para demonstrar como existe uma gênese social da memória (Vigotski, 2000) reforçando a ideia com as contribuições do conceito de memória coletiva (Halbwachs, 1990; Bosi, 2003) em que o presente não se opõe ao passado, configurando-se dois períodos históricos vizinhos. Ao compreendermos a noção da memória como intenção (Vigotski, 2005), discutimos sobre o período histórico da ditadura militar abordando a noção de memória do trauma (Oropeza, 2009) que aponta a necessidade de a psicologia criar uma teoria da memória ligada a períodos de crise e autoritarismo. Em outra parte do desenvolvimento, discutimos como a imaginação, conceito ligado à imagem (Borges & Piovesan, 2012) se constitui, e como é importante como atividade criativa (Vigotski, 2009) de uma pessoa diante de uma ditadura. A atividade criativa sobre a qual escolhemos discorrer liga-se à arte como técnica social do sentimento (Vigotski, 1999). Ela surge como um processo complementar à necessidade imperativa de narrar, similar a outras necessidades elementares (Levi, 1988). Comentamos sobre a importância da narração para Bruner (2004), que a defende como um tipo de pensamento. Só através da narrativa se pode descrever o tempo vivido. Uma das maneiras de dar conta da narração de um trauma é tentando alcançar a

experiência radical de violência criando, por exemplo, objetos biográficos (Bósi, 2003). Discorreremos, depois, sobre alguns exemplos de produções simbólicas criadas durante a ditadura militar, citadas inclusive no relatório da Comissão da Verdade (2014).

Como uma categoria central na justiça de transição concluímos que, no momento em que a memória coletiva adapta fatos e acontecimentos antigos às necessidades do presente (Halbwachs, 1999), a produção simbólica (Vigotski, 1999) através de objetos biográficos (Bosi, 2003) e imagens dialéticas (Benjamin, 2009) de artistas ex-perseguidos políticos produz significados criativos sobre a memória do trauma (Oropeza, 2009) reforçando o direito à memória. Esses significados estão diretamente relacionados aos sentimentos e emoções (Didi-Huberman, 2016) de sobrevivência, indignação, aprisionamento, medo e a necessidade de narração que os participantes nos relataram. No momento em que eles produzem pinturas, instalações, desenhos e poesias em que narram imagetivamente o que vivenciaram, ou criam artisticamente para tentar aproximar a experiência irrepresentável de violência da ditadura e a narração, há um processo dialético e dialógico (Bakhtin, 2016) que vai além da oralidade possibilitando o espectador das obras se afetar através de outros sentidos para além do que se escuta.

As pinturas de resistência de Oswald, seu romance autobiográfico contando histórias da cultura popular ou seu sofrimento nas torturas e prisões são referências até hoje na construção da memória coletiva, principalmente no Ceará, pois ele não cessa de narrar a vida dele em bienais de livros, exposições e palestras. As instalações de arte *povera* de Ernesto Sales, a partir do uso de materiais recicláveis, traz uma metáfora do poder narrativo dele de, a partir de eventos traumáticos, conseguir produzir e difundir, como arte urbana, em sinais de trânsito, bancos de praças e paredes, suas obras. Marlene e seus desenhos expressionistas, que abordam não apenas eventos individuais, servem como materiais arquivistas de diversos tipos

de lutas sociais em dezenas de segmentos da sociedade civil. Seus traços hachurados e a espontaneidade objetiva do desenho são preocupações de se registrar um acontecimento e reproduzi-lo para o conhecimento de futuras gerações.

Realizamos uma revisão de literatura para encontrar como tem se discutido a relação entre arte, memória e períodos históricos autoritários. Mencionamos algumas pesquisas do campo da psicologia em relação ao testemunho, mas que pouco ou nada havia de discussão teórica do campo psicológico, especificamente, em relação ao campo artístico. Para isso, ao ampliarmos as investigações das literaturas para o campo da arte e memória, encontramos artigos de diversos países e outras áreas do conhecimento como sociologia, história, comunicação social, que colocaram a arte como uma atividade fundamental para processar a memória do trauma (Oropeza, 2009), posto que produz no campo simbólico diversos significados positivos.

Esta pesquisa encontrou (2) limitações: 1) a distância geográfica em relação a um dos entrevistados; 2) acesso limitado às obras artísticas originais. No primeiro caso acreditamos que se houvesse uma entrevista presencial com Marlene talvez tivéssemos mais acesso a informações e evitado um processo de mediação da entrevista que era feito pelo filho, devido a limitação da idade da mesma. Como necessitávamos do uso de tecnologias, como videoconferência, essa mediação teve que ocorrer. Na segunda limitação, o acesso a algumas obras originais de Oswald e, de praticamente todas de Marlene, também poderia nos possibilitar uma maior apreciação e análise da produção simbólica, posto que muitas vezes, quando o artista fala do próprio trabalho original a narrativa pode ser mais carregada de emoção.

Para realização da pesquisa tivemos (3) dificuldades. 1) realizar as entrevistas em localidades diferentes; 2) coletar os dados de um dos entrevistados; 3) escolha do anonimato ou não dos entrevistados. Em relação à realização das entrevistas em locais diferentes, como

havia uma grande distância física, tivemos que realizar deslocamentos a cidade de dois dos participantes e, na terceira, realizar uma entrevista através de videoconferência. Em relação ao segundo ponto, o distanciamento prejudicou a coleta de dados da entrevistada residente em São Paulo, pois, devido à idade avançada o contato era mediado por um dos filhos, havendo assim desencontros nas comunicações, pois era necessário decidir uma hora em comum tanto para a entrevistada, como o filho e nós. Sobre o anonimato dos nomes foi uma escolha difícil. Apesar de estar previsto no TCLE o anonimato do entrevistado, o debate de se expor ou não os nomes sempre se fez presente. Por um lado, por ser uma pesquisa dentro da psicologia faz-se necessário preservar a individualidade de cada um e o sigilo da informação. Mas pelo outro, é sabido que os ex-presos políticos querem, muitas vezes, que suas narrativas alcancem o maior número de pessoas para se saber o que realmente aconteceu. E, a discussão passa, justamente pelo fato de que, durante muito tempo precisaram se esconder e, agora, em uma abertura política, desejam que seus nomes, suas ideias e questões venham à tona.

Esta pesquisa contribuiu para a ciência no sentido de trazer discussões da área da psicologia a respeito de como os processos artísticos podem contribuir para a produção simbólica coletiva diante de situações traumáticas e de violência de Estado. Como já mencionamos, havia uma escassez de produções acadêmicas, dentro da área de psicologia, relacionando a memória do trauma e a arte. Acreditamos, também, que contribuímos para criação de estratégias que podem ser usadas por políticas públicas em justiça de transição como a criação de memoriais, museus, exposições permanentes e itinerantes e arte urbana que não se foquem apenas em registros históricos e documentais. E que, quanto mais esses lugares de memória dialoguem com proposições artísticas criativas, mais significados as pessoas poderão dar à necessidade de uma mudança política democrática. Outra possibilidade é o uso dos trabalhos artísticos para serem difundidos em espaços educativos como livros, bibliotecas,

acervos e materiais pedagógicos para formação de professores e alunos. Também, acreditamos contribuir para a importância da arte e retomada da mesma no projeto Clínicas do Testemunho, encerrada pelo atual governo federal.

Como sugestão para pesquisas futuras acreditamos que o leque de artistas ex-perseguidos políticos pode ser ampliado, abrangendo assim um maior alcance de regiões do Brasil. Pode-se, igualmente, fazer uma discussão sobre como as produções artísticas, principalmente a partir de 2017, têm sido censuradas ou perseguidas por segmentos conservadores da sociedade. É possível, também, pensar em um paralelo das perseguições da época da ditadura e da atualidade.

## REFERÊNCIAS

- Abrão & Torelly (2011) O programa de reparação como eixo estruturante da justiça de transição no Brasil. In: *Justiça de Transição: manual para a América Latina* / Coordenação de Félix Reátegui. - Brasília : Comissão de Anistia, Ministério da Justiça ; Nova Iorque : Centro Internacional para a Justiça de Transição.
- Alonso, R. (2016). Arqueología de la ausencia de Lucila Quieto. Un viaje hacia la imagen imposible = Archaeology of absence of Lucila Quieto: a trip to the impossible image. *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 0(4), 171-192. doi:<https://doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.15399>
- Ansara (2005). *Memória política da ditadura militar e repressão no Brasil: uma abordagem psicopolítica*. (Tese de Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Arquidiocese de São Paulo (1985). *Brasil nunca mais*. 3a ed. Petrópolis: Vozes.1985.
- Artememoria (2018). Artememoria Magazine. Issue 1. Recuperado de <http://artememoria.historiadaditadura.com.br/>
- Arthur (2016). Painting their Past : The Geração Foun, Street Art and Representing Notions of “East Timorese-ness”. *Sojourn Journal of Social Issues in Southeast Asia* 31(1):173-206. doi: 10.1355/sj31-1e

*Ato Institucional N° 5, de 13 de dezembro de 1968.* São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais; O Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências. Recuperado de [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ait/ait-05-68.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm)

Bakhtin (1997). *Estética da criação verbal* / Mikhail Bakhtin [tradução feita a partir do francês por Maria Emsantina Galvão G. Pereira revisão da tradução Marina Appenzellerl. — 2<sup>o</sup> cd. — São Paulo Martins Fontes— (Coleção Ensino Superior).

Bakhtin (2017). *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas* / Mikhail Bakhtin; organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Botcharov. - São Paulo : Editora 34 (1<sup>a</sup> edição).

Bakhtin (2016). *Os gêneros do discurso* / Mikhail Bakhtin; organização, tradução; posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo : Editora 34 (1<sup>a</sup> edição).

Bakhtin (1987). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* / Mikhail Bakhtin; tradução de Yara Frateschi Vieira. - São Paulo : HUCITEC : Editora da Universidade de Brasília.

Barone & Eisner (2006). Art based educational research. In: Judith L. G (Org.) *Handbook of*

*complementary methods in educational research*. New York: Routledge.

Barroso (2019). *Risco vermelho: as desventuras de um rei desencaminhado*. Volume II /

Oswald Barroso.- Fortaleza: Expressão Gráfica.

Barroso (2014). *Um certo contato com a lua : Antônio Girão Barroso : poesia e vida /*

organizador Oswald Barroso. 1ª ed. Fortaleza, Armazém da Cultura.

Benjamin (1985). *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre*

*literatura e história da cultura*. Prefácio de Jeanne . Marie Gagnebin. Tradução de Sérgio

Paulo Rouanet . São Paulo: Brasiliense.

Bezerra (2016). Posfácio. In: Os gêneros do discurso. São Paulo: Editora 34. 176p.

Borges & Araújo & Amaral (2017). Identidade na narrativa: a construção identitária e estética

da professora na interação com o aluno. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*. v. 32. pp. 1-9. Doi:

<http://dx.doi.org/10.1590/0102-3772e32ne27>

Borges & Caixeta (2017) Da Entrevista Narrativa à Entrevista Narrativa Mediada: definições,

caracterizações e usos nas pesquisas em desenvolvimento humano. *Fronteiras: Journal*

*of Social, Technological and Environmental Science*. v.6, n.4, Edição Especial. Doi:

<http://dx.doi.org/10.21664/2238-8869.2017v6i4.p67-88>

Borges & Piovesan & Gonçalves (2012) O processo de imaginação na formação de conceitos

científicos e cotidianos. VI Encontro Internacional Educação e Contemporaneidade. p. 13

Borges (2017). Mudanças urbanas e fragilidades da política de memória (A destruição do Monumento ao Trabalhador em Goiânia). *Sociedade e Estado*, 32(2), 345-370.

Bosi (1994) *Memória e sociedade - lembranças de velhos*. 3ed. São Paulo: Cia das Letras, 484p.

Bosi (2003). Memória da cidade: lembranças paulistanas. *Estudos Avançados*, 17(47), 198-211. <https://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142003000100012>

Brasil (2014). Relatório / *Comissão Nacional da Verdade*. Brasília: CNV. 976p. - (Relatório da Comissão Nacional da Verdade; v.1)

Brasil (2010). Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República. *Programa Nacional de Direitos Humanos (PNDH-3)* / Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República -Brasília: SEDH/PR.

Brasil, V. V (2014) *Memória e Clínica: Testemunho e Reparação*. Revista Maracanan. (pp-47-55). ISSN-e: 2359-0092

Brasil. V. V (2015) *Uma perspectiva clínico-política na reparação simbólica : Clínica do Testemunho do Rio de Janeiro* / coordenação, Vera Vital Brasil... [et al.] ; Instituto

Projetos Terapêuticos, Ministério da Justiça, Comissão de Anistia. --Brasília : Ministério da Justiça, Comissão de Anistia ; Rio de Janeiro: Instituto Projetos Terapêuticos. 229 p.

Braun & Clarke (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3 (2),77-101. ISSN 1478-0887 Available from: <http://eprints.uwe.ac.uk/11735>

Breton, A. & Trotski L. (1985). *Por uma arte revolucionária independente* / Breton-Trotski; Patricia Galvão... [et al] ; tradução de Carmem Sylvia Guedes, Rosa Maria Boaventura. - São Paulo : Paz e Terra : CEMAP.

Bruner, J. (2004). Life as narrative. *Social Research*. Vol 71 : No 3.

Cardoso & Felipe & Brasil (2014) *Uma perspectiva clínico-política na reparação simbólica : Clínica do Testemunho do Rio de Janeiro* / coordenação, Vera Vital Brasil... [et al.] ; Instituto Projetos Terapêuticos, Ministério da Justiça, Comissão de Anistia. -- Brasília : Ministério da Justiça, Comissão de Anistia ; Rio de Janeiro: Instituto Projetos Terapêuticos. 229 p.

Chaves (2016). Isa Aderne: uma senhora gravadora. *Revista :Estúdio*, 7(15), 58-64. Recuperado em 11 de julho de 2018, de [http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1647-61582016000300007&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582016000300007&lng=pt&tlng=pt).

- Cirillo (2014). Chumbo em Anos de Chumbo: o lirismo combate a ditadura. *Revista : Estúdio, Artistas sobre Outras Obras*. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 5 (9): 247-255.
- Coimbra, C. (1995). *Guardiões da Ordem: uma viagem pelas práticas psi no Brasil do "milagre"*. 1 ed. São Paulo : Oficina do Ator.
- Comissão de Anistia (2016). *As Clínicas do Testemunho*. Recuperado de: <http://www.justica.gov.br/seus-direitos/anistia/clinicas-do-testemunho-1>
- Conselho Federal da Psicologia (2013). A verdade é revolucionária: testemunhos e memórias de psicólogas e psicólogos sobre a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). - Brasília: CFP .700p
- Costa (2009). *Os filhos da causa*. (Tese de Doutorado) Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- Cortés (2016). The Murals of La Victoria :Imagineries of Chilean Popular Resistance. *Latin American Perspectives*. Vol 43, Issue 5, pp. 62 – 77. <https://doi.org/10.1177/0094582X16646104>
- Crespo, M. (2018). *Desenhos da resistência: obra gráfica de uma artista engajada nas lutas sociais durante a ditadura militar* / Marlene Crespo. 1ª ed. - São Paulo : Outras expressões.

Delfino (2014). *Representações sociais de três gerações acerca da ditadura militar e da Comissão da Verdade*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal da Paraíba.

Didi-Huberman, G (1998). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

Didi-Huberman, G (2015). *Diante do tempo : história da arte e anacronismo das imagens / Georges Didi-Huberman ; tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex.- Belo Horizonte : Editora UFMG.328 p. : il. (Humanitas)*

Didi-Huberman, G. (2016). *Que emoção! Que emoção?* / George Didi-Huberman; tradução de Cecília Ciscato - São Paulo: Editora, 34.

Didi-Huberman, G. (2017). *Cascas* / George Didi-Huberman; tradução de André Telles; inclui entrevista do autor a Ilana Feldman - São Paulo: Editora, 34.

Diène (2015). Prefácio. In: *Strengthening Memory, Justice, and Human Rights in Brazil and the Southern Hemisphere* / Editor Bix Gabriel. – Brasília: Brazilian Amnesty Commission, Ministry of Justice; New York : International Coalition of Sites of Conscience. 184 p.

Diogo (2014). Apresentação. In: São Paulo (Estado). Assembleia Legislativa. *Comissão da Verdade do Estado de São Paulo "Rubens Paiva" Infância Roubada, Crianças atingidas pela Ditadura Militar no Brasil.* / Assembleia Legislativa, Comissão da Verdade do Estado de São Paulo. – São Paulo : ALESP.

Eco, U. (1988). An Ars Oblivionalis? Forget It!. *PMLA*, Vol. 103, No. 3 (May, 1988), pp. 254-261.

Figueiredo (2009). *A tortura aos presos políticos durante a ditadura militar brasileira: uma abordagem psicanalítica*. (Tese de Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Fortuny (2013). Glances in the landscape : photography and memory in the work of Guadalupe Gaona. *Journal of Romance Studies*. Volume 13 Number 3, Winter 2013: 99–109. doi:10.3167/jrs.2013.130309

Freire (2010) Introdução. In: *Direito à memória e à verdade : Luta, substantivo feminino*. Tatiana Merlino. - São Paulo : Editora Caros Amigos.

Freire, A & Ponce (1997). *Tiradentes, um presídio da ditadura: memórias de presos políticos*. São Paulo: Scipione.

Gombrich (1999). *A História da Arte*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro : LTC

Gould & Silverman (2013). Stumbling upon history: collective memory and the urban landscape. *GeoJournal* 78:791–801. doi: 10.1007/s10708-012-9466-6

Halbwachs (1999). *A memória coletiva*. Tradução de Laurent León. São Paulo : Editora Vértice.

Hérmendez (2013). A pesquisa baseada nas artes: propostas para repensar a pesquisa educativa.

Tradução de Tatiana Fernandez. In: *Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia* / Belidson Dias e Rita L. Irwin (organizadores). - Santa Maria: Ed da UFSM.

Hur (2006). *Políticas da Psicologia de São Paulo: As Entidades de Classe durante o período do regime militar à redemocratização do país*. (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo.

Hur (2009). *Discursos do trânsito da guerrilha ao estado neoliberal: estratopolítica, tecnopolítica e nomadopolítica*. (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo.

Instituto Projetos Terapêuticos (2015). *Travessia do silêncio, testemunho e reparação*. / Ministério da Justiça, Comissão de Anistia, Instituto Projetos Terapêuticos; coordenação : Moisés Rodrigues da Silva Júnior, Issa Mercadante. - Brasília : Ministério da Justiça, Comissão de Anistia ; São Paulo : Instituto Projetos Terapêuticos.

Jardim, L. E. F. (2016). *A ditadura militar na cidade, no trabalho e na casa de cidadãos brasileiros: um estudo de depoimentos*. (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo.

Junior, R. A. (2016). Um papel histórico para a teleficção: a minissérie Anos rebeldes e a cultura histórica brasileira dos anos 1980. *História Da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, 9(20). <https://doi.org/10.15848/hh.v0i20.978>

Lacerda Jr, F. (2017). *Convocatória - Revista Psicologia: Ciência e Profissão : Número*

*Especial Psicologia e democracia.* Recuperado de: <http://site.cfp.org.br/wp-content/uploads/2017/05/Convocat%C3%B3ria-de-artigos-Psicologia-e-democracia.pdf>

*Lei n 6.683/79 de 28 de agosto de 1979.* Concede anistia e dá outras providências. Recuperado de [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L6683.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6683.htm)

*Lei n 7.170/1983 de 14 de dezembro de 1983.* Define os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social, estabelece seu processo e julgamento e dá outras providências. Recuperado de [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/17170.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/17170.htm)

*Lei n 9.140/95 de 4 de dezembro de 1995.* Reconhece como mortas pessoas desaparecidas em razão de participação ou acusação de participação em atividades políticas, no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979, e dá outras providências. Recuperado de <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1995/lei-9140-4-dezembro-1995-348760-normaatualizada-pl.html>

*Lei 10.559/02 de 13 de novembro de 2002.* Regulamenta o art. 8º do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias e dá outras providências. Recuperado de [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/2002/L10559.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/2002/L10559.htm)

*Lei n 12.528 de 18 de novembro de 2011.* Cria a Comissão Nacional da Verdade no âmbito da Casa Civil da Presidência da República. Recuperado de [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2011-2014/2011/Lei/L12528.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12528.htm)

Leora (2013) Process/Procession: William Kentridge and the Process of Change, *The Art Bulletin*, 95:1, 139-165, doi: 10.1080/00043079.2013.10786110

Levi (1988). *É isto um homem?* / Primo Levi; tradução de Luigi Del Re. - Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Levi (2004). *Os afogados e os sobreviventes*. Primo Levi; tradução Luiz Sérgio Henriques. - São Paulo : Paz e Terra.

Lourença (2019) *Resistência negra à ditadura militar no Brasil*. Recuperado de: <https://esquerdaonline.com.br/2019/04/06/resistencia-negra-a-ditadura-no-brasil/>

Maraniello (2014). *Limites sem limites: desenhos e traços da arte povera*. Fundação Iberê Camargo.

Marx, K.(2005). *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo : Martin Claret.

Marx, K.(2008) *O capital: crítica da economia política – livro I*. / Karl Marx; tradução de Reginaldo Sant’Anna. - 26<sup>a</sup> ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Melendi (2016). Uma pátria obscura: o que resta da anistia. *ARS (São Paulo)*, 14(27), 123-134.  
DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.117626>

Michaelis (2020). Dicionário. Recuperado de <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=>

Moschkovich (2013). *Está tudo tão estranho, e não é à toa*. Recuperado de:

<<https://medium.com/primavera-brasileira/esta-tudo-tao-estranho-e-nao-e-a-toa-dfa6bc73bd8a>>.

Mourão, A. (2013). *Minimanual da arte guerrilha urbana: arte ativista e ação educativa do Coletivo Aparecidos Políticos* (Trabalho de Conclusão de Curso). Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia.

Mourão, A. (2013). *Resistência à biopolítica: arte ativista e exceção brasileira* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Ceará.

Mourão, A., Schincariol, R. & Figueiredo, C. (2016). *Lampejos: arte, memória, verdade e justiça* / Alexandre de A. Mourão, Clara F. Figueiredo, Rafael Schincariol. - Rio de Janeiro: Synergia Editora; Belo Horizonte, UFMG; Brasília, Ministério da Justiça.

Mundi (2013). *Ex-ditador argentino Jorge Rafael Videla morre na prisão aos 87 anos*. Recuperado de: <https://www.brasildefato.com.br/node/12939/>.

Ocariz (2015). *Violência de Estado na ditadura civil-militar brasileira (1964-1985): Efeitos psíquicos e Testemunhos clínicos* / Maria Cristina Ocariz (Org.). –São Paulo: Escuta.

Oficina, T. (2020). *Temporada Roda Viva em Agosto*. Retrieved from: <http://teatroficina.com.br/roda-viva-temporada-agosto/>

Oropeza (2009). *Memorias del dolor: consideraciones acerca de las Comisiones de la Verdad en América Latina*. Costa Rica : Arlekin.

Palhares, T (2018). Organizar o pessimismo: a exposição “Levantes” de Georges Didi-Huberman. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 2, n.3, p.221-232, set. 2018. Disponível

em:<[http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/18](http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1865)

65>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i3.1865>

Pino (2005). *As marcas do humano: Às origens da constituição cultural da criança na perspectiva de Lev S. Vigotki*. São Paulo: 2005.

Pontes (2019). Indignados, indignos e dignos. In: *Risco vermelho: as desventuras de um rei desencaminhado*. Volume II / Oswald Barroso. - Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora.

Refosco & Wondracek (2014). Destinos possíveis frente ao trauma da violência de estado: recomposição, criação e sublimação. In: *Clínicas do Testemunho: reparação psíquica e construção de memórias / Sigmund Freud Associação Psicanalítica [coedição] ; ilustração de Enio Squeff*. - Porto Alegre : Criação Humana.

Rodghero (2013): *Não calo, grito: memória visual da ditadura civil-militar no Rio Grande do Sul* / Carla Simone Rodeghero, Dante Guimaraens Guazzelli, Gabriel Dienstmann. – Porto Alegre : Tomo Editorial. 256 p.

- Rolim, F. H (2013). Potencialidades da Arte Pública Relacional na Arte/educação Práticas da cidade como sala de aula. (Tese de Doutorado). Universidade de Lisboa.
- Rojinsky (2013). Urban photography as counter-monument in Urruzola's Miradas ausentes (en la calle). *Journal of Romance Studies*. Volume 13 Number 3, Winter 2013: 32–43. doi:10.3167/jrs.2013.130304
- Sales & Fontes (2018). Para (re)colocar um problema: a militância em questão. *Trends Psychol.*, Ribeirão Preto, vol. 26, no 2, p. 565-577. doi: 10.9788/TP2018.2-02Pt
- Safatle (2010). Do uso da violência contra o Estado ilegal. In: Safatle, Vladimir; Teles, Edson (orgs). *O que Resta da Ditadura : a exceção brasileira*. - São Paulo : Boitempo.
- Santos (2008). *Rádice: muito prazer! Crônicas do passado e do futuro da psicologia no Brasil*. (Tese de Doutorado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- Schmidt & Mahfoud (1993). Halbwachs: memória coletiva e experiência. *Psicol. USP* [online]. 1993, vol.4, n.1-2, pp. 285-298. ISSN 1678-5177.
- Secco, L. (2013). As Jornadas de Junho. In. *Cidades rebeldes e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil / Ermínia Maricato ... [et al]; - 1ª ed. - São Paulo : Boitempo : Carta Maior*.
- Seligmann-Silva, M. (2014). *Imagens precárias: inscrições tênues de violência ditatorial no*

Brasil. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 43, p. 13-34, jan./jun

Seligmann-Silva, M. (2008). Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, vol 20, n 1, p. 65.

Seligmann-Silva, M. (2018). Exhibit Memory. *Artememoria Magazine*, Issue 1.

Seligmann-Silva, M. (2009). Estética e política, memória e esquecimento: novos desafios na era do Mal de Arquivo. *Dossiê Literatura e Arquivos*. v. 29 n. 2. Remate de Males. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem - Campinas, SP, n. 1 Doi: <https://doi.org/10.20396/remate.v29i2.8636279>

Senra (2015). *Protesto em SP: 3 em cada 4 são contra dinheiro de empresas em campanhas, diz pesquisa*. Recuperado de: [http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/08/150818\\_pesquisa\\_usp\\_unifesp\\_opensociety\\_1\\_rs](http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/08/150818_pesquisa_usp_unifesp_opensociety_1_rs).

Sigmund Freud Associação. (2014). *Clínicas do testemunho: reparação psíquica e construção de memórias* / Sigmund Freud Associação Psicanalítica [coedição] ; Ilustração de Enio Squeff. - Porto Alegre : Criação Humana.

Silva & Pino (2012). Memória, narrativa e identidade profissional: analisando memórias docentes. (pp. 263-283) *Cad. Cedes, Campinas*, vol. 32, n. 88, set.-dez. 2012.

Smith (2015). Writing in the rain : Erasure, trauma, and Chinese Indonesian identity in the

recent work of FX Harsono. *Journal of Southeast Asian Studies* 46(1):119-133. doi: 10.1017/S0022463414000642

Smolka, A. L. B. (2000). A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural. *Educação & Sociedade*, 21(71), 166-193. <https://doi.org/10.1590/S0101-73302000000200008>

Teitel (2011). Genealogia da justiça transicional. In: *Justiça de transição : manual para a América Latina / coordenação de Félix Reátegui*. – Brasília : Comissão de Anistia, Ministério da Justiça ; Nova Iorque :Centro Internacional para a Justiça de Transição.576 p.

Tronsgard (2017). Drawing the past : the graphic novel as postmemory in Spain. *The Department of Romance Studies, The University of North Carolina at Chapel Hill* Volume 57, Number 2, 2017 pp. 267-279. doi: 10.1353/rmc.2017.0023

United Nations. (2004). *Security Council: The rule of law and transitional justice in conflict and post-conflict societies Report of the Secretary-General*.

Valverde, M. E. G. L. (1986). *Militância e poder: Balizas para uma genealogia da militância* (Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História, Universidade Estadual de Campinas, SP, Brasil). Recuperado em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?view=000017675>

Vieira & Henriques (2014). A construção narrativa da identidade. *Psicologia: Reflexão e*

*Crítica*, 27 (1), 163-170. <https://dx.doi.org/10.1590/S0102-79722014000100018>

Vigotski (1999). Tool and sign in the development of the child. IN: *The collected works of L.*

*S. Vygotsky*. New York: Kluwer Academic/ Plenum Press. 01-68

Vigotski (1999). *Psicologia da Arte* / L. S Vigotski; Tradução Paulo Bezerra. - São Paulo:

Martins Fontes.

Vigotski, L. S (2000). Psicologia concreta do homem. *Educação & Sociedade, Campinas*, v.

21, n. 71, p. 21-44.

Vigotski. (1996). O significado Histórico da Crise da Psicologia. Uma investigação

metodológica. In: *Teoria e método em psicologia* . São Paulo, Martins Fontes.

Vigotski (2009). *Imaginação e Criação na Infância : ensaio psicológico : livro para*

*professores*. Apresentação e comentários Ana Smolka. Tradução Zoia Prestes. São Paulo :

Ática.

Vigotski (1930) Tool and sign in the development of the child. IN: *The collected works of L. S.*

*Vygotsky*. (pp. 01-68). New York: Kluwer Academic/ Plenum Press.

Vigotski, L. (2014). Obras escogidas II - Pensamiento y Lenguaje. Conferencias sobre

psicologia. / Lev Vigotski; traducción: José Maria Bravo. Madrid: Machado Libros.

Vigotski, L. (2001) La memoria y su desarrollo en la edad infantil. IN: Obras escogidas, tomo II. 2.ed. Madrid: A. Machado Libros; pp. 369-381.

Villalobos-Ruminott (2013). Historicism, Nihilism, and the Chilean Neo–Avant-Garde. *Discourse* 35(3), 362-383. Wayne State University Press. Retrieved July 11, 2018, from Project MUSE database.

Rojas, W. (2016). Pensamientos sobre la representación de la memoria traumática en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH), Santiago de Chile, Chile. *Intervención (México DF)*, 7(13), 61-73. Recuperado en 11 de julio de 2018, de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2007-249X2016000100061&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-249X2016000100061&lng=es&tlng=es).

Zorilla & Tisdell (2016). Art as Critical Public Pedagogy: A Qualitative Study of Luis Camnitzer and His Conceptual Art. *Adult Education Quarterly*. Vol 66, Issue 3, pp. 273 – 291. <https://doi.org/10.1177/0741713616645666>

**ANEXOS**

***Termo de Consentimento Livre e Esclarecido - TCLE***

Convidamos o(a) Senhor(a) a participar voluntariamente do projeto de pesquisa “Memória e Narrativa no atendimento às vítimas da ditadura militar em Brasília: trajetórias de desenvolvimento”, sob a responsabilidade do pesquisador Alexandre de Albuquerque Mourão. O projeto vincula-se ao Programa de Pós-graduação em processos de desenvolvimento humano e saúde da Universidade de Brasília.

O objetivo desta pesquisa é investigar a memória e a narrativa nas trajetórias de desenvolvimento dos sujeitos que sofreram perseguição política na ditadura militar compreendendo a produção de sentidos acerca das questões que envolvem a experiência de perseguição, a partir da perspectiva histórico-cultural.

O(a) senhor(a) receberá todos os esclarecimentos necessários antes e no decorrer da pesquisa e lhe asseguramos que seu nome não aparecerá sendo mantido o mais rigoroso sigilo pela omissão total de quaisquer informações que permitam identificá-lo(a).

A sua participação se dará por meio de entrevista semi-estruturada ao pesquisador Alexandre de Albuquerque Mourão em locais, dias da semana e horário comercial a serem acordados entre você e o pesquisador com um tempo estimado de quatro meses para sua realização.

A pesquisa não implicará em nenhum tipo de desconforto, ou mesmo risco à integridade física ou moral dos participantes da pesquisa. Todos os participantes são informados que a pesquisa não traz nenhum risco

O(a) Senhor(a) pode se recusar a responder (ou participar de qualquer procedimento) qualquer questão que lhe traga constrangimento, podendo desistir de participar da pesquisa em qualquer momento sem nenhum prejuízo para o(a) senhor(a). Sua participação é voluntária, isto é, não há pagamento por sua colaboração.

Os dados provenientes de sua participação na pesquisa, tais como questionários, entrevistas, fitas de gravação ou filmagem, ficarão sob a guarda do pesquisador responsável pela pesquisa. Os dados e materiais serão utilizados somente para esta pesquisa e ficarão sob a guarda do pesquisador por um período de cinco anos, após isso serão destruídos. Se o(a) Senhor(a) tiver qualquer dúvida em relação à pesquisa, por favor telefone para: Alexandre de Albuquerque Mourão (61) 9.8130 4172 ou envie email para alexmourao1@gmail.com

Este projeto foi revisado e aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília – CEP/IH. As informações com relação à assinatura do TCLE ou os direitos do sujeito da pesquisa podem ser obtidas através do e-mail do CEP/IH: cep\_ih@unb.br. Este documento foi elaborado em duas vias, uma ficará com o(a) pesquisador(a) responsável pela pesquisa e a outra com o(a) senhor(a).

Caso concorde em participar, pedimos que assine este documento que foi elaborado em duas vias, uma ficará com o pesquisador responsável e a outra com o Senhor (a).

---

Nome / assinatura

---

Pesquisador Responsável  
Alexandre de Albuquerque Mourão

Brasília, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

## Anexo 2 - Tabela Revisão de Literatura

Tabela

Artigos selecionados na Revisão de Literatura

Autor/Ano	Título	País	Objetivos	Tipo de Pesquisa	Participante/ Objeto artístico	Construção, organização e análise de Dados	Resultado
Cirilo, Jose (2014)	Chumbo em Anos de Chumbo: o lirismo combate a ditadura	Brasil	A partir do estudo do processo criativo do painel do artista Raphael Samú, realizado em 1974, na Universidade Federal do Espírito Santo, pretende-se investigar a intencionalidade do mesmo em fazer uma reflexão sobre o país naqueles anos.	Pesquisa Qualitativa	Painel mural de 140 m <sup>2</sup> de Tesselas de vidro e argamassa	Observação e análise semiótica do Painel Mural	O estudo revela que por meio de uma linguagem visual lírica, o artista usa uma estratégia de resistência política que passa despercebida pelas autoridades universitárias e mesmo pela censura do estado de controle.
Chaves, Liana (2016)	Isa Aderne: uma senhora gravadora	Brasil	Analisar a obra da xilogravurista Isa Aderne	Pesquisa Qualitativa	Xilogravuras produzidas em 1968 e Artista Isa Aderne	Entrevista e análise a de quatro Xilogravuras	A autora destaca que a produção de gravura para a artista, entrecruzada pela liberdade, o político e o social, dá a Isa Aderne um significado para viver.
Borges, Pedro	Mudanças urbanas e fragilidades da política	Brasil	Tratar da supressão da memória em formações	Pesquisa Qualitativa	Monumento com Painel <i>A Luta dos Trabalhadores</i> de Clovis	Análise de Estudo a partir de fotografias e projetos gráficos	O artigo revela que a destruição dos painéis do monumento, pelo

(2017)	de memória : (A destruição do Monumento ao Trabalhador em Goiânia)		urbanas contemporâneas, através de pesquisa sobre a destruição do Monumento ao Trabalhador, ocorrida em Goiânia entre 1969 e 1986.		Graciano (Dimensão: 1,5m de altura)	da Escultura, a partir de três momentos históricos.	Comando de Caça aos Comunistas, demonstraram a profundidade da inversão político-ideológica operada na sociedade com o golpe de 1964.
Melendi, Maria (2016)	Uma pátria obscura: o que resta da anistia	Brasil	Analisar três obras de arte e relacioná-las ao contexto das manifestações de 2013-2015	Pesquisa Qualitativa	Performance <i>Redflag</i> de Fábio Tremonte, Vídeo <i>Apelo</i> de Clara Ianni e Débora Silva e Documental <i>Retratos de Identidade</i> de Anita Leandro.	Análise de Três Obras de Arte	A autora não menciona um resultado final
Seligmann-Silva, Márcio (2014)	Imagens precárias: inscrições tênues de violência ditatorial no Brasil	Brasil	Investigar algumas obras artísticas produzidas sobre a temática da ditadura brasileira e dos países do Cone Sul	Pesquisa Qualitativa	Fotografias de Rosângela Rennó, Luis Navarro, Luis Weinstein e livros de Renato Tapajós, Bernardo Kucinski	Análise das fotografias e de trechos dos livros	A Memória está restrita às imagens precárias e às tênues inscrições apresentadas no estudo. O elemento subjetivo predomina nessas inscrições, com a presença de fortes emoções.
Junior, Roberto Abdala (2016)	Um papel histórico para a teleficção: a minissérie Anos rebeldes e a cultura histórica brasileira dos anos 1980	Brasil	Coloca em debate o emprego da teledramaturgia como elemento da cultura brasileira revelador de aspectos “silenciados” das memórias	Pesquisa Qualitativa	Minissérie televisiva	Análise da minissérie Anos rebeldes	Consideraram que Anos rebeldes, ao trazer as mobilizações dos anos 1960 para a televisão do início dos anos 1990, “dialogava” não somente com as memórias

			sociais e merecedor de se tornar fonte nas pesquisas históricas.				daqueles anos “revolucionários” – e não rebeldes, como propõe o título da obra –, mas também com memórias de experiências mais recentes dos brasileiros comuns: dos então emergentes movimentos sociais da década que se encerrava
Refosco, Lísia e Wondracek Karin (2014)	Destinos possíveis frente ao trauma da violência do estado: criação e sublimação	Brasil	A partir da psicanálise apresentar um processo de sublimação a partir de uma peça de teatro	Pesquisa Qualitativa	Peça de Teatro “Pra sempre poesia”	Análise da peça e de trechos de jornal	Por meio da arte a família de uma pessoa tenta transformar o sofrimento perpetrado pela violência em uma produção que diz respeito à sublimação
Fabris, Annateresa (2017)	Memórias dos desaparecidos: algumas estratégias visuais	Argentina	Investigar ações públicas e intervenções artísticas que põe em xeque as políticas de apagamento da existência dos desaparecidos	Pesquisa Qualitativa	Intervenções artísticas e ações públicas como as Mães de Maio, Siluetazo, Grupo de Arte Callejero, Arqueologia da Ausência	Análise das intervenções	A autora não aponta um resultado final. O artigo é basicamente a descrição das estratégias visuais
Pereira, Teresa	Suturar e Bordar: o têxtil como metáfora de	Argentina	Analisar as obras da artista Claudia Contreras	Pesquisa Qualitativa	Projetos da artista argentina Claudia Contreras	Análise dos projetos e obras de Claudia Contreras	Os projetos, que integram um percurso mais amplo de Claudia

Isabel Matos (2016)	Identidade, memória e violência na obra de Cláudia Contreras						Contreras entretecem e suturam várias camadas de significado. Subvertendo a docilidade (e domesticidade) associada às têxteis, confere-lhe um protagonismo inusitado, sublinhando a importância que as subjetividades femininas assumiram nos contextos da criação/intervenção artística/política
Vecchioli, Virginia (2018)	Usos del documental interactivo y las tecnologías transmedia en la recreación de los centros clandestinos de detención de la dictadura argentina	Argentina	Propõe uma reflexão das distintas dimensões que permitem configurar dispositivos como “documentos” da catástrofe	Pesquisa Qualitativa	Nove produtos interativos de cinco produtores	Observação, participação e entrevistas na elaboração de um dos documentos interativos	A hiperrealidade e os dispositivos virtuais permitem comunicar de maneira nova a experiência de violências coletivas
Armas, Florencia Larralde	Trayectorias artísticas-militantes: memoria y fotografía en el Museo	Argentina	Reconstrói e reflete sobre construção de um campo artístico (fotográfico)-	Pesquisa Qualitativa	Quatro trajetória de artistas no espaço Museu de Arte e Memória de la Plata: Marcelo	Análise das obras e trajetórias	As fotografias conseguem instalar-se em um lugar de intercâmbio entre o individual e o

(2015)	de Arte y Memoria, de La Plata (Argentina)		militante da memória na Argentina		Brodsky, Helen Zout, Gerardo Dell’Oro y Lucila Quieto		coletivo, em um esforço sempre presente de um trabalho de memória
Wolff Rojas, Tatiana (2016)	Pensamientos sobre la representación de la memoria traumática en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos ( mmdh ), Santiago de Chile, Chile	Chile	Realizar uma análise sobre a representação da memória traumática, produzida por um passado ditatorial violento, no Museu da Memória e Direitos Humanos do Chile.	Pesquisa Qualitativa	Arquivos documentais e jurídicos do Museu e Obra Geografía da Consciência, de Alfredo Jaar.	A partir do estudo sobre o plano museológico, análise de uma obra de arte.	O museu aspira, graças a seus arquivos expostos e ao respaldo de uma pesquisa histórica, a configurar um relato objetivo que evade as interpretações pessoais e descreve uma verdade consensualizada.
Alonso Riveiro, M. (2016)	Arqueología de la ausencia de Lucia Quieto: un viaje hacia la imagen imposible	Argentina	Analisar os movimentos de artistas que trabalham a recuperação das “pequenas memórias”, a partir da obra Arqueología da Ausência, de Lucila Quieto, criada a partir das fotografias dos desaparecidos da ditadura argentina.	Pesquisa Qualitativa	12 Fotografias em preto-e-branco de dimensões e técnicas variadas.	Análise de fotografias antigas e atuais	A obra fotográfica comove e se move no tempo para construir a imagem. Comove o espectador, convidando-o a mover-se no tempo, a interrogar-se e questionar o próprio presente.

Rojinsky, David (2013)	Urban photography as counter-monument in Urruzola's <i>Miradas ausentes</i> (en la calle)	Uruguai	Analisar o trabalho de arte urbana do fotógrafo Juan Ángel Urruzola do Uruguai.	Pesquisa Qualitativa	Sessenta Foto-murais	Observação e análise de Fotos-murais	As fotos-mural provocaram a atenção do público para o custo humano do Estado de Terror no passado e hoje, diferente das política públicas oficiais da memória.
Villalobos-Ruminott, S.R (2013)	Historicism, Nihilism, and the Chilean Neo-Avant-Garde	Chile	Pesquisar o movimento artístico e político <i>Avanzada</i> surgido no Chile, durante a década de 1970, como uma prática contra a ditadura de Pinochet.	Pesquisa Qualitativa	Textos	Análise de debates teóricos surgidos a partir do movimento La Avanzada	As intervenções realizadas pelo La Avanzada quebram o paradigma da história como narrativa linear de permanente processo, em direção a um desenvolvimento democrático e econômico da sociedade chilena.
Cortés, Alexis (2016)	The Murals of La Victoria :Imagaries of Chilean Popular Resistance	Chile	Compreender a função do muralismo na construção da memória heróica que mantém a identidade do bairro La Victória, em Santiago-Chile.	Pesquisa Qualitativa	Painéis murais e moradores do Bairro La Victória	Análise de painéis murais e de entrevistas a moradores do bairro.	Os murais de <i>La Victoria</i> são vistos como uma fonte permanente de renovação criativa pela função especial na recriação da identidade territorial, propondo um significado particular da relação entre passado, presente e futuro.

Zorilla, Ana; Tisdell, Elizabeth (2016)	Art as Critical Public Pedagogy: A Qualitative Study of Luis Camnitzer and His Conceptual Art	Uruguai	Explorar a conexão entre arte e educação adulta para consciências críticas através da perspectiva do artista Luis Camnitzer, exilado político do regime nazista e da ditadura uruguaia.	Pesquisa Qualitativa	Artista Luis Camnitzer, textos e obras visuais	Entrevista com artista Luis Camnitzer e análise de seus textos e obras de arte	A arte desenvolve a criatividade nos indivíduos com intuito de melhorar a sociedade, sendo a arte uma forma de educação e a educação uma forma de arte.
Fortuny, Natalia (2013)	Glances in the landscape : photography and memory in the work of Guadalupe Gaona	Argentina	Pesquisar de que maneiras os artefatos artísticos constroem memória de episódios sociais traumáticos, focando nas memórias fotográficas de filhos e filhas das vítimas da ditadura argentina.	Pesquisa Qualitativa	Artista Guadalupe Gaona e fotografias	Análise do livro de fotografias Pozo de Aire, de Guadalupe Gaone	As imagens de Gaona tornam-se memórias fotográficas da ditadura através da reconstrução da falta e fusão de dois tempos impossíveis. Seus trabalhos propõem regimes de verdade ligados à reconstrução e montagem de formas estético-políticas de construção da memória.
Gould, Mary Rachel; Silverman, Rachel	Stumbling upon history: collective memory and the urban landscape	Alemanha	Realizar um estudo etnográfico sobre o projeto de contra-monumento Stumbling Stones, de Gunter Demnig.	Pesquisa Qualitativa	Projeto de contra-monumento Stumbling Stones	Análise etnográfica de uma intervenção urbana	A arte da memória pública na Alemanha, e em Berlim em particular, não se limita em fixar um memorial, mas também a envolver o público em um

(2013)							discurso.
Leora, Maltz-Leca(2013)	Process/Procession: William Kentridge and the Process of Change	África do Sul	Analisar a série de desenhos de William Kentridge no contexto do apartheid.	Pesquisa Qualitativa	Série 40 de desenhos e imagens de William Kentridge	Análise semiótica dos desenhos	Kentridge concebe suas obras como numa visualização da história como fatias e pedaços e uma mera seção de um largo ciclo panorâmico no qual não existe começo nem fim, somente um ciclo que roda e roda.
Tronsgard, Jordan (2017)	Drawing the past : the graphic novel as postmemory in Spain	Espanha	Examinar histórias em quadrinhos como um espaço de expressão de memórias herdadas da Guerra Civil Espanhola e a Era Franco.	Pesquisa Qualitativa	Duas histórias em quadrinhos: El arte de volar (2009), escrito por Antonio Altarriba e ilustrado por Kim e Un médico novato (2013), de Sento Llobel	Análise semiótica dos quadrinhos	Nos quadrinhos o processo ativo de recuperação da memória manifestam as capacidades comunicativas e criativas dos mesmos – através da palavra e da imagem. Pelo fato dos autores não terem vivenciado a guerra os mesmos não têm lembrança do trauma. Mas também é verdade que são parte dele e o tentam aproximar-se do passado através do desenho, da escrita.
Smith,	Writing in the rain :	Indonésia	Examinar o processo de luto	Pesquisa	Obras Instalações <i>Demokrasi</i> ,	Análise semiótica das obras	As obras do artista fazem

Philip (2015)	Erasure, trauma, and Chinese Indonesian identity in the recent work of FX Harsono		do artista indonésio FX Harsono, particularmente no modo como seus trabalhos recentes exploram a relação entre linguagem e identidade na história Indo-chinesa e os efeitos anti-narrativos do trauma.	Qualitativa	<i>Rewriting the erased, Sisi-dalam kehidupan, Ranjang Hujan</i>		demandas significativas sobre o espectador. No entanto, para apreciar as instalações por completo deve se aproximar com uma compreensão sensível sobre o contexto histórico e político dos quais a obra fora construída, algo que muitos indonésios relutam ou são incapazes de conhecer.
Arthur, Catherine (2016)	Painting their Past : The Geração Foun, Street Art and Representing Notions of “East Timorese-ness”	Timor-Leste	Invesigar as maneiras pelas quais a <i>Geração Foun</i> invocou, na arte urbana, símbolos do passado recente para se identificar com a cultura dominante do Timor-Leste estabelecida pela geração mais velha.	Pesquisa Qualitativa	Arte Urbana Timorese	Estudo etnográfico, realizado entre junho e agosto de 2012 e pesquisa à documentação da Arte Urbana Timorese.	A arte urbana deu voz, expressão de indentidade e valor para uma geração, até então alienada, de jovens timorenses, fazendo com que os mesmos passassem a participar da construção de um novo estado-nação.