

Artigo

Os corpos desovados da ditadura militar: testemunho e denúncia nas artes de Pedro Tierra e Artur Barrio

The discarded bodies of the military dictatorship: testimony and denunciation in the arts of Pedro Tierra and Artur Barrio

Daniel Rossmann Jacobsen¹ 

¹ Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES, Brasil

RESUMO

Este artigo aprofunda a discussão sobre a resistência à ditadura militar brasileira (1964-1985) ao explorar os poemas “Poema-Prólogo” e “O sangue do rio” de Pedro Tierra, juntamente com a obra de técnica mista “SITUAÇÃO T/T, 1.....1970” de Artur Barrio. Além de servirem como testemunhos dessa época sombria da história brasileira, essas obras são analisadas como manifestações de resistência e enfrentamento ao regime autoritário. A análise vai além do contexto histórico-político, revelando elementos comuns entre as criações artísticas. Em particular, destaca-se a temática recorrente da provocação e memória relacionadas às desovas de corpos de desaparecidos em rios, que funcionam como poderosos símbolos desses tempos de repressão e violência. Essa abordagem aprofundada permite uma compreensão mais ampla e significativa das expressões artísticas como formas de protesto e preservação da memória coletiva diante de uma era sombria da história brasileira.

Palavras-chave: Artur Barrio; Pedro Tierra; ditadura militar; poesia de testemunho; arte de testemunho

ABSTRACT

This article deepens the discussion about resistance to the Brazilian military dictatorship (1964-1985) by exploring the poems “Poema-Prólogo” and “O sangue do rio” by Pedro Tierra, together with the mixed technique work “SITUAÇÃO T/T, 1.....1970” by Artur Barrio. In addition to serving as testimonies of this dark time in Brazilian history, these works are analyzed as manifestations of resistance and confrontation against the authoritarian regime. The analysis goes beyond the historical-political context, revealing common elements between artistic creations. In particular, the recurring theme of provocation and memory related to the dumping of bodies of disappeared people in rivers stands out, which function as powerful symbols of these times of repression and violence. This in-depth approach allows for a broader and more meaningful understanding of artistic expressions as forms of protest and preservation of collective memory in the face of a dark era in Brazilian history.

Keywords: Artur Barrio; Pedro Tierra; military dictatorship; testimony poetry; testimony art

INTRODUÇÃO

A memória histórica de uma nação se configura e se perpetua, em grande medida, por meio da expressão artística e literária que emerge em resposta a eventos cruciais. A ditadura militar brasileira, um capítulo sombrio na história do país, não está isenta dessa influência, com a representação da desova de corpos de presos políticos emergindo como um tema de profundo significado, mesmo décadas após o seu desfecho.

Neste contexto, este artigo elege obras de dois proeminentes artistas, o poeta e político Pedro Tierra e o multiartista Artur Barrio, cujas contribuições poéticas e artísticas lançam luz sobre os sombrios episódios da ditadura militar brasileira, notadamente a prática clandestina de desova de corpos de presos políticos. Suas obras servem como registro de resistência, denúncia e, em última análise, a preservação da memória de um período que carrega o peso do sofrimento coletivo da nação.

O presente artigo visa empreender uma análise das expressões artísticas de Pedro Tierra e Artur Barrio, buscando desvelar de que maneira tais obras lançam luz sobre a obscuridade do período de repressão militar no Brasil. Por meio de uma abordagem interdisciplinar, exploraremos as produções artísticas destes, sublinhando as convergências e divergências em suas representações da desova de corpos de presos políticos. Em particular, examinaremos como as palavras e a produção visual destes artistas amplificam as vozes dos atingidos pela repressão política, contribuindo, assim, para a construção de um quadro narrativo mais completo e sensível desta época crítica da história brasileira.

2 SOBRE O DESAPARECIMENTO FORÇADO E A OCULTAÇÃO DE CADÁVERES

Segundo a Comissão Nacional da Verdade (doravante CNV), o período ditatorial que durou de 1964 a 1985 no Brasil foi marcado por massivas e sistemáticas violações

dos direitos humanos. Não se ignora que todas as violências praticadas no país, tanto na ditadura quanto em outros períodos históricos, apresentam gravidade, mas a CNV e legislações sobre o tema definiram um conjunto de práticas criminosas que demandam especial atenção, chamadas de graves violações de direitos humanos, ocorridas no país entre 1946 e 1988¹ :

[...] se inicia com a captura violenta e arbitrária da pessoa, que em seguida é levada para lugares desconhecidos. Na maioria dos casos, é torturada e assassinada, sem que se deixem vestígios ou rastros do corpo, nem dos lugares onde esteve detida, nem de quem perpetrou o crime. Em muitos casos os corpos são mutilados para dificultar sua identificação ou as características da morte. As pessoas podem ser levadas a prisões clandestinas onde podem ser objeto de agressões físicas. E ainda, com o objetivo de se desfazerem do cadáver, os responsáveis podem enterrar os corpos em cemitérios clandestinos ou jogá-los em rios (Araújo, 2016, p. 45).

A CNV apurou três formas frequentes de ocultação de cadáver praticadas durante a ditadura: sepultamento com identidades falsas; sepultamento como indigentes em cemitérios públicos fora dos grandes centros urbanos e uso de valas clandestinas. Além dessas, três outras formas de ocultação foram apuradas em testemunhos de ex-militares: lançamento de corpos no mar e em rios, procedimento precedido da desidentificação dos corpos através de amputação dos dedos e quebra das arcadas dentárias; incineração e esquartejamento (Brasil, 2014).

Theissen (1998) recorda que os desaparecimentos de pessoas foram comuns em toda a América Latina durante o século XX. Os primeiros casos teriam ocorrido em El Salvador em 1932 durante a ditadura perpetrada por Hernández Martínez, e a partir da década de 1960 se consolidaram como um método de repressão política e social de forma institucionalizada² : “O recurso ao desaparecimento forçado,

¹ Embora mais lembrada pela sua atuação sobre o período da ditadura militar, a CNV se ocupou de um intervalo de tempo mais extenso, entre 18 de setembro de 1946 - promulgação da Constituição dos Estados Unidos do Brasil de 1946 - e 05 de outubro de 1988 - promulgação da Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 -. O período é definido no artigo 8º do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias de 05 de outubro de 1988, que concedeu anistia aos atingidos por motivação política no período citado.

² A própria autora ressalva que, embora tratada como prática característica de repressão na América Latina, existem evidências da mesma prática na Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial, em que os desaparecimentos tinham como objetivo impedir que as vítimas fossem vistas como mártires pelo povo (Theissen, 1998).

utilizado como método repressivo prolongado e reiterado, marcou o período histórico recente da América Latina com um sinal trágico e indelével” (Theissen, 1998, s.p., tradução nossa).

Quando os militares latino-americanos começaram a utilizar a prática do desaparecimento forçado de pessoas como método repressivo, acreditaram ter descoberto o crime perfeito: dentro da sua lógica desumana, não há vítimas, portanto, não há perpetradores e nem crime (Theissen, 1998, s.p., tradução nossa).

No Brasil, segundo a autora, os desaparecimentos de pessoas, tanto vivas quanto de seus corpos, coincide com a militarização do Estado ocorrida com o golpe de 1964. De fato, na absoluta maioria das situações, os desaparecimentos e ocultações foram centralizadas pelas redes de segurança nacionais, como as Forças Armadas e as Polícias, e algumas vezes com a presença de grupos paramilitares.

Brandão (2021), no entanto, afirma que embora o período ditatorial seja um marco nos desaparecimentos, essa prática atravessa as temporalidades do Brasil de forma mais extensa, remontando à colonização. Nesse sentido, indígenas e africanos trazidos como escravizados, bem como seus descendentes, foram vítimas dessa “prática governamental de longa duração” (Brandão, 2021, p. 1) através da visão desumanizada de seus corpos e subjetividades.

A estratégia usada durante os períodos de colonização e escravidão foi semelhante a que viria a ser adotada durante a ditadura, e consistia na construção desses sujeitos como o “Outro”, um procedimento que o pensador camaronês Mbembe, conforme menciona Brandão (2021), ressalta como característico do Iluminismo, que consiste em produzir esse “Outro”

[...] como se fosse ontologicamente despossuído da autonomia constitutiva da racionalidade branca ocidental, logo destituído da capacidade de contribuir com o universal, não podendo então “servir

como base para uma experiência de convivência em uma sociedade civil” [...] .Durante a ditadura militar opositores do regime foram constituídos como terroristas, sendo então inventados como o Outro do civilizado, tornando-se assim parte dos corpos passíveis de desaparecimento como histórica e contemporaneamente são os indígenas e os negros. [...] sabe-se que a ditadura produziu os militantes como se fossem inimigos por natureza, assim como executou a administração do sumiço de seus restos mortais e dos registros do ocorrido. No processo, criou uma tentacular máquina repressiva. Uma ampla e múltipla organização que incluía rotineiras operações burocráticas, mas também agentes especializados. Indo da cadeia de comando às salas de tortura, às sepulturas, às valas comuns e ao descarte de corpos em rios (Brandão, 2021, p. 2-3).

Silva (1979) entende que é verdade que houve situações de violações graves durante toda a história do Brasil, mas assim como Theissen (1998), situa a sistematização da prática de desaparecimentos políticos durante a ditadura militar iniciada em 1964, tendo seu auge durante o governo ditatorial de Médici.

Tratando o desaparecimento forçado de pessoas vivas ou de corpos como um instrumento de dominação política, Theissen (1998, s.p., tradução nossa) elenca consequências diversas, entre as quais aqui se destacam:

- A desumanização dos indivíduos e dos grupos sociais através da imposição de um cotidiano de morte. A perda da capacidade de ficar horrorizado com as atrocidades cometidas – que é um recurso psicológico para proteger um aparente espaço de sanidade pessoal – leva à aceitação individual e social dos fatos e, conseqüentemente, ao silenciamento e à não denúncia, à não luta [...]. Todos estes fatores, conteúdo e expressão da consciência social, permitem a persistência de situações de impunidade em todos os países onde se recorreu ao desaparecimento forçado;
- A geração de um “consenso” de aceitação das regras do jogo impostas pelos militares, do qual cada indivíduo participa, conscientemente ou não. Estas regras decretam a morte para aqueles que desafiam a validade da lei histórica; [...].

A falta de conhecimento sobre o paradeiro de um ente querido gera sentimentos diversos, da melancolia à culpa e à impossibilidade de elaboração do luto, dada a ausência da confirmação da morte. No entanto, é fato sabido que a maioria dos desaparecidos foi, de fato, assassinada. Como ressalta Sobrinho (1979, p. 28), “no Brasil e em outros países da América Latina, a coluna dos desaparecidos exclui de todo a hipótese do reaparecimento. [...] o desaparecimento já estava significando a morte”.

Feita essa breve contextualização do desaparecimento como prática institucional de repressão ditatorial aos inimigos políticos do regime, bem como das consequências dessa ação, passa-se no tópico seguinte para a análise de obras artísticas que repercutem esse fenômeno.

3 “POEMA-PRÓLOGO” E “O SANGUE DO RIO”, DE PEDRO TIERRA: A DESOVA DADA A LER

Hamilton Pereira da Silva, conhecido como Pedro Tierra, é escritor, poeta, político e Doutor Honoris Causa pela Universidade Católica do Distrito Federal e pela Universidade Federal do Tocantins. Nasceu em Porto Nacional (TO) em 1948 e depois se mudou para Anápolis (GO), onde cursou o curso secundário. Desde jovem se dedicou à militância contra o regime ditatorial iniciado em 1964, e em 1972 se juntou à Aliança Libertadora Nacional (ALN). Foi preso em quartéis do Exército em Goiás e em Brasília, no Departamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) e no Presídio do Barro Branco, em São Paulo, e posteriormente em presídios civis (Lima, 2014).

Começou a escrever na prisão, usando um lápis pego em segredo da mesa de um militar e a parte interna de um maço de cigarros. Com a ajuda de um padre e um advogado, conseguiu levar os textos para fora da prisão. Os poemas foram editados e publicados no livro *Poemas do povo da noite*, primeiramente na Espanha, onde surgiu o pseudônimo Pedro Tierra³, e em 1979 no Brasil. Quando deixou a prisão

³ Lima (2014) se refere à primeira edição reunida do livro individual de Tierra, mas a Fundação Perseu Abramo enfatiza que sua primeira publicação se deu na Itália em 1977, provavelmente se referindo à uma seleção desses poemas publicados no livro *Le parole sepolte fioriranno*, organizado por Ettore Masina, uma antologia de textos da resistência brasileira.

em 1977 se dedicou às lutas do campo, participando de sindicatos de trabalhadores rurais. Foi um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores (PT), do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), da Central Única dos Trabalhadores (CUT) e da Fundação Perseu Abramo. Atuou também como secretário de cultura do Distrito Federal, coordenador da área de cultura na campanha eleitoral de Lula em 2002 e ocupou cargo no Ministério do Meio Ambiente naquele mandato (Lima, 2014).

Para esta análise foram selecionados um fragmento de “Poema-Prólogo” (Quadro 1) e o poema “O sangue do rio” (Quadro 2), ambos publicados em Poemas do povo da noite.

Quadro 1: Fragmento do poema “Poema-Prólogo”, de Pedro Terra^{4,5},

POEMA-PRÓLOGO

[...]

Porque sou o poeta
dos mortos assassinados,
dos eletrocutados, dos “suicidas”,
dos “enforcados” e “atropelados”,
dos que “tentaram fugir”,
dos enlouquecidos.

Sou o poeta
dos torturados,
dos “desaparecidos”,
dos atirados ao mar,
sou os olhos atentos
sobre o crime.

[...]

meu ofício sobre a terra
é ressucitar (sic) os mortos
e apontar a cara dos assassinos.

[...]

Venho falar
pela boca de meus mortos.
Sou poeta-testemunha,
poeta da geração de sonho
e sangue
sobre as ruas de meu país.

Fonte: reprodução conforme publicado em Terra (1979, p. 9-11).

⁴ A exibição dos poemas analisados em quadros, nesse e no caso seguinte, tem o objetivo de preservar a estrutura original do material de onde ele foi transcrito, exceto pelas quebras de página que o formato do artigo impõe, já que nos materiais analisados a forma é relevante assim como seu conteúdo. Todos os quadros são transcritos sic erat scriptum, ou seja, tal como estava no original, estando assim justificados as aparentes inconsistências gramaticais. No quadro 1, as supressões indicadas pelos colchetes são nossas, para ressaltar apenas o fragmento selecionado.

⁵ Em Poemas do povo da noite - Edição para não esquecer (Terra, 2009) não consta a última estrofe de Poema-Prólogo como na primeira edição (Terra, 1979).

O “Poema-Prólogo” é uma expressão intensa de testemunho, memória histórica e compromisso com a denúncia das injustiças sociais. Ele posiciona o poeta como um porta-voz das vítimas e destaca a importância de lembrar e narrar as experiências daqueles que sofreram durante períodos turbulentos da história. Tierra (1979) assume a posição de poeta-testemunha, como evidencia na última estrofe. Partindo desse posicionamento em primeira pessoa, o escritor elenca uma sequência de denúncias às violações de direitos tanto presenciadas quanto diretamente vivenciadas por ele. É ele que, estando ainda vivo, assume a responsabilidade de falar por aqueles que já não podem testemunhar.

A partir dos estudos de Benveniste e Seligmann-Silva, Sarmiento-Pantoja (2019) distingue três tipos de testemunhas: testis, que viram e testemunham a experiência de outrem, superstes, que viveram e testemunham a própria experiência, e arbiter, que mediam os testemunhos de outrem. Partindo de Agamben e Didi-Huberman, Oliveira (2013) distingue dois tipos principais de testemunha: a primeira é a que testemunhou uma situação de forma ocular (testis), a segunda é a que testemunhou de fato tendo padecido do acontecimento (superstes). Tierra agrupa elementos de testemunhos testis e superstes: não foi “testemunha absoluta”, nos termos de Agamben (apud Oliveira, 2013), pois sobreviveu, mas participou da experiência do cárcere e da perseguição, e como tal conhece em seu próprio corpo-mente a ambientação da repressão, e como já dito acima, assume para si a responsabilidade e compromisso de narrar por essas testemunhas absolutas, que levadas ao ápice da experiência - a morte e desaparecimento - não o podem fazer por si mesmas.

Dar testemunho é falar sobre uma experiência que não se viveu integralmente: é uma possibilidade que se assenta sobre uma impossibilidade, digamos assim. Há indivíduos que não podem falar por si mesmos, já que ou não sobreviveram ou, se sobreviveram, voltaram para casa sem palavra (Oliveira, 2013, p. 46).

Pedro Tierra assume sobretudo no poema destacado, mas também no restante de sua obra, função semelhante à que Primo Levi desempenha ao falar sobre os “afogados”, “[...] falar pela proximidade com os que perderam a voz [...]” (Oliveira, 2013, p. 46). Ele declara:

Nós, os sobreviventes, os superstiti, não somos as verdadeiras testemunhas [...], somos uma minoria anômala além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocaram o fundo. Quem o fez, quem viu a face da Górgona, não retornou para contar, ou tornou-se mudo; as testemunhas integrais são os “muçulmanos”, os submersos, aqueles cujos depoimentos teria (sic) tido significado geral. Eles são a regra, nós, a exceção (Levi apud Oliveira, 2013, p. 46).

Essa constatação, no entanto, não diminui a importância do testemunho dos sobreviventes (Oliveira, 2013), bem como não anula o papel testemunhal de gerações seguintes e envolvidos indiretamente no acontecimento (Sarmiento-Pantoja, 2019), uma vez que os testemunhos são mais que registros históricos de impacto individual, mas são também elaborações sobre o acontecimento, tendo, portanto, utilidades diversas e impacto coletivo.

Em “Poema-Prólogo”, o uso das aspas em diversos momentos exprime a ideia de relato oficial em confronto com a realidade da situação dos mortos. Como visto no tópico anterior, eram frequentes os encobrimentos de práticas de tortura e assassinato cometidos pelo Estado.

A segunda estrofe do fragmento destaca que o testemunho do eu-lírico não é somente transformado em arte, mas possui impacto político e jurídico, quando afirma ser “os olhos atentos sobre o crime”. Um crime é aquilo que é antijurídico e, portanto, punível. Quando opta por essa palavra, o autor evidencia a urgência da manutenção do olhar crítico sobre as situações ocorridas no país, não esquecendo que as práticas autoritárias, ainda que cometidas por aqueles que deveriam resguardar a segurança e a cidadania do povo, são e devem ser puníveis, e não podem, ainda que pelo excesso de cometimento, serem naturalizadas.

Essa ideia se mantém no fim da estrofe seguinte, ainda de forma mais enfática. O autor declara sua missão de, pela literatura testemunhal, “ressucitar (sic) os mortos e apontar a cara dos assassinos”. Há aqui um posicionamento anti-anistia-geral, considerando que os culpados por seus crimes deveriam ser responsabilizados por essas ações.

Quadro 2 – Poema “O sangue do rio”, de Pedro Tierra⁶

O SANGUE DO RIO

Vesti a água de escura de meu povo.
Comi a lama negra dos esgotos.
Fui leito de suicidas
e assassinados.
Fui Rio da Guarda: cemitério de mendigos.

Recebi no corpo o vômito das indústrias,
os andrajos da vida,
bagaço de esperanças acorrentadas
ao ritmo seco das máquinas.

Tornado lama, abri meu caminho
nos olhos de uma cidade amarga.
Transitei pelo avesso dos jardins,
o avesso da paisagem publicada.

Leito de assassinados,
levo meus passos agora
ao dia de me encontrar,
como o rio que conduz
muitos outros no seu corpo
pra hora certa com o mar...

Fonte: reprodução conforme publicado em Tierra (1979, p. 79)

Em “O sangue do rio”, Tierra recupera muitas das preocupações que já expressa no “Poema-Prólogo”, texto que abre o livro Poemas do povo da noite e uma de suas obras mais conhecidas. Enquanto em “Poema-Prólogo” Tierra se declara como poeta-testemunha, em “O sangue do rio” o poeta assume o papel de testemunha através

⁶Vide nota 5.

de prosopopeia: aqui, o eu-lírico é o próprio rio, mesclado e composto não só por água, mas pelos elementos que nela fluem, criando uma ideia de compartilhamento de identidade entre o rio e o povo que vive - e morre - à sua volta.

Na primeira estrofe, o eu-lírico rio localiza sua posição como testemunha. No primeiro verso, parece haver um uso poético da linguagem quando o poeta diz “Vesti a água de escura de meu povo”, quando seria mais comum dizer “Vesti a água escura”. Muitas interpretações podem daí derivar: a primeira que se destaca aqui é do uso da palavra escura no sentido de escuridão, tanto literal, a escuridão dada pelos esgotos despejados e pelo sangue dos corpos desovados, quanto metafórica, no sentido da obscuridade do período ditatorial; a segunda é que a expressão remete ao sentido de escorraçar, em que o rio declara ser manchado pelos produtos do escorraçamento de seu povo, ou seja, do desprezo e da expulsão a ele conferido.

Logo em seguida o poeta enumera algumas dessas pessoas escorraçadas: os suicidas, os assassinados e os mendigos, marcando o rio como local de desova dos corpos. Especialmente quando declara “Rio da Guarda: cemitério de mendigos”, o poeta se refere ao episódio que ficou conhecido como Operação mata-mendigos, ocorrido em 1962 e 1963, que consistiu no extermínio da população de rua pela polícia do Rio de Janeiro no âmbito do Serviço de Repressão à Mendicância (Antonio, 2020, p. 164). Durante a operação, pessoas em situação de rua foram capturadas, torturadas, mortas e desovadas no rio Guandú e no rio da Guarda, no Rio de Janeiro. Embora o consenso seja de que a operação mata-mendigos fosse um processo de limpeza social ligado à visita da Rainha Elizabeth II ao país, alguns pesquisadores a tratam como um exercício de treinamento da polícia para o golpe militar que se sucederia (Topografia..., 2023, s.p.).

A segunda estrofe prossegue com essa ideia, mas acrescenta um outro elemento, a poluição, “o vômito das indústrias”. Como mencionado no início deste tópico, além de militante político, as questões ambientais e do campo são elementos importantes da luta de Terra. Conforme Xavier (2020), o golpe de 1964 aprofundou a aliança entre os capitais nacional e estrangeiro na economia e na sociedade brasileira,

levando a um modelo de industrialização subimperialista. Fruto de diversos planos econômicos e desenvolvimentistas, o país experimentou nessa época um período de rápida industrialização, com aumentos substanciais da participação do setor no Produto Interno Bruto (PIB). Em consequência, aumentaram os volumes de rejeitos industriais, gases poluentes e lixo urbano despejados massivamente no meio ambiente, contaminando rios, solo e ar. No trecho destacado, o eu-lírico novamente opta pela indissociabilidade do ambiente e da população, considerando como formas metaforicamente análogas de sofrimento a devastação ambiental em seu corpo e os lamentos cansados do povo brasileiro. Além da poluição promovida pela indústria, o rio recebe dejetos simbólicos: os andrajos, que aqui representam os restos da vida; e a própria esperança de seu povo encarcerado, tanto pelas correntes das prisões quanto do sistema fabril que faz cativa a massa proletária.

Na terceira estrofe, o rio já não é mais apenas água, consolidando a ideia que vinha sendo construída desde o início do poema. Aqui o rio já é lama, ou seja, composto de matérias outras, que adensam e diminuem a fluidez de seu curso, mas o rio prossegue entre a cidade amargada pela opressão social, política, econômica e ambiental. Além disso, a estrofe revela a audácia do eu-lírico em fluir onde a cidade não se dá a ver na propaganda.

A quarta e última estrofe recupera a ideia do rio como “leito de assassinados”, lugar de descanso dos corpos nele descartados tal qual o esgoto e o lixo da cidade urbanizada. É também nessa última estrofe que o poema ressalta seu teor testemunhal: ao mesmo tempo que o rio leva os corpos para o mar, o poeta leva seu testemunho, mantendo-o em memória daqueles que não o podem fazer por si mesmo, porque mortos, até que chegue o momento certo, a reconquista da liberdade, com o fim do regime, e a abertura para a justiça pelos males cometidos durante o período destacado.

Ambos os poemas reúnem alguns componentes que, para Ricoeur (2007), caracterizam um testemunho. O primeiro deles é a asserção da realidade factual e autenticação pela experiência do autor, o que se confirma sabendo-se o contexto de

produção dos referidos poemas, que remontam à prisão de Pedro Terra, mas, mais do que isso, ao envolvimento do poeta com o momento político e com a realidade da repressão militar. É evidente que os poemas acentuam a dificuldade de delimitação de fronteiras entre a experiência autêntica e a narrativa sobre ela manifestada em testemunho, que pode - e geralmente o faz - incluir elementos fictícios. Isso é possível porque o poeta não é testemunha apenas de sua experiência individual, mas também de um trauma coletivo.

O segundo é o uso de dêiticos que autodesignam o autor como testemunha: primeira pessoa do singular (“[eu] sou poeta-testemunha”, “[eu] levo meus passos agora”), tempo passado do verbo (“fui leito de suicidas”) e menção ao lá em relação ao aqui (“sobre as ruas do meu país”, “fui Rio da Guarda [...]”, “abri meu caminho / nos olhos de uma cidade amarga”). Especialmente o primeiro poema, “Poema-Prólogo”, serve como o que Ricoeur (2007, p. 173) chamou de “prefácio”, um enunciado introdutório que, junto com os dêiticos, “[...] ligam o testemunho pontual a toda a história de uma vida. Ao mesmo tempo, a autodesignação faz aflorar a opacidade inextricável de uma história pessoal que foi ela própria ‘enredada em histórias’”.

No entanto, nos poemas não é imperativo o uso inflexível dos dêiticos do passado e do alhures destacados por Ricoeur (2007), já que o poeta opta por mesclá-los aos dêiticos do presente (“Sou o poeta”, “meu ofício [...] é [...]”, “levo meus passos agora”) e do aqui (“sobre a terra”), dando a ideia de que seu testemunho é contínuo e incansável, projetando inclusive para o futuro os efeitos de sua rememoração (“ao dia de me encontrar”, “pra hora certa com o mar”).

3.1 “SITUAÇÃO T/T, 1.....1970”, de Artur Barrio: a desova dada a ver

Artur Alípio Barrio de Sousa Lopes, ou simplesmente Artur Barrio, nasceu no Porto (Portugal) em 1945. Ainda na infância passou seis meses em Angola, onde teve contato com a cultura africana, e posteriormente voltou para Portugal. Em 1955 chegou ao Brasil, sendo hoje cidadão luso-brasileiro. Em 1967 entrou para a Escola

Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, onde realizou suas primeiras exposições. Seguiu produzindo e expondo sobretudo no Brasil, até que em 1974 retornou a Portugal durante a Revolução dos Cravos, diversificando suas mostras entre a Europa e a América Latina. Se mudou para Paris em 1975, e retornou para o Brasil em 1978. A partir de 1985 morou alternadamente em Amsterdã (Holanda), Aix-en-Provence (França) e Rio de Janeiro (Brasil) (Curriculum..., s.d.).

Atualmente morando no Rio de Janeiro, Brasil, Barrio é reconhecido internacionalmente pelas suas obras inquietantes e perturbadoras. É artista multimídia, pintor, desenhista, artista de performance e artista de instalação.

Barrio, um desafiador da arte tradicional e crítico de sua elitização, passou a desenvolver, em 1969, as intervenções Situações, que mesclavam críticas sociais e políticas à experimentação artística de grande impacto, através da utilização de materiais não convencionais, como lixo, dejetos e sangue (Artur..., 2023).

Segundo o curador e crítico de arte Paulo Herkenhoff,

A arte de Barrio expõe o constrangimento econômico do Terceiro Mundo. Barrio sustentou dois embates: pela liberdade de expressão na ditadura e contra a desigualdade de expressão no capitalismo. Sua estratégia denuncia o condicionamento da produção pelos materiais artísticos no Terceiro Mundo (Herkenhoff *apud* Günther, 2013).

Embora tenha desenvolvido algumas obras em formatos convencionais, a maior parte da criação de Barrio é marcada pela efemeridade, seja pela irrepetibilidade da performance, seja pela perecibilidade dos objetos usados em suas instalações. Assim, o artista documentou suas obras utilizando livros de artista, fotografia e filme. No entanto, como ele mesmo destaca, esses registros têm finalidade apenas documental, e não objetivam ocupar o lugar da arte neles registrada:

Faço uso de materiais precários (situações de perecibilidade inclusive), em função de uma consciência minha, individual e ao mesmo tempo como resultado de uma visão da realidade coletiva –:

sócio-econômica.: acho importantíssimo o uso desses materiais, já que seu poder de contestação é muito forte e real. Em meu trabalho, encaro o registro através do filme ou foto etc simplesmente como o processo informativo de uma idéia ———. Reneguei as categorias em arte em função de uma maior abertura e conseqüente possibilidade de ação ——— inclusive a denominação obra de arte: envolta em pompa bastante duvidosa. Refiro-me ao que faço, apenas como trabalhos. A cidade, substituindo o papel, tela etc, da mesma forma o país ou o continente: política ou geograficamente: ——— ou o próprio planeta em relação ao cosmos (sic) (Barrio, 1970, s.p.).

A obra “SITUAÇÃO T/T, 1.....1970”⁷ (Figura 1), de Artur Barrio, mescla arte plástica, performance e instalação em um espaço de arte não convencional. Ela foi realizada em abril de 1970 durante as atividades da mostra Do corpo à terra em Belo Horizonte/MG. Barrio já havia realizado trabalhos semelhantes que, recombinaos, criaram uma de suas mais conhecidas e provocativas obras, como se verá.

Figura 1– “SITUAÇÃO T/T, 1.....1970”: seleção de fotografias da obra



Fonte: colagem nossa com fotografias de registro (vide nota 8)

A obra é dividida em três etapas. A primeira delas (Figura 1a) foi realizada em 19 de abril de 1970, e foi chamada de “14 movimentos” ou “Preparação das T. E.”, sendo “T. E.” as trouxas ensanguentadas protagonistas da situação, em que Barrio, de forma ritualística, produziu 14 trouxas utilizando tecidos, lixo, barro, carne, ossos,

⁷ Registro da obra disponível em: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/2008/11/situaoossossacoossos1970.html>. Acesso em: 06 dez. 2023.

sangue e outros materiais. As trouxas foram modeladas imitando o formato de corpos humanos, e dada a natureza dos materiais utilizados, possuíam forte apelo à ideia de assassinato (Couto, 2020, p. 7). Em 1969 Barrio havia utilizado trouxas semelhantes, mas feitas de materiais descartados sintéticos e tinta industrial, que expôs no Salão da Bússula no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) sob o título “SITUAÇÃOORHHHHH.....1969”⁸. Embora na obra de 1969 no MAM o artista não tenha utilizado material orgânico, o fez em 1970, poucos dias antes da mostra *Do corpo à terra*, durante uma de suas situações, intitulada “DEFL - SITUAÇÃO- +S+RUAS ...”⁹, em que o artista percorreu ruas do Rio de Janeiro lançando sacos plásticos contendo sangue, fezes, urina, papel higiênico, algodão, restos de comida e outros materiais. Uma construção semelhante ocorreu no mesmo ano, com a obra “SITUAÇÃO..... OSSOS.....SACO.....OSSOS.....1970...”¹⁰, uma trouxa - dessa vez rasgada - contendo ossos à mostra.

A segunda etapa foi dividida em dois momentos. No primeiro (Figura 1b), as 14 trouxas ensanguentadas foram desovadas no Ribeirão Arrudas, no Parque Municipal de Belo Horizonte. O segundo momento (Figura 1c) consistiu em esperar a chegada da população e observar sua reação. Segundo Couto (2020) naquele dia, à tarde, uma multidão se reuniu ao redor das trouxas ensanguentadas, perplexa e sem entender do que se tratava, realmente acreditando serem corpos humanos:

Estavam ali catorze corpos ensacados e desovados naquele misto de arroio e esgoto. Muito provavelmente eram obra do Esquadrão da Morte, que agia no mundo real e no imaginário de todos, incentivados ainda mais pelo AI-5. Imagino que isso tenha sido a primeira coisa que veio a (sic) cabeça da maioria dos transeuntes que se detiveram diante do Ribeirão Arrudas para observar aquelas trouxas de sangue. Essa relação, além de facilmente dedutiva, se confirma pela polícia e corpo de bombeiros logo acionados para ir ao local averiguar a situação.

⁸ Registro da obra disponível em: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/2008/10/2.html>. Acesso em: 06 dez. 2023

⁹ Registro da obra disponível em: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/2008/10/defl.html>. Acesso em: 06 dez. 2023.

¹⁰ Registro da obra disponível em: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/2008/11/situaoossossacoossos1970.html>. Acesso em: 06 dez. 2023.

Acontece que essa obra não era do Esquadrão da Morte, mas sim de Artur Barrio [...] (Couto, 2020, p. 7).

O próprio Barrio, no registro textual da obra (vide nota 8), afirma que cerca de 5.000 pessoas participaram da situação como espectadores, tendo sido o auge por volta das 15h, quando a polícia começou a chegar até o local, seguida pelo corpo de bombeiros.

A terceira etapa da obra (Figura 1d) foi realizada em 21 de abril, quando Barrio retornou para o Ribeirão Arrudas e jogou ao vento diversos rolos de papel higiênico (Couto, 2020). Foram 60 rolos espalhados, segundo o artista. Uma performance/instalação/situação semelhante foi realizada por ele em 1969, sob o título “Situação P.....H.....”¹¹, em que ele lançou rolos de papel higiênico ao contato do ar e da água, próximo ao Museu de Arte Moderna (Pequeno, 2016). Em 1970 realizou uma situação também semelhante, identificada apenas como “TRABALHO REALIZADO COM 10 ROLOS DE PAPEL HIGIÊNICO E”¹², no Parque Lage, no Rio de Janeiro, em que 10 rolos de papel higiênico foram esticados e amarrados entre árvores.

Diferente de Pedro Terra, Artur Barrio não teve contato direto com a experiência da prisão, mas sofreu com a repressão ditatorial enquanto artista engajado às questões sociais, além de ter circulado entre artistas e militantes perseguidos pelo regime militar. Enquanto Terra manifestou pela escrita seu testemunho testis, profundamente relacionado ao seu testemunho superstes, Barrio apresenta seu testemunho testis recoberto de cargas sígnicas visuais e - dada a natureza orgânica dos materiais utilizados - olfativas. Embora não tenha sido um desaparecido político, as ditaduras participavam de forma contundente da vida do artista, tanto no Brasil quanto em Portugal, impulsionando a necessidade de provocação ética e estética realizada por ele em diversas obras, sobretudo em “SITUAÇÃO T/T, 1.....1970”.

¹¹ Registro da obra disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra63200/situacao-p-h>. Acesso em: 06 dez. 2023.

¹² Registro da obra disponível em: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/2009/01/trabalho-realizado-com-10-rolos-de.html>. Acesso em: 06 dez. 2023.

Quando dá a ver e a sentir a putrefação de suas trouxas ensanguentadas, Barrio recupera quase que materialmente os corpos dos desaparecidos. Se são de fato corpos desovados pelos aparelhos de repressão do Estado, não se sabia, mas a dúvida já era suficiente, uma vez que a exposição drástica desses materiais, bem como a espontaneidade de seu afloramento no leito do rio, expunha a barbárie da ditadura e, de certa forma, fazia reaparecer os “desaparecidos”, ainda que de forma metafórica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanto Tierra quanto Barrio compartilham elementos comuns em seu contexto de produção artística, mas também no conteúdo dessas produções: em ambos os casos analisados aqui, um tema grita: a desova em rios. Tierra narra o “desaparecimento”, com um uso político da palavra e das aspas que a delimita, enquanto Barrio exhibe o reaparecimento. Permitindo um breve anacronismo como licença poética, pode-se ler Barrio e Tierra como cúmplices em uma luta por memória: o poeta registra seu questionamento às narrativas oficiais do regime sobre os desaparecidos e se compromete a ser a voz dos que não podem mais falar, mantendo seu testemunho até “a hora certa”; enquanto isso, o artista devolve um corpo precário à lembrança desses companheiros, tornando os seres de linguagem do poema em seres de carne - literalmente - que, em denúncia aos seus desaparecimentos forçados, emergem em meio à cena pública, escandalizam, atraem as atenções e, acima de tudo, revelam as múltiplas possibilidades de reação do espectador, que se torna parte constituinte da situação.

O legado artístico de Pedro Tierra e Artur Barrio configura-se como testemunho inequívoco de que a arte e a literatura possuem a capacidade singular de transcender as fronteiras entre o estético e o político, transformando-se em instrumentos de justiça e memória. À medida que adentramos na análise de suas obras, entendemos como tais criações se entrelaçam de modo intrincado com o contexto político do Brasil, e de que maneira elas nos instigam à reflexão sobre o passado, o presente e o futuro de uma nação que anseia por reconciliação e justiça.

REFERÊNCIAS

ANTONIO, Mariana Dias. A “Operação mata-mendigos” (Rio de Janeiro, 1962-1963) às margens de alguns livros. **Simbiótica**, Vitória, v. 7, n. 2, p. 163-180, 2020. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/5759/575965958011/html/>. Acesso em: 02 dez. 2023.

BARRIO, Artur. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa47/artur-barrio>. Acesso em: 29 out. 2023.

BARRIO, Artur. Curriculum. In: **BLOG Artur Barrio - Trabalhos**, s.d. Disponível em: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/>. Acesso em: 29 out. 2023.

BARRIO, Artur. Meu trabalho está ligado a uma situação subjetiva/objetiva -:mente/corpo.-. 1970. In: **BLOG Artur Barrio - Trabalhos**, 01 nov. 2008. Disponível em: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/2008/10/meu-trabalho-est-ligado-uma-situao.html>. Acesso em: 29 out. 2023.

BRANDÃO, Silvia. Da ditadura ao contemporâneo: desaparecimentos atípicos e lutas sociais. In: **VII ENCONTRO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA DO DIREITO**, online, 2021. Anais do Encontro Nacional de Antropologia do Direito. São Paulo: FFLCH-USP, 2021. Disponível em: <https://nadir.fflch.usp.br/sites/nadir.fflch.usp.br/files/upload/paginas/Da%20ditadura%20ao%20contempor%C3%A2neo.%20desaparecimentos%20at%C3%ADpicos%20e%20lutas%20sociais.SilviaBrand%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2023.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório**. v. 1. Brasília: CNV, 2014. Disponível em: http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_1_digital.pdf. Acesso em: 29 out. 2023.

COUTO, Giancarlo Backes. O horror das Trouxas Ensanguentadas, de Artur Barrio. **Art&Sensorium**, Curitiba, v. 7, n. 2, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/3533>. Acesso em: 06 dez. 2023.

GÜNTHER, Luisa. **Experiências (des)compartilhadas: arte contemporânea e seus registros**. 402 f. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2023. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/33548223.pdf>. Acesso em: 29 out. 2023.

LIMA, Samuel. UFT outorga hoje título de Doutor Honoris Causa a Hamilton Pereira da Silva (Pedro Tierra). **Universidade Federal do Tocantins**, [notícia] 15 dez. 2014. Disponível em: <https://ww2.uft.edu.br/ultimas-noticias/13759-uft-outorga-hoje-titulo-de-doutor-honoris-causa-a-hamilton-pereira-da-silva-pedro-tierra>. Acesso em: 29 out. 2023.

OLIVEIRA, Lucas Amaral de. Quem fala por meio do testemunho? Alguns apontamentos teórico-metodológicos sobre a escrita testemunhal a partir da literatura de Primo Levi. **RELMIS**, Buenos Aires, n. 5, abr.-set. 2013, p. 42-55. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5275939.pdf>. Acesso em: 08 dez. 2023.

PEQUENO, Fernanda. Artur Barrio: Historicizando Situações e Experiências. In: **COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE**, 36., 2016, Campinas. Anais... Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2017. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/2016_anais_cbha.pdf. Acesso em: 06 dez. 2023

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. O testemunho em três vozes: testis, superstes e arbiter. **Literatura e Cinema de Resistência**, Santa Maria, n. 32, jan.-jun. 2019, p. 5-18. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/35461/20006>. Acesso em: 08 dez. 2023.

SILVA, Hélio. Desaparecidos, criação da ditadura militar de 64. In: CABRAL, Reinaldo; LAPA, Ronaldo (Orgs.). **Desaparecidos políticos: prisões, seqüestros, assassinatos**. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro pela Anistia; Edições Ouro, 1979.

SOBRINHO, Barbosa Lima. Rosto sem feições, figura sem nome. In: CABRAL, Reinaldo; LAPA, Ronaldo (Orgs.). **Desaparecidos políticos: prisões, seqüestros, assassinatos**. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro pela Anistia; Edições Ouro, 1979.

TIERRA, Pedro. **Poemas do povo da noite**. São Paulo: Editorial Livramento, 1979.

TIERRA, Pedro. **Poemas do povo da noite: Edição para não esquecer**. 2. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo; Publisher Brasil, 2009.

THEISSEN, Ana Lucrecia Molina. La desaparicion forzada de personas en America Latina. **Ko'aga Roñé'eta: una revista de derechos humanos**, Madrid, s. VII, 1998. Disponível em: <https://www.derechos.org/koaga/vii/molina.html>. Acesso em: 29 out. 2023.

TOPOGRAFIA de um desnudo. [sinopse]. **Memórias da Ditadura**, [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/cultura/topografia-de-um-desnudo-2/>. Acesso em: 02 dez. 2023.

XAVIER, Glauber Lopes. Estado Burguês, Planejamento Econômico e Industrialização no Brasil (1930-1980). **Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas**, Brasília, v. 14, n. 2, 2020, p. 338-372. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/repam/article/view/27224>. Acesso em: 06 dez. 2023.

Contribuição de Autoria

1 – Daniel Rossmann Jacobsen

Doutorando em Letras na Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/Ufes)
Universidade Federal do Espírito Santo
<https://orcid.org/0000-0001-6747-0734> • danieljacobsen.ufes@gmail.com
Contribuição: Conceituação, Metodologia, Escrita – revisão e edição

Conflito de Interesses

Os autores declararam não haver conflito de interesses.

Direitos Autorais

Os autores dos artigos publicados pela Lit&Aut/UFSM mantêm os direitos autorais de seus trabalhos.

Verificação de Plágio

A Lit&Aut/UFSM mantém a prática de submeter todos os documentos aprovados para publicação à verificação de plágio, utilizando ferramentas específicas, como por exemplo: Turnitin.

Editora-chefe

Rosani Ketzer Umbach

Como citar este artigo

JACOBSEN, D. R. Os corpos desovados da ditadura militar: testemunho e denúncia nas artes de Pedro Tierra e Artur Barrio. **Literatura e Autoritarismo**, n. 44, e86471, 2025. DOI: <https://doi.org/10.5902/1679849X86471>. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/86471>. Acesso em: xx/xx/xxxx.