

Loreta Valadares, Anna Maria Maiolino e a resistência à ditadura militar brasileira: uma perspectiva de “teor testemunhal” e de gênero

Pedro Henrique Aleixo Pimenta e João Claudio Arendt

Pedro Henrique Aleixo Pimenta

Universidade Federal do Espírito Santo – Vitória, ES, Brasil.

E-mail: pedro.hletras2013@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-8796-8170>

João Claudio Arendt

Universidade Federal do Espírito Santo – Vitória, ES, Brasil.

E-mail: joaoarendt@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1155-4968>

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar contrastivamente os poemas “Onde estão os homens?” (1966) e “às companheiras e companheiros” (1995), de Loreta Valadares, e as fotografias “Por um fio” (1976) e “Entrevistas” (1981), de Anna Maria Maiolino, com vistas a verificar como ambas representaram a repressão ocorrida no período da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). Com a discussão, é possível perceber que as artistas, além de representarem a opressão do Estado, evidenciaram o autoritarismo e a “dominação masculina” imposta até mesmo em grupos de militância e na própria estrutura familiar pessoal. Nesse sentido, as obras marcam a contestação, a representação do feminino, o silêncio e a herança patriarcal atravessados pelo “teor testemunhal”. Este estudo justifica-se em razão do “Mal de Alzheimer Nacional” que assola a sociedade brasileira e impulsiona a necessidade de recuperar obras e artistas que representam o período de exceção.

Palavras-chave: Loreta Valadares; Anna Maria Maiolino; Gênero; Testemunho.

**Loreta Valadares, Anna Maria Maiolino
and resistance to the brazilian military
dictatorship: a “testimonial content”
and gender perspective**

Abstract: This paper aims to contrastively analyze the poems “*Onde estão os homens?*” (1966) and “*às companheiras e companheiros*” (1995) by Loreta Valadares and the photographs “*Por um fio*” (1976) and “*Entrevistas*” (1981) by Anna Maria Maiolino, to verify how both represented the repression that occurred during the period of the Brazilian civil-military dictatorship (1964-1985). Through the discussion, it is possible to see that the artists, further from representing the State's oppression, emphasized the authoritarianism and the “male domination” that were imposed even in militant groups and in the family structure itself. In this sense, the works mark the contestation, the representation of the feminine, the silence, and the patriarchal heritage crossed by the “testimonial content”. This study is justified due to “the national Alzheimer’s disease” that plagues Brazilian society and drives the need to recover works and artists representing the exception period.

Keywords: Loreta Valadares; Anna Maria Maiolino; Gender; Testimony.

**Loreta Valadares, Anna Maria Maiolino
y la resistencia a la dictadura militar
brasileña: una perspectiva de
“contenido testimonial” y de género**

Resumen: Este artículo tiene como objetivo analizar de forma contrastiva los poemas “*Onde estão os homens?*” (1966) y “*às companheiras e companheiros*” (1995), de Loreta Valadares, y las fotografías “*Por um fio*” (1976) y “*Entrevistas*” (1981), de Anna Maria Maiolino, con el objetivo de verificar cómo ambas representaron la represión que ocurrió durante el período de la dictadura cívico-militar brasileña (1964-1985). Delante de la discusión, es posible ver que las artistas, además de representar la opresión estatal, también resaltaron el autoritarismo y la “dominación masculina” impuesta incluso en los grupos militantes y en la propia estructura familiar personal. En este sentido, las obras marcan la contestación, la representación de lo femenino, el silencio, y la herencia patriarcal atravesados por el “contenido testimonial”. Este estudio se justifica a la luz del “Mal de Alzheimer Nacional” que azota a la sociedad brasileña, que impulsa la necesidad de recuperar obras y artistas que representan el período dictatorial.

Palavras-chave: Loreta Valadares; Anna Maria Maiolino; Género; Testimonio.

Introdução

Os nomes Anna Maria Maiolino e Loreta Valadares podem, para alguns, ser desconhecidos, mas trata-se de duas importantes vozes femininas brasileiras, que produziram (e uma ainda produz, como é o caso de Maiolino) durante o período da ditadura militar brasileira (1965-1985). A primeira, artista plástica; a segunda, poeta. Anna Maria Maiolino nasceu em Scalea, Itália, em 1942. Migrou para a Venezuela e depois para o Brasil. É conhecida pela multiplicidade de suas criações, que tomam forma através de fotografias, filmes, instalações, performances, entre outros. Já Loreta Valadares (1943-2004) foi uma poeta e professora universitária. Durante os anos 1960, ao participar de grupos de resistência à ditadura civil-militar brasileira, foi presa e brutalmente torturada juntamente com seu esposo Carlos Valadares.

Ambas as artistas apresentam em suas obras, além de outras temáticas, a questão do feminino estruturado em um corpo presente, seja pelo eu lírico, seja por imagens com a constante expressão da mulher. Nesse sentido, o objetivo deste artigo é analisar, a partir de uma perspectiva contrastiva, obras selecionadas dessas autoras e verificar como uma e outra representaram a opressão do Estado ocorrida na ditadura civil-militar brasileira.

A escolha dessas artistas configura-se pela necessidade de proporcionar visibilidade diante de certo silenciamento que ambas enfrentam e os poucos trabalhos acadêmicos existentes sobre elas. Essa escassez está pautada em como a história da ditadura é contada em nosso país, como afirma Ana Maria Colling (2004, p. 7), em seu texto “As mulheres e a Ditadura militar no Brasil”:

A história da repressão durante a ditadura militar e assim como a oposição a ela é uma história masculina, assim como toda história política, basta que olhemos a literatura existente sobre o período. As relações de gênero estão aí excluídas, apesar de sabermos que tantas mulheres, juntamente com os homens, lutaram pela redemocratização do país. Ousar adentrar o espaço público, político, masculino, por excelência foi o que fizeram estas mulheres ao se engajarem nas diversas organizações clandestinas existentes no país durante a ditadura militar.

De acordo com Colling, é consenso que as mulheres participaram da luta contra a opressão militar, mas costumeiramente são silenciadas nos estudos acadêmicos. Quando se entra no campo das artes, observa-se também a imposição de artistas massivamente masculinos, inviabilizando o protagonismo de artistas mulheres que tão bem representaram, em suas produções, os anos de chumbo.

Os poemas “Onde estão os homens?” (1966) e “às companheiras e companheiros” (1995), de Loreta Valadares, presentes no livro “Semeadores de sonhos” (2004), escrito e publicado em parceria com Carlos Valadares, seu esposo, serão analisados contrastivamente com as obras “Por um fio” (1976) e “Entrevistas” (1981), de Anna Maria Maiolino.

O artigo está dividido em duas partes. No tópico intitulado “O “teor testemunhal” e a questão de gênero”, é feita, primeiramente, uma contextualização sobre a ditadura militar e suas práticas, abrangendo a Lei da Anistia e, mais recentemente, a Comissão Nacional da Verdade. Além disso, é apresentada uma discussão teórica sobre o testemunho, com o intuito de elucidar a escolha do melhor aporte teórico para este estudo. Também se mencionam as questões de gênero presentes nas obras selecionadas para

análise. No segundo momento do trabalho, intitulado “Poesia e artes visuais: uma análise contrastiva”, é realizada a análise das obras a partir do viés escolhido, ou seja, a representação da repressão ocorrida no período da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985).

O “teor testemunhal” e a questão de gênero

Quase quatro décadas após o término da ditadura militar brasileira, ainda reverberam inúmeras discussões no que tange à memória da ditadura. Em “Tortura e sintoma social”, presente no livro “O que resta da ditadura: a exceção brasileira”, Maria Rita Kehl (2010, p. 124) afirma que “o Brasil foi o único país da América Latina que ‘perdoou’ os militares sem exigir da parte deles nem reconhecimento dos crimes cometidos nem pedido de perdão”. Nesse sentido, Kehl refere-se à Lei da Anistia, n. 6.683, de 28 de agosto de 1979, sancionada ainda nos anos finais da ditadura militar e que concedeu perdão àqueles que praticaram crimes políticos entre os anos 1961 e 1979, principalmente aos militares acusados de crimes de tortura. Além disso, é necessário recordar a existência de uma Comissão Nacional da Verdade extremamente tardia, instituída somente em 2012, que pouco contribuiu para a punição dos que pertenciam ao aparelho estatal que cassou, exilou, torturou e matou.

Essas informações ilustram o que pensa Bernardo Kucinski, no prefácio de “K. Relato de uma busca” (2016), seu primeiro romance, de que o brasileiro sofre de um “Mal de Alzheimer Nacional” (Kucinski, 2016, p. 15). Essa afirmativa, publicada mais de trinta anos após a ditadura, ilustra o que se vive no Brasil, uma nação que “permitiu” que um admirador e elogiador de torturadores chegasse à presidência da república em 2019. O pensamento de Kucinski representa, então, a consequência de um processo que propiciou à população brasileira, primeiramente, o apagamento do papel dos militares na condução de uma ditadura. Em segundo, o perdão àqueles que reconhecidamente foram os algozes, que sequer pagaram pelos crimes cometidos. À vista disso, em um “Mal de Alzheimer Nacional”, parte significativa da população brasileira esqueceu ou normalizou os atrozes acontecimentos ocorridos nos anos de ditadura.

A assertiva de Kucinski converge para o que pensa Márcio Seligmann-Silva, em “Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas”. Nesse artigo, o autor, além de comparar inúmeras vertentes teóricas do que se entende por testemunho, indica a sua importância, visto que “os algozes sempre procuram também apagar as marcas do seu crime” (Seligmann-Silva, 2008, p. 75), o que resulta em esquecimento e viabiliza a retomada de “líderes” adeptos às ideologias contrárias aos direitos humanos.

Infere-se, nesse sentido, que a ditadura militar brasileira não teve seus protagonistas punidos e o brasileiro ainda, de certa maneira, desconhece e/ou foi forçado a esquecer os tenebrosos anos de repressão e abafamento dos direitos civis, que foram ancorados no medo do comunismo e no suposto enfraquecimento da instituição família. Assim, vislumbra-se a necessidade de retomar artistas que, em maior ou menor grau, em suas produções, abordaram eventos do período. A retomada pauta-se na memória dos que sofreram diretamente com a tortura e, também, com os que ontem ou hoje, a partir do

que viram ou ouviram, de forma até “solidária” (Gagnebin, 2009), representaram artisticamente aquela época.

Márcio Seligmann-Silva, ao trabalhar o tema, opta por uma abordagem que prefere a expressão “teor testemunhal” à “literatura de testemunho”. Nesse sentido, afirma:

Para evitar confusões, devemos deixar claro dois pontos centrais: a) ao invés de se falar em “literatura de testemunho”, que não é um gênero, percebemos agora uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e que faz com que toda a história da literatura – após duzentos anos de auto-referência – seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o “real”. Nos estudos de testemunho deve-se buscar caracterizar o “teor testemunhal” que marca toda obra literária, mas que aprendemos a detectar a partir da concentração desse teor na literatura e escritura do século XX. Esse teor indica diversas modalidades de relação metonímica entre o “real” e a escritura; b) em segundo lugar, esse “real” não deve ser confundido com a “realidade” tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o “real” que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do trauma, de um evento que justamente resiste à representação (Seligmann-Silva, 2005, p. 85).

As contribuições de Seligmann-Silva orientam a abordagem com os poemas e fotografias aqui escolhidos, pois não interessa defini-los ou não como produções testemunhais, mas sim perceber o “teor testemunhal” presente nelas. Como destaca Seligmann-Silva, esse teor está em praticamente toda a literatura a partir do século XX, apresentando maior ou menor concentração dele. É importante essa explicativa, pois nos estudos de testemunho existem inúmeras abordagens, como a baseada nos cânones do testemunho, de Primo Levi e Paul Celan, que são inerentes à *Shoah*. Essa perspectiva é melhor aplicada quando se analisam textos referentes às consequências da segunda Guerra Mundial, em que os teóricos discutem a proximidade que esses autores tiveram com a tragédia, além da relação dos fatos narrados e a realidade vivenciada por eles.

Em consonância com os argumentos de Seligmann-Silva, visando também à ampliação do conceito, Jeanne Marie Gagnebin, em “Lembrar escrever esquecer” (2009), afirma:

testemunha não seria somente aquele que viu com os próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (Gagnebin, 2009, p. 57).

Assim, ambos os autores maximizam a discussão em torno do testemunho, não o configurando como uma prática restrita aos sobreviventes à *Shoah*, ou ainda restringindo-o em torno da veracidade ou até mesmo do grau do testemunho, o que privilegia a percepção de obras que, em suas nuances, tentam reproduzir, independentemente da aproximação com o acontecido, o que foi a ditadura militar e como foram os anos de opressão. Esse debate justifica-se pelo fato de que as artistas que serão analisadas, mesmo tendo vivido o mesmo período de repressão, distinguem-se pelo que sofreram: Loreta Valadares, em 1969, foi brutalmente torturada, o que lhe rendeu sérios problemas de saúde. Além disso,

testemunhou o espancamento de seu esposo, Carlos Valadares. Já Anna Maria Maiolino não passou pelo processo de tortura física, porém, teve que se autoexilar, juntamente com a família, em Nova York, em virtude da impossibilidade de ser artista em um país marcado pela repressão. A diferença entre elas está na maneira como experienciaram o período de ditadura. Uma torturada, a outra, pelo que sabemos, não sofreu nenhuma violência física. Desse modo, como pensa Gagnebin, Maiolino apresenta uma produção “solidária”, pois, mesmo que não tenha sofrido as mesmas barbáries que Loreta Valadares, como artista reconheceu e se solidarizou com o que estava acontecendo no Brasil. Por essa diferença, todavia, não diferenciamos as produções que aqui serão analisadas. Pelo contrário, apoiando-nos no conceito de Seligmann-Silva, reconhecemos, então, o “teor-testemunhal” presente nelas.

Sobre a questão de gênero, existem confluências tanto no que se refere ao período de produção, quanto em função da presença feminina nas obras. Loreta Valadares, com um eu lírico que, além de buscar a luta e a participação em grupos de resistência, reflete o silenciamento, a ameaça e o medo. Em Anna Maria Maiolino, há essas características acrescidas a um corpo feminino marcadamente presente e de um sentido de continuidade, de herança, de silenciamento que perdura.

Joan Scott, em “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”, conceitua o termo como: “1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e 2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder” (Scott, 1995, p. 86). Nessa perspectiva, a autora esclarece que, por convenções culturais, nota-se a predominância do homem regendo as atividades de dominância, e a mulher encontra-se no papel de submissão, onde está designada ao cuidado, ao lar, à servidão e, conseqüentemente, à ausência em espaços de liderança – o que é nitidamente contestado por Loreta Valadares e Anna Maria Maiolino nos textos escolhidos para análise.

Em “Esperança equilibrada: resistência feminina à ditadura militar no Brasil (1964-1985)”, Olivia Rangel Joffily resgata, através de entrevistas, o relato de 13 mulheres, entre elas, Loreta Valadares, com o intuito de evidenciar como se deu a participação feminina nos grupos de resistência à ditadura. A autora, ao colher os depoimentos, proporciona visibilidade às opressões sofridas nas mãos dos torturadores, bem como às ocorridas nos grupos de resistência, massivamente integrados por homens.

Ao entrevistar Loreta Valadares, essa afirma:

Havia, sim, um sentimento difuso de que, para a mulher, tudo era mais difícil, as restrições eram maiores, os espaços reduzidos. Na militância, passo a perceber também um tipo de “discriminação” sutil, refletida principalmente em certa postura crítica sobre o vestuário e costumes sociais, certamente imbuída de uma visão romântica e idealista de “revolucionários”, que acreditam ser necessário, para “fazer a revolução”, vestir roupas desenhadas e pouco elegantes. [...] A mulher não precisa “renegar” as características de gênero para ser revolucionária (Joffily, 2005, p. 133).

É interessante notar que Loreta Valadares possui um posicionamento em consonância com outras mulheres presentes na militância, de consciência de seu papel de luta. O combate estava dirigido tanto à luta contra a ditadura militar, quanto à luta pela presença feminina, de forma igualitária, em grupos de

esquerda, onde a maioria dos participantes eram homens. Nesse sentido, a opressão sofrida pelas mulheres toma um contorno duplo.

Em “Adeus ao feminismo? Feminismo e pós-modernidade no Brasil”, de Margareth Rago (1996), também se aborda esse caráter duplo de luta e resistência presente em mulheres envolvidas nos grupos de esquerda:

Paralelamente aos movimentos sociais que se levantavam contra a ditadura militar, como o movimento das mulheres, que se organizava na periferia de algumas cidades, as feministas propuseram-se, desde meados dos anos 70, a denunciarem a dominação sexista, existente inclusive no interior dos grupos políticos, sindicatos e partidos de esquerda.[...] Acima de tudo, as primeiras feministas questionavam radicalmente as relações de poder que se estabeleciam inclusive dentro das entidades de esquerda e lutavam para impedir que, através do discurso da Revolução, a questão da dominação machista fosse preterida. Não obstante, muitas traziam uma referência ideológica marxista, a partir da qual pensavam as relações entre os sexos (Rago, 1996, p. 33-34).

Como afirma Rago, as feministas, as mulheres militantes, resistentes à ditadura militar, além de possuírem preocupação com os rumos do país, que era marcado por um estado de exceção, deveriam preocupar-se com uma “herança” patriarcal que assolava até mesmo os grupos de esquerda.

Em “Tudo começa pela boca”, entrevista de Anna Maria Maiolino concedida à “Arte & Ensaios”, em 2015, a artista fala sobre o caráter da linguagem de sua obra e, quando é questionada sobre sua estada nos Estados Unidos, nos anos 1970, afirma:

Mas também minha obra tem muitas vozes, como um coral que em uníssono canta uma só canção. Vivi em vários lugares, sou curiosíssima desde pequena. Claro que vou fazer gravura em madeira, depois faço um desenho depois paro em Nova York. E parei mesmo. Fiquei dois anos e meio cuidando de duas crianças – uma de dois, outra de quatro anos, sem ajuda nenhuma. O projeto de começar a ganhar meu dinheiro era também importantíssimo. Tinha que ganhar meu sustento. Não podia ir a lugar algum porque tinha que pedir dinheiro a meu marido: “quero comprar tinta e papel”. [...] Minha formação foi *suis generis*. Pela vida peregrina que tenho tido, não pude desenvolver meus estudos de maneira regular. Meu marido, Gerchman, tinha ganho uma bolsa de estudos como prêmio do Salão Nacional, que, naquela época, era uma viagem ao exterior. Então fomos para Nova York. Tínhamos 27 anos, e Nova York, naquele momento, era um centro de excelência e de efervescência. Muitos artistas latino-americanos lá estavam refugiados devido às ditaduras dos nossos países. Não dava para trabalhar nos países latino-americanos – Argentina, Chile e Brasil (Maiolino, 2015, p. 11-12).

O depoimento de Maiolino retoma a consciência presente na fala de Loreta Valadares. Nota-se, assim, que as artistas levantam o debate. Consenso é que ambas viveram no mesmo período e foram assoladas por diferentes estados de repressão. Além disso, à sua maneira, estiveram em embates internos, ou seja, em seus próprios círculos de convívio, em família. Para que sua arte pudesse existir, ser produzida, Maiolino precisou desvincular-se da dependência de seu marido, o que mostra a dupla “dominação masculina”, em seus espaços “públicos e privados”, “sociais” e simbólicos”, como levanta Pierre Bourdieu (2023), em “A dominação masculina”. Segundo o autor (2023, p. 8), “aquilo que, na história, aparece como eterno não é mais que o produto de um trabalho de eternização que compete a instituições interligadas tais como a família, a igreja, a escola”. Nesse sentido, pode-se afirmar que as

duas autoras estavam conscientes das opressões institucionais “sociais” e “simbólicas” e passaram a buscar meios de romper com as imposições.

Pelo viés exposto, notam-se convergências no pensamento crítico de Loreta Valadares e de Anna Maria Maiolino. No contexto de exceção, ambas portaram-se como vozes que buscavam independência e liderança, tanto de forma individual, como coletiva, visto que estavam inseridas em grupos de militância e/ou produção artística.

Poesia e artes visuais: uma análise contrastiva

O livro “Semeadores de sonhos” (2004), de Loreta Valadares, abarca poemas escritos entre 1961, três anos antes do golpe militar, e 2003. As temáticas são inúmeras, tais como: o amor; o passar dos anos, que resulta no envelhecimento e reflexões em torno do que foi perdido; sonhos e tristezas; e a presença de uma voz de resistência que atravessa o período de exceção ocorrido no Brasil.

No poema “Onde estão os homens?” (1966), nota-se a presença de uma procura, de um anseio associado ao período histórico em questão:

Saio
pelas ruas
em busca de um sorriso transparente
que eu quero adormecer a tristeza
e confundir as ameaças

Só encontro bocas.
Bocas amargas
espasmódicas
bocas metálicas
de dentes carcomidos
Milhares de bocas
nas vitrines das lojas
abertas
espantadas
sonolentas
bocas caladas
amordaçadas
bocas aglomeradas nas esquinas
produzindo sons estranhos
bocas, bocas, bocas
só bocas...

Saio
pelas ruas
em busca de um canto diferente
que eu quero soltar a liberdade
e apagar o medo.

Só encontro olhos.
Olhos arregalados
sem brilho
sem luz
olhos apagados
que não se enxergam de dia
Mil olhos no escuro
a piscar regularmente

olhos amortecidos
por sombras opacas
olhos que se olham

e que não se vêem
olhos de mortos...

Saio
pelas ruas
em busca de homens acordados
que eu quero anunciar a luta
e desimpedir o caminho

Só encontro o medo
a incompreensão
o egoísmo
não encontro homens –
só muletas

Saio
pelas ruas
irreconhecíveis
da terra que é minha
em busca de ar puro
o rosto prá cima
os pulmões contraídos
e o grito mil vezes sufocado –
onde estão os homens?
onde estão os homens da minha
geração?

e as mulheres, onde estão?

onde estão?
onde estão?
onde estão?

a resposta covarde do silêncio
incorpora-se no ar pegajoso
e o rastro da ausência
deixa um pó amarelo

sobre o caminho que percorro.

Novembro, 1966

(Valadares, 2004, p. 32-34).

O poema, com nove estrofes, estrutura-se em um jogo de pergunta e resposta. A marcação da primeira pessoa, em “Saio / pelas ruas / em busca”, resulta na frustração de não encontrar o que o eu lírico deseja: “Só encontro bocas / Bocas amargas” (Valadares, 2004, p. 32-33). Com o desenrolar do poema, observa-se a presença de um eu que anseia por “confundir as ameaças”, mas encontra apenas o espanto, a sonolência, o silêncio de bocas amordaçadas, de inúmeras pessoas que estão aglomeradas e não dispõem do que é procurado, como na primeira e segunda estrofes.

O texto fica mais nítido em sua temática na terceira e quarta estrofes, quando emerge a busca ininterrupta por algo “diferente”, com o intuito de localizar um espaço onde a “liberdade” possa ser expressada, onde o medo não exista, mas novamente encontra-se outra coisa: “Olhos arregalados / olhos apagados/ Mil olhos no escuro / olhos amortecidos / por sombras opacas” (Valadares, 2004, p. 32-33).

A análise, ao dispor de tantos signos que remetem à procura, à frustração e, principalmente, ao medo, acrescidos da data de escrita, 1966, impulsiona a uma leitura do contexto da militância, da busca por pessoas que, de forma corajosa, tentaram se encontrar e se contrapor à opressão do Estado. Essa perquirição, esse movimento de procura pela liberdade, encontra traços empíricos na vida da autora.

Em “Loreta Valadares e a violência de gênero na ditadura militar brasileira”, as autoras Joelma de Araújo Silva Resende e Margareth Torres de Alencar Costa elucidam o caráter biográfico da militante, ao mencionarem a obra “Estilhaços” (2005), de Loreta Valadares,

filha de um judeu refugiado no Brasil por conta da perseguição nazista e de uma brasileira, relata sua vida enquanto militante política durante a ditadura militar brasileira. Ao iniciar o curso de Direito na Universidade Federal da Bahia, na década de 1960, deparou-se com o movimento estudantil e logo se identificou com a militância (Resende; Costa, 2022, p. 188).

No poema em análise, a incansável busca por um homem revela-se não como um posicionamento submisso, mas sim de demanda por alguém que aceite a luta liderada por uma mulher. A 6ª estrofe marca, novamente, o desencanto, a revelação, o encontro com o “medo”, a “incompreensão”, o “egoísmo”, a ausência de “homens”, “só muletas” (Valadares, 2004, p. 32-33). Observa-se que o substantivo “muletas” pode ser interpretado como uma ideologia que sirva enquanto “muleta”, mas sem ter quem a sustente, visto que o homem, em seu papel patriarcal, não acata a força e o protagonismo femininos.

Em “O que é o feminismo?”, discute-se como, desde os anos 1960, as mulheres já estavam mais presentes na busca por liderança:

A partir da década de 60, o feminismo incorpora, portanto, outras frentes de luta pois, além das reivindicações voltadas para a desigualdade no exercício de direitos – políticos, trabalhistas, civis – questiona também as raízes culturais destas desigualdades. Denuncia, desta forma, a mística de um “eterno feminino”, ou seja, a crença na inferioridade “natural”

da mulher, calcada em fatores biológicos. Questiona assim, a ideia de que homens e mulheres estariam predeterminados, por sua própria natureza, a cumprir papéis opostos na sociedade: ao homem, o mundo externo; à mulher, por sua função procriadora, o mundo interno. Essa diferenciação de papéis na verdade mascara uma hierarquia, que delega ao homem a posição de mando (Alves; Pitanguy, 1991, p. 54).

Como asseguram Alves e Pitanguy, a predominância de um caráter hierárquico, pautado por uma ideologia predeterminada pela natureza, onde se acredita que o homem está no comando e a mulher relegada ao cuidado, ao lar, é representado no poema. Não há, mesmo na procura incessante, o encontro com os que estão disponíveis para um diálogo, para uma luta mais igualitária, que aceitem a desobstrução de um caminho por uma frente feminina.

No depoimento a Joffily (2005, p. 115), Loreta Valadares revela que:

A vida era especialmente dura para as mulheres. Aí, senti na pele todo o preconceito, toda a carga que recai sobre a mulher, de forma mais primitiva e rude. As mulheres trabalhavam na terra, faziam comida, lavavam roupa, carregavam pesadas latas d'água, remendavam roupas, varriam folhas e insetos dos barracos (às vezes tinham até que matar cobras), cuidavam das crianças, enfim.

Nesse sentido, a ausência desencadeia, como relata Valadares, uma presença silenciosa imposta às mulheres também nos grupos de militância. Os papéis estavam designados, e as mulheres, mais uma vez, estavam imbuídas do cuidar.

Assim, o poema caminha para o fim, entre a sétima e oitava estrofes, com a representação de “ruas irreconhecíveis da terra que é minha”, em que os “homens da minha geração” não são encontrados. Vale lembrar que essa geração é a que lutou fortemente contra a opressão do Estado, o qual pautava seus ideais em uma crença religiosa, na família única (homem, mulher e filhos) e que oprimiu, cassou, exilou, torturou e matou aqueles que em sua naturalidade, em sua individualidade, eram diferentes. Ironicamente, os mesmos que lutaram contra essa opressão compartilhavam de uma crença equivocada, na qual “o patriarcado designa uma formação social em que os homens detêm o poder, ou ainda, mais simplesmente, o poder é dos homens” (Delphy, 2009, p. 173).

Entre a oitava e a nona estrofes, emerge a primeira menção à procura pelas “mulheres: onde estão?”. A indagação, repetida quatro vezes, proporciona ar de perplexidade, de contestação e, principalmente, indica o silenciamento feminino.

O poema finaliza marcando o “silêncio”, o “rastro da ausência” e a presença solitária do eu lírico, que termina sem alcançar nada. O último verso, “caminho que percorro”, retoma, de forma cíclica, a busca por um ideal, nesse caso, a igualdade de gênero, principalmente, no que se refere à presença feminina na militância. Nesse sentido, conclui-se que o poema de Valadares caracteriza-se por uma argumentação sobre a imposição de papéis, sobre a consciência de seu silêncio, de forma individual e coletiva, e sua respectiva contestação, seu “grito” por ser ouvida.

O mesmo silenciamento atravessa a obra de Anna Maria Maiolino. Em “Fotopoemações”, criação que envolve fotografias tiradas entre os anos 1973 e 2011, na qual há inúmeras performances de que a

autora e sua família fazem parte, a artista também representa o silêncio, a permanência. Em “Por um fio” (1976), a artista posa ao lado de sua mãe e filha, sendo as três interligadas por um barbante:

Imagem 1: “Por um fio”, série “Fotopoemações” (1976)



Fonte: Maiolino (s./d.).

Em “O Eterno Nascimento da Forma – Fotopoemações de Anna Maria Maiolino” (2018), artigo de Bárbara Bergamaschi, elucida-se a multiplicidade de assuntos abordados pela artista. Segundo a autora, ao vislumbrarmos as três mulheres (que são Maiolino ao centro, a mãe à esquerda, e a filha à direita), “conceitos de linhagem, herança e da tradição oral são as primeiras associações que nos assaltam” (Bergamaschi, 2018, p. 228). Os conceitos levantados por Bergamaschi são oportunos, embora a fotografia possa proporcionar inúmeras outras leituras, como o silenciamento. Acrescida da ideia de “herança”, a imagem em que três gerações estão interligadas por um fio manifesta seu caráter de perpetuidade, já que o silenciamento perpassou gerações. Assim, o silêncio pode estar associado à questão de gênero, em que historicamente se privilegiou a representação da estrutura familiar patriarcal.

Ainda no que tange à representação da ditadura militar, em “Entrevidas”, de 1981, da mesma série “Fotopoemações”, Maiolino retoma o caminho que pode ter sido percorrido, também, pelo eu lírico do poema de Valadares:

Imagem 2: “Entrevidas”, série “Fotopoemações” (1981)



Fonte: Maiolino (2021).

Observando contrastivamente “Onde estão os homens?” e “Entrevidas”, nota-se um diálogo entre as duas obras. É interessante destacar que a primeira é datada de 1966, e a segunda, de 1981, quase coincidindo com o início e o final da ditadura militar, respectivamente. Contudo, é consenso que o sentimento de perigo mantinha-se em virtude das forças de opressão que ainda se mecanizavam no país. O caminhar entre ovos, de pés descalços, ilustra, como abordado por Bergamaschi, a dificuldade do caminhar, do perigo que se passa, da situação delicada que se corre. O “pé, ao mesmo tempo que seria uma ameaça para a vida dos embriões dentro dos ovos, era ao mesmo tempo ameaçado por eles” (Bergamaschi, 2018, p. 232). As obras poética e visual dialogam uma com a outra em razão da comum sensação de perigo, da busca por novas representações que estão a desabrochar, mas que também podem ser pisoteadas pela repressão de Estado entre 1964 e 1985.

Como foi visto no poema de 1995, onde Loreta Valadares escreve “às companheiras e companheiros desaparecidos”, o texto a seguir estrutura-se igualmente na procura, mas agora recai na busca pelos desaparecidos:

Sai
pelas ruas
(com) passo
Mórbido
e anda
no meio fio
em corrupio.
Grita
em praça pública
estranho linguajar.
Pula na avenida
perde-se na esquina
e procura nas vielas
(à sombra da história)
sem memória
sem destino.
Evola-se

Vagueia
a esmo
Sonâmbulo
da morte
Despedaçado
coração
Ferido
corpo.
Não encontra
abrigo
nem luzes

nem cortes
nem marcas

Desaparecido
Desaparecida
espantoso pranto
embargada voz
o brilho
nos olhos
a paixão
na fala
a força
da volta
com tudo.
Contudo,
permanece
a luta
para recolher
a semente
plantada
e refazer
a memória
de sua
passagem
na história

agosto, 95

(Valadares, 2004, p. 44-45).

No poema com apenas três estrofes, o sujeito lírico não procura mais pelos sujeitos, homens e mulheres que desejavam a luta, mas sim pelos desaparecidos. A segunda estrofe mantém o traço da ausência de “abrigo” da escuridão: onde estão essas companheiras e companheiros? Que espaço da

história habitam? Os questionamentos que facilmente inundam a cabeça do leitor são respondidos na terceira e última estrofe. Trata-se do “Desaparecido” e da “Desaparecida”, que tiveram a “voz embargada”, juntamente com “o brilho nos olhos” e, mesmo assim, com a “força da volta” tentaram, mas já não mais estão presentes. A expressão “com tudo”, de intensidade, é contrariada a partir da conjunção adversativa “contudo”. Porém, não há um sentido de fim, mas de abertura para a “luta” que “permanece” com o intuito de “recolher / a semente / plantada / e refazer / a memória” (Valadares, 2004, p. 44-45) dos que não estão mais aqui.

O poema configura-se como uma espécie de elegia, uma dedicatória aos desaparecidos, aos mortos. Mas não possui um caráter unicamente fúnebre, visto que a “luta” que “permanece” planta um caráter de resistência, de necessidade de, como pensa Walter Benjamin, “escovar a história à contrapelo” (Lowy, 2015, p. 70). Existem evidências, a partir de inúmeros signos, que ilustram o caráter testemunhal (além da escolha dos inúmeros substantivos que denotam isso, como memória, destino, morte, ferido, marcas, desaparecido, desaparecida, história). Tal qual no poema anteriormente analisado, a poeta opta pelo tempo presente, já que, que em textos testemunhais,

o tempo passado é tempo presente (Mais um paralelo, aliás, com a cena psicanalítica e sabemos que Freud buscou várias metáforas ao longo de sua vida, como a da câmera fotográfica, um campo geológico e o bloco mágico, para exprimir este elemento paradoxal da temporalidade psíquica concentrada em um mesmo topo). Mais especificamente, o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa (Seligmann-Silva, 2008, p. 69).

A afirmação de Seligmann-Silva de certo modo justifica o fato de a poeta optar por uma escrita no presente. O poema de Loreta Valadares dirige-se aos que não mais estão aqui, àqueles que no passado desapareceram, foram mortos. Contudo, a escrita no presente denota um sentido contínuo que retoma a memória dos desaparecidos, gerando uma sensação de dor sem fim, “de um passado que não passa” (Seligmann-Silva, 2008, p. 69).

A reflexão teórica de Seligmann-Silva também nos faz retornar às obras de Maiolino, que exprimem, como afirmado, uma estética impregnada pela herança de um silêncio que atravessa as gerações, e o sentimento de risco iminente que, representado via fotografia, constrói o sentido de um presente contínuo.

Por esse viés, o que se percebe é que Valadares e Maiolino debruçam-se criticamente sobre o período de exceção. É notório que o recorte de gênero e o “teor-testemunhal” estão entrelaçados e são cíclicos. Nesse sentido, a luta pela igualdade de gênero origina o testemunho tanto da ditadura, quanto da impossibilidade de a mulher ser ouvida, de ser aquela que lidera, de ser porta-voz do discurso e protagonista. Nesse sentido, existe, nas obras em análise, aquilo que pensa Seligmann-Silva: um trabalho pessoal e coletivo, “uma busca de compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade” (Seligmann-Silva, 2008, p. 67).

Considerações finais

Com a análise efetivada anteriormente, foi possível perceber que as artistas, fazendo uso de questões de gênero, resistiram à opressão ocorrida entre os anos 1964-1985. Existe, nas obras, a perpetuação do feminino marcado pelo silêncio, mas que busca constantemente ser ouvido. Atrelado a isso, as questões tangentes à ditadura militar, como a opressão sofrida pelas autoras, proporcionaram visualizar o “teor testemunhal” presente nas obras estudadas.

No poema “Onde estão os homens?”, Loreta Valadares demonstra, como já afirmamos, a posição de um eu lírico protagonista que busca, incansavelmente, sujeitos que aceitem uma liderança mais igualitária. Publicado nos anos 1960, o texto traz à luz o que Alves e Pitanguy (1991, p. 54) perceberam na sociedade brasileira da época, de que as mulheres já estavam questionando “a ideia de que homens e mulheres estariam predeterminados, por sua própria natureza, a cumprir papéis opostos na sociedade: ao homem, o mundo externo; à mulher, por sua função procriadora, o mundo interno”. Em “Por um fio” (1976), a artista também representa, na figura do silenciamento, a opressão que recai sobre as mulheres, já que sua obra ilustra, através de um fio, o silêncio que perpassa as gerações.

Já as obras “Às companheiras e companheiros desaparecidos” (1995) e “Entrevidas” (1981), respectivamente, representam uma homenagem aos desaparecidos, aos que foram cassados e mortos pela opressão do Estado brasileiro por trilharem o perigoso caminho da oposição.

Nesse sentido, concluímos que tanto Loreta Valadares, quanto Anna Maria Maiolino, nas produções aqui analisadas, problematizam artisticamente um período de lutas, em que as duas buscavam protagonismo. Retomando Colling, essas mulheres penetraram “o espaço público, político, masculino, por excelência [...] ao se engajarem nas diversas organizações” (Colling, 2004, p. 7).

Referências

- ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BERGAMASCHI, Bárbara. O eterno nascimento da forma – Fotopoemações de Anna Maria Maiolino. *Revista Concinnitas*, v. 19, n. 33, p. 210-237, 2018.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2023.
- COLLING, Ana Maria. As mulheres e a ditadura militar no Brasil. In: Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. *Anais...* Coimbra: Universidade de Coimbra, 2004, p.1-11.
- DELPHY, Cristine. Patriarcado (teorias do). In: HIRATA, Helena et al. (Orgs.). *Dicionário Crítico do Feminismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 173-178.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Ler escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- JOFFILY, Olívia Rangel. *Esperança equilibrista: resistência feminina à ditadura militar no Brasil (1964-1985)*. São Paulo: PUC, 2005.
- KEHL, Maria Rita. Tortura sintoma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010, p. 123-132.
- KUCINSKI, Bernardo. *K. Relato de uma Busca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin*. Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.
- MAIOLINO, Anna Maria. “Entrevidas”, da série “Fotopoemação”. *Philos*. 2021. Disponível em: <https://encurtador.com.br/imnA0>. Acesso em: 16 abr. 2024.

MAIOLINO, Anna Maria. "Por um fio" (fotopoemação séries). *Google Arts & Culture*. [s./l.]. Disponível em: <https://encurtador.com.br/DGX36>. Acesso em: 16 abr. 2024.

MAIOLINO, Anna Maria. Tudo começa pela boca. *Arte & Ensaios*, n. 29, p. 6-25, 2015.

RAGO, Margareth. Adeus ao feminismo? Feminismo e pós-modernidade no Brasil. *Cadernos AEL*, n. 3/4, p. 11-43, 1995/1996.

RESENDE, Joelma de Araújo Silva; COSTA, Margareth Torres de Alencar. Loreta Valadares e a violência de gênero na ditadura militar brasileira. *REVELL*, v. 2, n. 32, p. 181-202, 2022.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, v. 20, n. 2, p. 71-99, 1995.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e política da memória: o tempo depois da catástrofe. *Projeto História*, v. 30, p. 71-98, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

VALADARES, Loreta; VALADARES, Carlos. *Semeadores de sonhos*. Salvador: Editora Pórtico, 2004.



Disponível em:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=589281942003>

Como citar este artigo

Número completo

Mais informações do artigo

Site da revista em redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc
Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe,
Espanha e Portugal
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no
âmbito da iniciativa acesso aberto

Pedro Henrique Aleixo Pimenta, João Claudio Arendt

**Loreta Valadares, Anna Maria Maiolino e a resistência à
ditadura militar brasileira: uma perspectiva de “teor
testemunhal” e de gênero**

**Loreta Valadares, Anna Maria Maiolino and resistance to
the brazilian military dictatorship: a “testimonial
content” and gender perspective**

**Loreta Valadares, Anna Maria Maiolino y la resistencia a la
dictadura militar brasileña: una perspectiva de
“contenido testimonial” y de género**

Revista NUPEM (Online)

vol. 16, núm. 38, e2024019, 2024

Universidade Estadual do Paraná,

ISSN-E: 2176-7912

DOI: <https://doi.org/10.33871/nupem.2024.16.38.8633>