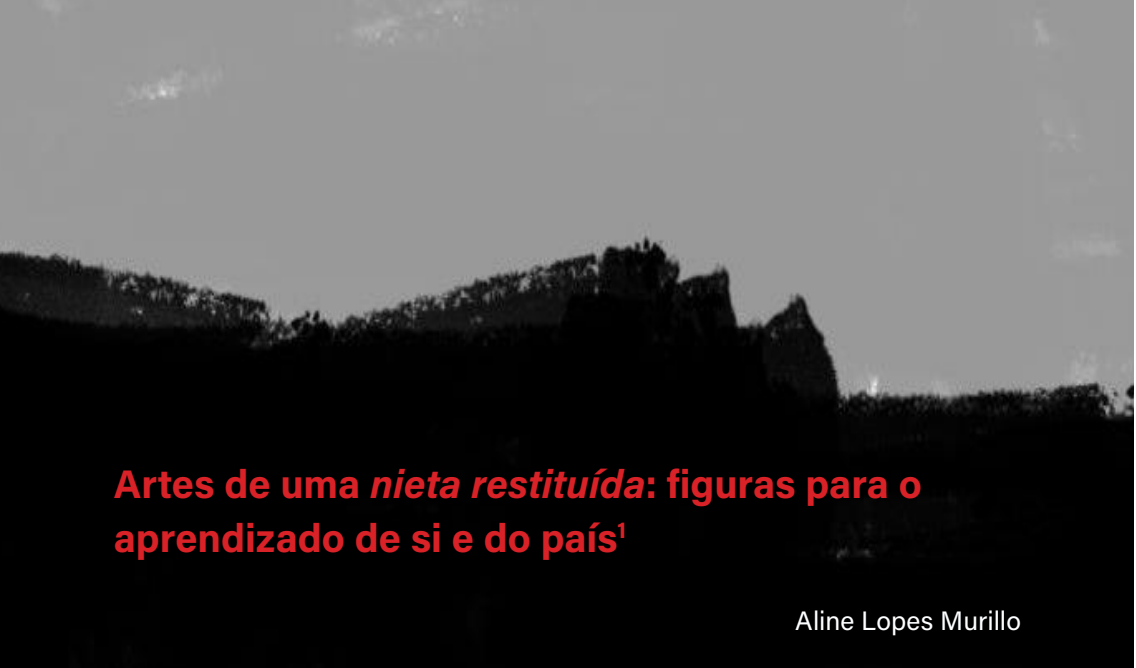




Artes de uma *nieta restituída*: figuras para o aprendizado de si e do país¹

Aline Lopes Murillo

O prenúncio da reflexão desenvolvida neste artigo são os materiais usados pela protagonista do documentário cênico que leva o seu nome, Claudia,² produzido pela companhia de teatro catalã La Conquesta del Pol Sud em 2016,³ para habitar um mundo marcado por histórias de rapto e libertação. Claudia é uma das crianças sequestradas durante a última ditadura militar argentina, recuperada no ano 2000 pela organização civil Abuelas de Plaza de Mayo. Entendendo as expressões artísticas como modos criativos para

-
- 1 Este artigo faz parte da pesquisa de doutorado em andamento no PPGAS/USP, financiada pelo CNPq. Contou também com bolsa de doutorado sanduíche (PDSE/CAPES) realizada na Universidade de Buenos Aires (Argentina). Agradeço a essas instituições e a Cecília Marks pela revisão diligente e esmerada.
 - 2 Em itálico, o nome *Claudia* se refere, neste artigo, ao documentário cênico; em grafia normal, refere-se à narradora.
 - 3 De acordo com o site da companhia, a última apresentação ocorreu em 24 de novembro de 2019, em Reus, Espanha. Disponível em www.laconquesta.com/en/portfolio/claudia. Consultado em 19 de fevereiro de 2020.

conhecer e agir no mundo, este artigo indaga o que as produções artístico-ativistas revelam sobre os modos de dar voz a experiências dramáticas e a relações íntimas profundamente inseridas em tragédias nacionais.⁴

Entre os anos de 1976 e 1983, a Argentina vivenciou o regime militar mais truculento da história do país. Durante esse período, o governo prendeu, sequestrou e fez desaparecer milhares de pessoas que participavam de movimentos sindicais, sociais e/ou políticos de oposição. Além disso, sequestrou os filhos de prisioneiros: bebês nascidos durante o cativeiro de suas mães ou crianças de poucos anos de idade que se encontravam com os pais no momento do sequestro. Essas crianças, embora intensamente reivindicadas por seus parentes (avós e tios sobretudo), foram convertidas em “menores abandonadas” por juízes e agentes do Estado, os quais alegavam que as crianças foram negligenciadas por suas famílias.⁵ Essas crianças, em sua maioria, foram entregues a casais de militares, de policiais ou a amigos destes, considerados por aqueles como capazes de ensinar os “valores ocidentais e cristãos da verdadeira família argentina”, princípios morais advogados pelo regime militar.⁶ A transferência das crianças forjada pelos militares foi interpretada por intelectuais e ativistas dos direitos humanos como uma estratégia criminosa para “controlar a descendência do inimigo e evitar a formação de novos adversários políticos no futuro”.⁷

4 Esta análise é inspirada por algumas referências dos estudos da linguagem e das artes, tais como: Veena Das. *Life and words: violence and the descent into the ordinary*, California: University of California Press, 2007; Judith Butler. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017; Judith Butler. *Quadros de guerra: quando uma vida é passível de luto?*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019; Michel de Certeau. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*, Petrópolis: Vozes, 2007; Ana Longoni. “Activismo artístico en la última década en Argentina...”. *Errata # - Revista de artes visuales*, N° 0. Edição Especial: “El lugar del arte en lo político”. Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, dezembro de 2009, p. 16-35.

5 Carla Villalta. *Entregas y secuestros: el rol del Estado en la apropiación de niños*, Buenos Aires, Centro de Estudios Legales y Sociales – CELS, 2012, p. 224-226.

6 Sabina Regueiro. *Apropiación de niños durante la última dictadura militar argentina*, Buenos Aires: tese de doutorado (Antropología), FFyL, Universidad de Buenos Aires, 2010, p. 72. Salvo indicação contrária, todas as traduções são da autora deste artigo.

7 Idem, ibidem.

A organização Abuelas de Plaza de Mayo,⁸ fundada em 1977 por avós dessas crianças com o fim de encontrá-las e recuperá-las, calcula que 500 filhos de detidos-desaparecidos tenham sido entregues a militares ou aliados, prática denominada na Argentina de *apropiación ilegal de niños*. Graças ao intenso trabalho de Abuelas, até junho de 2021, 130 casos de crianças *apropiadas* foram esclarecidos.⁹ Os meninos e as meninas resgatados ao longo dos anos, hoje adultos com mais de quarenta anos, são denominados *nietas* e *nietos restituidos*, e o processo de reencontro com as famílias de origem é nomeado como *restitución de la identidad*. Esse procedimento corresponde a um processo oficial que faz parte de diversas políticas públicas fomentadas para enfrentar e reparar os crimes de lesa-humanidade cometidos durante a ditadura militar.¹⁰ A *restitución de la identidad* envolve: exame de DNA para a confirmação da filiação e do parentesco com familiares de desaparecidos, recuperação do nome próprio e/ou sobrenomes da família consanguínea e o aprendizado e a apreensão de uma história familiar afetada pelo terrorismo de Estado. Segundo Abuelas, esse processo traz a cada uma das crianças *apropiadas* a oportunidade de “conhecer a sua história em uma tentativa de reintegração de sua *identidad*”.¹¹

Uma dessas crianças é Claudia Victoria Poblete Hlaczik, cujo relato é examinado neste artigo. Claudia nasceu em março de 1978 e em novembro do mesmo ano, aos oito meses de idade, ela e sua mãe, Marta

8 Doravante Abuelas.

9 Abuelas de Plaza de Mayo. *Casos Resueltos*. Disponível em www.abuelas.org.ar/caso/buscar?tipo=3. Consultado em 09 de junho de 2021.

10 Principalmente a partir do governo de Néstor Kirchner (2003-2007). Para uma análise mais apurada, ver: Liliana Sanjurjo. *Sangue, identidade e verdade: memórias sobre o passado ditatorial na Argentina*, São Carlos: Ed. da UFSCar, 2018; Fabricio Laino. *De “niños desaparecidos” a “nietos restituidos”*, Buenos Aires: tese de doutorado (História), IAES, Universidad de San Martín, 2020.

11 Abuelas de Plaza de Mayo. *Restitución de niños*, Buenos Aires, Eudeba, 1997, p. 29.

Gertrudis Hlaczik, foram sequestradas em casa, enquanto o pai, Jose Liborio Poblete Roa, foi sequestrado na rua. Marta e José, militantes da organização Montoneros,¹² foram levados para o centro clandestino de detenção *Olimpo*,¹³ na cidade de Buenos Aires, e desde então estão desaparecidos. Claudia passou alguns dias com sua mãe, mas logo foi *apropriada* pelo casal Ceferino Landa e Mercedes Moreira, ele tenente-coronel do Exército, ela dona de casa. Esse casal registrou-a como filha biológica com o nome de Mercedes Landa.

O documentário cênico (produção artística que conta a história de Claudia, realizada em conjunto com a companhia de teatro La Conquista del Pol Sud) é uma proposta alternativa de teatro cujo objetivo basilar é fundar um espaço de comunicação entre acontecimentos globais e experiência pessoal; ao mesmo tempo, visa jogar luz sobre a intimidade e buscar, por meio dela, uma aproximação maior com a realidade.¹⁴ Segundo a própria companhia, o documentário cênico é uma oportunidade de

12 Montoneros foi uma organização guerrilheira argentina que exerceu luta armada entre os anos 1970 e 1979. Com o ideal político de esquerda peronista, seu objetivo era desestabilizar o governo existente denominado Revolución Argentina (1966-1973) e readmitir Juan Domingo Perón ao poder. Após o assassinato do dirigente sindical José Ignacio Russi, suas ações foram condenadas por Perón, pelos setores sindicais e políticos do peronismo. Tal isolamento levou a organização à clandestinidade e, em 1975, o governo de María Estela Martínez de Perón declarou sua atuação ilegal. Sua ruína veio a cabo devido à intensa perseguição promovida durante a última ditadura militar argentina que a qualificou de organização terrorista. Alejandro Grimson. *¿Qué es el peronismo?*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores, Argentina, 2019.

13 *Olimpo*, denominado assim pelos militares por ser considerado “a casa dos deuses”, foi um centro clandestino de detenção localizado em uma das dependências da Polícia Federal, no bairro Floresta, zona oeste da cidade de Buenos Aires. Funcionou entre 16 de agosto de 1978 e fins de janeiro de 1979, estima-se que tenha enclausurado de 400 a 500 presos políticos dos quais sobreviveram entre 80 e 100. Luciana Silvia Messina. *Políticas de la memoria y construcción de memoria social*, Buenos Aires: tese de doutorado (Antropologia), FFyL, UBA, 2010, p. 79; Ana Guglielmucci. *La consagración de la memoria*, Buenos Aires: Antropofagia, 2013, p. 51.

14 Paulina Sabugal Paz. *El teatro documental: una a/puesta em escena*, Ciudad de México: dissertação de mestrado (Comunicação), Universidad Iberoamericana, 2014 p. 11-18.

“fazer arte tendo a realidade como única matéria-prima para conectar a emoção do teatro com o debate social. Os documentários cênicos se concentram na relação entre a experiência individual e a história coletiva”.¹⁵

Claudia, o documentário cênico em que Claudia narra sua história, tem 90 minutos e é parte de uma trilogia, cujo título é *Mujer/Historia/Identidad*, dirigida pelos fundadores da companhia.¹⁶ Na trilogia, “como dizem Carles Fernández Giua e Eugenio Szwarcer, os diretores, não há atores, senão as protagonistas reais das histórias”.¹⁷

Considero observar o documentário importante porque possibilita apreender gramáticas, ferramentas e criações de mulheres *apropiadas* por militares na infância, as quais reencontraram suas famílias de origem na idade adulta, para continuar vivendo e se constituindo sobre a devastação deixada pela ditadura militar. Se em certas situações em que as dimensões mais íntimas das relações domésticas são afetadas por tragédias nacionais, as mulheres dão voz à dor por meio do silêncio e do “conhecimento venenoso”,¹⁸ no caso das *nietas restituidas* argentinas, a experiência dramática é externalizada, enunciada, publicizada, coletivizada e difundida, principalmente por meio de linguagens artísticas. Nesse processo de publicização da apreensão e da (re)construção de si em conexão com a história do país, Claudia – também como outras *nietas* e *nietos* – se mostra uma pessoa da memória, constituída por lembranças e relações variadas, capaz de instigar memórias sobre o período militar, sobre os sequestros de crianças e sobre a violência de Estado.

15 Prefácio do livro resultado do texto da trilogia do documentário cênico. Paco Cerdà. “Prefacio” In: Nadia Ghulam *et al.* *Nadia, Claudia, Raphaëlle*, Valência: La Caja Books, 2018, p. 7.

16 O diretor e dramaturgo Carles Fernández Giua e o cenógrafo e diretor de fotografia Eugenio Szwarcer.

17 Paco Cerdà. “Prefacio” In: Nadia Ghulam *et al.* *Nadia, Claudia, Raphaëlle*, *idem*, p. 8.

18 Refiro-me aqui às formas como “o passado entra no presente não necessariamente como memória traumática, mas como conhecimento venenoso”, por exemplo, histórias de discórdia, traição e violência entre parentes no interior das famílias punjabi atingidas pela Partição da Índia. Veena Das. “O ato de testemunhar: violência, gênero e subjetividade”, *Cadernos Pagu*, (37), julho-dezembro, 2011, p. 35.

Como pesquisadora do tema, percebi que expressões artísticas variadas são frequentemente mobilizadas pelas *netas* (também *nietos*) *restituídas* como ferramentas a serviço da memória, ou do que eles chamam *difusión* de suas histórias e da história da Argentina. Por exemplo, um dos materiais que analiso na minha pesquisa de doutorado é o depoimento de uma *nieta restituída*, sequestrada em 1977, que compõe o acervo de testemunhos sobre a ditadura militar da Biblioteca Mariano Moreno, em Buenos Aires. Nesse depoimento, ela fala sobre o uso das artes plásticas para comunicar de forma “mais sensível” mensagens sobre a *apropiación* e a *restitución*, também para empenhar-se na luta pelo reencontro de outras *netas* e *nietos* com suas famílias. Especificamente, cita a produção de ilustrações e a organização de uma mostra em que ela expôs a sua primeira gravura, produzida em 1992 (a imagem de duas mãos), ao lado de uma gravura feita em 1964 por sua mãe desaparecida (também duas mãos). A disposição aproximada das duas obras deixa ver “a coincidência”, ela diz. Também comunica e (re)constrói laços desfeitos por uma tragédia nacional, eu diria. À obra composta pelas duas gravuras, ela deu o nome de *Interconexión*.¹⁹

De fato, os filhos de desaparecidos costumam misturar arte e ativismo para lidar com e difundir os danos causados pela última ditadura militar argentina. Em outubro de 2017, visitei uma exposição artística no Parque de la Memoria, em Buenos Aires, dedicada à comemoração dos 20 anos do Grupo de Arte Callejero (GAC). Desde 1997, esse grupo colabora com o ativismo do coletivo Hijos e Hijas por la Identidad, la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.)²⁰ por meio da produção de diversos dispositivos visuais. Um deles, presente na exposição men-

19 A *nieta* em questão nasceu em 1973. Ela e sua mãe foram sequestradas em 1977. Em 1996, ela se reencontrou com a sua família de origem, sua mãe permanece desaparecida.

20 Coletivo fundado em 1996 formado por filhos de desaparecidos, exilados e ex-presos políticos do terrorismo de Estado iniciado na Argentina na década de 1970.

cionada, é um mapa intitulado “Aquí Moram Genocidas” que localiza endereços de torturadores, *apropiadores* e sequestradores ativos durante a ditadura militar. Usado com frequência nos *escraches*²¹ promovidos por H.I.J.O.S., o mapa (no estilo lambe-lambe) foi colado em muros por toda a cidade de Buenos Aires.²²

Se a prática do ativismo-artístico²³ é disseminada e possui objetivos semelhantes, as soluções encontradas para a *difusión* das histórias são diversas. Claudia, por exemplo, faz uso de imagens correntes, rapidamente compreensíveis, de modo a estabelecer uma comunicação eficaz com o público: o *patchwork* e a fita de Möbius. O uso da técnica de costura e do objeto geométrico no documentário cênico não é trivial, pois são figuras coletivamente disponíveis que auxiliam a oferecer inteligibilidade à forma como Claudia organiza as informações sobre a ditadura e as suas lembranças sobre o cotidiano doméstico.

Na impossibilidade de assistir ao documentário presencialmente, pois as apresentações tiveram lugar na Espanha, os materiais de que dispus para produzir este artigo são: a filmagem do documentário na íntegra, produzida pela própria companhia de teatro a partir de uma das

21 O termo *escrache* se refere especificamente à ação de jogar luz sobre o que o poder esconde. Trata-se de um método de protesto em que um grupo de ativistas, a fim de tornar pública a sua reivindicação por justiça, se dirige à casa, ao lugar de trabalho ou qualquer lugar onde se reconheçam torturadores anônimos da ditadura militar argentina que se quer constranger e condenar. Rafaela Carras. “Los escraches. Un poco de historia” In: *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*, Buenos Aires: Tinta Limón, 2009, p. 57.

22 Segundo André Mesquita, esses mapas podem ser pensados como modos de explicitar e divulgar violências e incidir de maneira sensível e intuitiva sobre o território político, desfazendo a lógica política e econômica de mecanismos, organizações e hierarquias sociais para revelar contradições e invisibilidades. André Mesquita. *Mapas dissidentes*, São Paulo: tese de doutorado (História), FFLCH, , 2013, p. 167-186. Para outras análises sobre as produções artístico-ativistas de H.I.J.O.S. e GAC na Argentina, ver: Diana Taylor. “‘You are here’, the DNA of performance”. *The Drama Review*, New York University and Massachusetts Institute of Technology, vol. 46, No. 1, Spring 2002, p. 149-169; Ana Longoni. “Activismo artístico en la última década en Argentina...”. *Errata # - Revista de Artes visuales*, Nº 0. Edição Especial: “El lugar del arte en lo político”. Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, dezembro de 2009, p. 16-35.

23 Ana Longoni. “Activismo artístico en la última década en Argentina...”. *Errata # - Revista de Artes visuales*, idem.

apresentações; o texto da trilogia publicado em livro; a ficha técnica; o dossiê; e as imagens do portfólio, disponíveis no site.²⁴

Vamos, então, ao documentário cênico *Claudia*. No início, uma espécie de prólogo, os diretores se apresentam de pé à plateia dizendo seus nomes e falando sobre a participação de suas famílias, materna e paterna, em conflitos armados, como a Guerra Civil Espanhola e a Segunda Guerra Mundial. Enquanto falam, uma tela ao fundo projeta bordados produzidos por dois fios (um azul e outro vermelho) que desenham datas e imagens. O fio azul produz figuras que remetem ao sistema capitalista e aos Estados Unidos, por exemplo, a Estátua da Liberdade, Tio Sam e a imagem de Neil Armstrong e o módulo lunar Eagle da Apollo 11; já o vermelho borda imagens que fazem referência ao mundo socialista como a foice e o martelo, imagens de punhos cerrados erguidos e às figuras de Che Guevara, Lenin, Marx e Engels. Essas ideias-imagens que remetem à Guerra Fria – momento em que o mundo estava dividido em dois blocos opostos liderados pela União Soviética e pelos Estados Unidos – são entrelaçadas pelos fios à medida que o bordado vai sendo fabricado. Ao mesmo tempo, escuta-se o tique-taque de um relógio, os sons da agulha perfurando o tecido em uma máquina de costura e falas historicamente conhecidas de transmissões de rádio e televisão que se referem à tensão entre capitalismo e socialismo e à ditadura militar argentina. Por exemplo, um trecho do discurso de Fidel Castro nas Nações Unidas em 1979 no qual ele diz: “Qual é o destino dessas pessoas? Morrerem de fome? Serem eternamente pobres? Para que serve então a civilização?”; e a voz de uma das Madres de Plaza de Mayo em entrevista a uma rede de televisão holandesa em 1978, realizada no primeiro dia da Copa do Mundo de Futebol sediada na Argentina: “Queremos saber onde estão nossos

24 Para demonstrar o argumento, trago, aqui e ali, materiais oriundos da minha pesquisa de doutorado mencionada na nota 1.

filhos, se estão vivos ou mortos. É angustiante não saber se estão com frio, com fome, não sabemos nada. É desesperador!”

Essa primeira parte expõe o argumento geral do documentário cênico: complexificar diferenças e distâncias entre eventos políticos, intimidades familiares e vida pessoal. Especificamente, os modos como a Guerra Fria e a violência das metodologias de guerra das ditaduras militares americanas “cujo intuito foi combater movimentos relativos a ideologias definidas no campo político como de ‘esquerda/marxista/socialista/revolucionária’”²⁵ afetou diretamente as histórias pessoais e as relações familiares. A história de Claudia, então, explora de forma específica esses entrelaçamentos.

O *patchwork*: montando pedacinhos

Agora que estamos aqui, eu e vocês, posso dizer que eu gosto de *patchwork* porque montar pedacinhos é algo que eu faço durante toda a minha vida.²⁶

Terminada a abertura do documentário cênico, o palco escurece e Claudia aparece diante de uma máquina de costura emendando retalhos de tecido. Ao fundo, o nome Mercedes – seu nome de *apropiación* – é projetado em letras garrafais. Claudia diz que está fazendo um *patchwork* e que, embora esta não seja a sua especialidade, vem se dedicando a atividades manuais há quatro ou cinco anos.

25 Liliana Sanjurjo. *Sangue, identidade e verdade*, idem, p. 56.

26 Trecho da fala de Claudia durante o documentário cênico.

Imagem 1. La Conquista del Pol Sud



Claudia costurando durante a peça *Claudia*, Barcelona, 2017.

Continua:

O que eu gosto no *patchwork* é transformar vários pedaços de tecido, aparentemente inúteis, em algo que pode se tornar muito bonito. Gosto também porque há algo de construção científica nisso. É preciso planificá-los, quanto menores forem os retalhos, quanto mais sejam, melhor é. E para mim, que sou engenheira de computação, um *patchwork* torna-se um desafio.

O *patchwork* é uma técnica de costura amplamente conhecida cuja proposta é produzir uma superfície colorida por meio de fragmentos de tecidos diversos. Seguindo a sugestão de Claudia de contar a sua história a partir da técnica do *patchwork*, é possível dizer que a certidão de nascimento é o primeiro retalho escolhido para compor a narrativa. Documento sem muitos usos na idade adulta, deixado na gaveta após a emissão do Documento Nacional de Identificação, a certidão de nascimento, em casos de crianças *apropiadas*, ganha nova função: as informações nele contidas podem revelar rastros de possíveis violações cometidas pelo terrorismo de Estado, como datas de nascimento alteradas e filiação duvidosa. No documentário cênico, Claudia diz: “Segundo esse documento falso, Mercedes Landa, Mercedita, nasceu em 13 de junho de 1978. Seu pai era Ceferino Landa, tenente-coronel, trabalhava no Batalhão 601 de Inteligência. Sua mãe, Mercedes Moreira, era dona de casa”.²⁷

As informações registradas na certidão de nascimento de Mercedita incitam memórias sobre as experiências domésticas vivenciadas com a família Landa. Continuando seu relato, Claudia fala sobre a casa – espaços e objetos – onde Mercedita convivia com os pais. Em suas palavras, “Mercedita fora criada nessa família de classe média alta, da cidade de Buenos Aires. Morava em uma casa grande no bairro Belgrano. Na sala havia um quadro de fundo negro sobre o qual havia o rosto de um índio que te olhava com cara de mau”. O pai de Mercedita colocara uma porta separando a sala dos demais ambientes da casa, dizendo-lhe que a mudança evitaria possíveis sobressaltos devido à imagem algo assustadora do quadro. Entretanto, Claudia explica à plateia que não era exatamente esse o motivo da inclusão da porta.

27 A inscrição como filhos biológicos ou a adoção de crianças sequestradas com seus pais ou que nasceram durante o cativeiro das mães durante o regime militar são consideradas crimes de subtração, retenção e ocultamento de criança menor de 10 anos; suposição e substituição de estado civil; e falsidade ideológica de documentos públicos de acordo com os artigos 138, 139, 146 y 243 do Código Penal, podendo levar o réu à prisão. Soledad Gesteira. *Entre el activismo y el parentesco: lo público, lo íntimo y lo político. Las organizaciones sociales de personas que buscan sus orígenes*, Buenos Aires: tese de doutorado (Antropologia), FFyL, UBA, 2016, p. 213.

Na verdade, ele colocou a porta também para impedir que Mercedita escutasse as conversas entre ele e seus amigos que vinham jantar com frequência. Durante esses encontros, Mercedita com a mãe deveriam jantar na cozinha. Quando ela era pequena isso a divertia [...], depois, quando cresceu, se rebelava. Dizia, ‘o que está acontecendo aqui? Por que eles precisam jantar sozinhos na sala e nós na cozinha?’. ‘Bom’, dizia a mãe, ‘não temos nada a ver com isso. Eles falam coisas de homem’.

O caráter sigiloso dos encontros que o pai de Mercedita – um militar do Exército de alta patente e integrante da estrutura de inteligência do Exército argentino durante o regime militar – mantinha com amigos causava desconforto na menina. Seriam reuniões secretas do Exército? Arrisco dizer que sim, porque diante das práticas recorrentes dos órgãos de inteligência do regime militar dedicadas a planejar estratégias e operações na “luta contra a subversão”,²⁸ é possível corroborar a pista lançada por Claudia: havia grandes chances de que nas reuniões mencionadas, o pai de Mercedita e os amigos preparavam estratégias para enfrentar as organizações dos quais os pais de Claudia faziam parte. Talvez ele soubesse, desde sempre, qual era a origem da menina e quem eram os seus *verdaderos padres*, e tenha optado conscientemente por esconder-lhe essa informação. Vejamos o que ela diz no documentário cênico:

28 Associao aqui a fala de Claudia no documentário cênico a uma denúncia feita por José Luis D’Andrea Mohr, um capitão do Exército que participou da reconstrução dos crimes cometidos durante a ditadura; segundo ele, a missão do Exército seria “atuar ofensivamente ... no âmbito de sua jurisdição e fora dela com o apoio das outras Forças Armadas para detectar e aniquilar as organizações subversivas ...”. José Luis D’Andrea Mohr. *Memoria debida*, Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1999 *apud* Programa Verdad y Justicia. *El Batallón de Inteligencia 601*, Buenos Aires: Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación, 2015, p. 2.

Mercedita admirava seu pai, um homem grande, forte, de princípios sólidos. Um tenente-coronel do Exército. O que ele dizia os outros tinham que obedecer. Assim como as próprias Forças Armadas, o pai de Mercedita tinha tudo rigorosamente definido. O mundo era edificado sobre três pilares: Deus, pátria e família. Para ele, o mundo estava dividido entre os que possuíam princípios e os outros, os que não tinham princípios, que não respeitavam nada [...], os terroristas, os subversivos. O pai de Mercedita era um homem em guerra.

Nomes, espaços domésticos e filiação funcionam assim como pedacinhos de memória que vão sendo costurados por Claudia na montagem da infância de Mercedita. “Sim, Mercedita teve uma infância feliz”, diz ela de pé no palco dirigindo-se à plateia. Ainda assim, revela, uma desconfiança a acompanhava: a idade dos pais. Ao referir-se à dúvida de Mercedita, Claudia traz um fragmento de memória aparentemente sem importância, mas que, ao ser emendado aos anteriores, ganha relevância, tal como retalhos em um *patchwork*: uma vez, enquanto Mercedita passeava com sua mãe, um transeunte recomendou-lhe que cuidasse de sua avó, ao que ela respondeu: “Não, não é minha avó, é minha mãe”.²⁹ Quando Mercedita disse à mãe que ela era muito mais velha que as mães de seus amigos, a reação foi um pranto que fez a menina se sentir culpada pelo comentário e, ao mesmo tempo, insegura por não receber respostas precisas.

29 Quando a entrevistei em outubro de 2017, durante o primeiro período do trabalho de campo, Claudia me disse que a maioria dos *apropiadores* dos filhos de desaparecidos eram casais que tentavam gerar filhos há anos e pertenciam, portanto, a uma geração próxima à dos avós biológicos dessas crianças. De fato, seus *apropiadores* eram mais velhos que seus avós biológicos.

Nas entrevistas que realizei com outras *nietas* e *nietos restituídos*, o sentimento de culpa apareceu de forma recorrente, ora descrito como provocado pelos *apropiadores* como resposta às perguntas em relação à origem familiar, ora relacionado à suposição sobre os possíveis crimes que os *apropiadores* deveriam responder caso as suspeitas em relação à família consanguínea se confirmassem. Retomando a fala de Claudia no documentário cênico, esse sentimento somado à insegurança provocada pela falta de respostas levava Mercedita a perambular à noite, algumas vezes ela até “chegava à porta do quarto dos pais e aí ficava em silêncio, escutando”. O palco então se torna escuro e Claudia, de pé atrás de uma persiana, abre uma fresta com os dedos das mãos, aproxima os olhos e, espiando entre as persianas, diz: “o som do respiro e do ronco dos pais estava em sincronia com o som do relógio, marcando a respiração da casa. Ela aí se sentia segura”. Em seguida, no fundo do palco aparecem imagens, em um telão, das Madres e Abuelas protestando na Praça de Maio, em Buenos Aires.

Ao ritmo dessas lembranças que vão sendo costuradas narrativamente no documentário cênico, outra tem lugar: o gosto pela leitura na adolescência. “Mercedita aprende a ler e gosta dos livros”, diz Claudia. Trazer o interesse pela leitura e pelos livros para a narração da história de si e do país é outra recorrência nos relatos dos *nietos restituídos*. As leituras da adolescência guiam-nos em direção ao conhecimento de realidades além das propiciadas e apresentadas por seus *apropiadores*. Enquanto o vídeo dos protestos prossegue às suas costas, Claudia conta que, uma vez visitando a grande biblioteca de seu pai, Mercedita encontrou, “entre os seis volumes da *Historia del Tercer Reich* e *El Libro de Oro del Mundial de 78*, ou melhor, entre *Historia del Sionismo* e *Franco, ese hombre*”,³⁰ um livro com três discos voadores na capa:

30 Durante a pesquisa realizada, soube que nas bibliotecas das casas dos *apropiadores* sempre havia livros sobre poderes repressivos, bem como sobre movimentos de resistência. Estes, conforme me disse um *nieto*, serviam para “conhecer o pensamento do inimigo”.

Yo visité Ganímedes. Claudia faz uma pausa no seu relato e pergunta: “óvnis ao lado do Sionismo Internacional?”. O que os outros planetas teriam em comum com o Sionismo Internacional?

Gostaria de abrir um parêntesis a fim de chamar atenção para os livros mencionados por Claudia que permitem construir o quadro político-ideológico do ambiente familiar em que crescera Mercedita. *Historia del Tercer Reich*, *Historia del sionismo e franco*, *ese hombre*, como sabido, remetem ao nazismo, ao sionismo e ao franquismo, movimentos ultranacionalistas que inspiraram as tecnologias repressivas da última ditadura militar argentina para reestruturar as relações sociais e de poder na sociedade.³¹ Ao citar esses livros como leituras do tenente-coronel, nazismo, sionismo e franquismo são costurados ao exército argentino e indicam que as práticas genocidas daqueles serviram como guias deste. A referência a *El libro de oro del mundial de 78* na estante do tenente-coronel faz o ouvinte se lembrar que a Copa do Mundo de Futebol naquele ano foi sediada na Argentina, em plena Ditadura. Sob acusações e sob a pressão internacional pelas violações de direitos humanos, a Junta Militar que governava o país no período usou o torneio para construir um consenso em torno do que denominava “campanha antiargentina”.³² Por meio do evento, a Junta Militar mascarou os seus atos violentos e empreendeu esforços com o apoio da imprensa para divulgar ao mundo

31 Para uma análise mais detalhada sobre o legado nazista nas práticas genocidas desenvolvidas pela ditadura militar argentina (1976-1983), ver Daniel Feierstein. *El genocidio como práctica social*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

32 Houve um movimento massivo de boicote à Copa de 1978, impulsionado especialmente por franceses com a formação do Comité de Boycott du Mondial de Football en Argentine (COBA). Ver Marina Franco. “Derechos humanos, política y fútbol”, *Entrepasados*, Año XIV, Buenos Aires N° 28, fines de 2005, p. 27-46.

uma imagem positiva do regime.³³ Com a vitória argentina na Copa de 1978, o torneio tornou-se a glória dos governantes, transformando-se em uma espécie de troféu dos militares.³⁴

Mercedita, no entanto, não se interessava por esses assuntos; o mundo alienígena é o que lhe chamava a atenção. De acordo com Claudia, referindo-se ao volume *Yo visité Ganímedes*, “Mercedita não tem ideia que Ganímedes é um satélite de Júpiter muito parecido com o planeta Terra. Sob o título do livro, Mercedita lê: o mundo maravilhoso dos óvnis. Não aparentava ser outro conto de fadas, mas parecia uma história real”. A narradora lembra que o autor do livro, Yosip Ibrahim, diz se tratar da história de um amigo que fora abduzido por alienígenas. Claudia prossegue: “Ganímedes era um lugar onde não havia guerras, não havia doenças, não importava o dinheiro, um mundo diferente do mundo perigoso em que ela vivia”. Assim, com esse livro, Mercedita descobriu a possibilidade de existência de outros mundos “nem tão pequenos, nem tão inóspitos”.

A recuperação da história de Ganímedes - um lugar onde havia, nas palavras de Claudia, “uma civilização idílica, tão avançada que não havia guerras nem doenças” - anuncia outros mundos e outros modos de vida, para além e distintos daquele vivido com os pais de Mercedita. A partir desse enredo, continua Claudia, Mercedita começou a procurar amigos que a levassem de mãos dadas a outras existências possíveis, por exemplo, os mundos de Isaac Asimov, Arthur C. Clarke, Edgar Allan Poe e Lewis Carroll.

33 Para um estudo sobre o posicionamento editorial das revistas políticas argentinas sobre a Copa do Mundo de futebol realizada na Argentina em junho de 1978 durante a última ditadura militar (1976–1983), ver Marcelo Borelli; Laura Oszust. “A Copa do Mundo de 78 na imprensa política argentina. Entre a ‘festa’, o nacionalismo e os direitos humanos”, *Palabra Clave* 21(1) 11-35. DOI: 10.5294/pacla, 2018.21.1.2

34 Muito parecido com o que ocorreu no Brasil com a vitória da seleção brasileira na Copa do Mundo de 1970 realizada no México, conforme Livia Gonçalves Magalhães. *Com a taça nas mãos: sociedade, Copa do Mundo e ditadura no Brasil e na Argentina*, Niterói: tese de doutorado (História), ICHF, UFF, 2013, p. 149-161.

As experiências de Mercedita sobre leituras de ficção científica recuperadas no documentário cênico servem como portas de entrada para o mundo alternativo que ela descobriu com a *restitución*: o mundo da perseguição política e dos desaparecimentos forçados perpetrados pelo regime militar. A narrativa, até então realizada em terceira pessoa, quando expõe esses cosmos recém-conhecidos passa à primeira; e o relato converte-se em testemunho de alguém que descobre que mundos até então descritos como ficção são partes de si e de sua história.

A Fita de Möbius: caminhando sobre uma superfície dupla

O que enxergaríamos se pudéssemos voar sobre a história como se fosse uma fita de Möbius?³⁵

Em 1999, Claudia, com 21 anos e ainda Mercedes, foi notificada pela Justiça de que pairavam dúvidas sobre a sua filiação. Abuelas declarava que Mercedes poderia ser uma das crianças *apropiadas* procuradas pela associação. Por meio de uma ação judicial, Mercedita foi intimada a realizar exames genéticos para comparar o seu DNA com as amostras de sangue de familiares de desaparecidos arquivadas no *Banco Nacional de Datos Genéticos* – um arquivo público fundado em 1987 para armazenar amostras de DNA das famílias de pessoas sequestradas e desaparecidas durante a última ditadura militar argentina. Alguns meses depois, o juiz deu o veredito que Claudia recupera no documentário cênico:

O resultado do exame de DNA foi positivo com 99,99999999997%. Isso significa que temos a porcentagem necessária para determinar a sua filiação, que per-

35 Trecho da fala de Claudia no documentário cênico.

tence então à família Poblete Roa. Você se chama Claudia Poblete. Seu pai se chama José Liborio Poblete Roa. Sua mãe se chama Gertrudis Hlaczik.³⁶

O resultado não apenas anunciava outra origem como revelava que ela era filha de militantes atuantes nos anos 1970 perseguidos pelo regime militar que o tenente-coronel Landa, seu suposto pai, integrava como membro do Serviço de Inteligência do Exército.

Como vimos pelo relato de Claudia, desde criança Mercedita fazia perguntas sobre sua origem, mas foi a partir do exame de DNA e do parecer do juiz que esse questionamento se tornaria mais intenso e constante. Como ela diz, “tinha um personagem muito definido. Mas agora, conhecendo a verdade, não sabia que papel representar”. A alegação comprobatória impelia, assim, a que exigisse esclarecimentos sobre seus pais biológicos, sobre sua origem e, ao mesmo tempo, sobre o período em que os militares governaram o país. Ao lado disso, a revelação gerou um conflito entre “ser Mercedes” ou “ser Claudia”, fruto da hesitação entre ser filha de um militar ou ser filha de desaparecidos, ou ainda entre considerar seus pais biológicos “terroristas” ou “revolucionários”. Ela se via assim diante de duas posições opostas sobre si mesma e sobre a história do país.

36 Nadia Ghulam *et al.* *Nadia, Claudia, Raphaëlle*, València: La Caja Books, 2018, p. 68.

Imagem 2. *La Conquista del Pol Sud*



Claudia mostrando uma fita de Möbius ao público durante a peça *Claudia*, Barcelona, 2017.

Voltemos ao documentário cênico. Enquanto Claudia fala sentada em uma cadeira disposta no centro do palco, Carles, um dos diretores, aparece segurando uma fita de papel branco. Ela então mostra à plateia como se constrói uma Fita de Möbius:

Isso é uma simples fita de papel, não tem nada de especial. Se unimos os extremos, ela se transforma em um anel. Que também é algo conhecido. Há um dentro e um fora. Mas se, para unir os extremos, fizermos uma torção, a fita se transforma. Esse simples pedaço de papel, por meio de um pequeno detalhe, transforma-se em algo muito mais complexo. Quase que por um passe de mágica, esta fita, agora é diferente. Se pudéssemos nos encolher e caminhar sobre ela perceberíamos que poderíamos percorrê-la infinitamente. [...] Trata-se de uma fita de Möbius, o símbolo usado para representar o infinito. Esta fita, ainda que pareça ter duas

bordas, na realidade tem apenas uma. E ainda que dê a impressão de ter dois lados, na realidade tem apenas um. Durante muito tempo, quase sete ou oito anos, em mim conviviam duas pessoas, embora, na realidade, eu fosse apenas uma. Eu estava entre duas famílias, tinha dois nomes, as pessoas não sabiam como me chamar.

A fita de Möbius funciona como ferramenta pedagógica para dar inteligibilidade à constituição de um *self* partido, marcado pelo processo que ela define como “viver um mundo dual”. A fita, composta por “dois lados que são um só”, ajuda a audiência a visualizar as faces opostas que convivem nela: duas famílias, dois nomes (Mercedes e Claudia), duas festas de aniversário (uma em março e outra em junho), a casa (dentro da qual ela era Mercedes) e o mundo exterior (fora de casa, era Claudia, a filha de desaparecidos e *nieta restituída*).

Em seguida e ainda sentada no centro do palco, Claudia gira a cadeira e se posiciona de costas para a plateia. À sua esquerda, é projetado um vídeo previamente gravado em que Claudia interpreta uma versão dela própria pronunciando-se contra o tenente-coronel e o regime militar por sua *apropiación*. À sua direita, outra projeção mostra Claudia defendendo seus *apropiadores* e o regime de tais acusações. Simultaneamente, entre ambas, há uma terceira projeção espelhando a Claudia que está sentada de costas para a plateia. Ela alterna a direção do seu rosto, ora olhando aquela que acusa os militares, ora mirando a que os defende. A imagem que reúne as três projeções dá a entender que a Claudia posicionada de costas para a plateia e, ao mesmo tempo, projetada no centro do palco, titubeia entre visões distintas sobre a ditadura e diferentes perspectivas sobre seus *apropiadores* e pais biológicos. Vejamos um trecho do diálogo:

– Eles não sabiam nada. Mentiram? Sim, mas fizeram isso por você.

– Mentiram para protegerem a si mesmos! Poderiam ter dito a verdade a você, mas não disseram. Eles sabiam o que estavam fazendo e o fizeram muito bem feito: se tratava de exterminar o outro bando. Para eles foi uma guerra e você era o troféu, seu despojo de guerra. E o despojo de guerra é algo que se utiliza, que se usa contra o inimigo, entende? Como um militar de alta patente com cargo no Serviço de Inteligência poderia desconhecer algo assim? Ele não sabia o que o exército e a polícia estavam fazendo? É verdade, pode ser, não sabia nada. Em 1976, existiam mais de seiscentos centros de detenção na Argentina, dezenas deles em Buenos Aires. Houve torturas, desaparecimentos, voos da morte... Mas eles não sabiam nada [em tom de ironia].

– Trouxeram-lhes uma bebê que estava sozinha no mundo, o que iam fazer? Tiveram que decidir, ficar contigo ou te deixar em mãos de sabe lá quem. E a essa bebê que lhes entregaram, lhe deram de tudo. Te deram tudo e te amarão para sempre.

Como se caminhasse sobre uma fita de Möbius, Claudia se desloca por experiências e lembranças evocadas pelos dois lados dela mesma buscando encontrar um equilíbrio entre as perspectivas antagônicas. Seleccionando fragmentos que, ao serem relacionados, vão conferindo inteligibilidade uns aos outros, Claudia vai constituindo-se como pessoa múltipla e compósita combinando laços de parentesco e visões de mundo da Claudia da esquerda com os vínculos, lembranças e perspectivas da Claudia projetada no vídeo, à direita.

As projeções encerram-se, Claudia volta a se posicionar de frente à plateia. “Estamos no ano 2004”, ela prossegue, “eu conheço a verdade

há três anos”. Quer dizer, Claudia conhece o outro lado da história (ou da fita?), descobre um mundo outro, ao qual aporta por meio de uma viagem de carro por regiões desconhecidas da cidade de Buenos Aires. “Eu não sei muito bem para onde estou indo [...] as ruas são como uma espécie de labirinto. [...] De repente, topo com o *Olimpo*, coloco o pé no freio [...]. Esse é o lugar onde mudaram a minha vida [...]. Eu fico completamente imobilizada.” Ela já ouvira falar sobre *Olimpo*, diz à plateia, foi o último lugar em que estivera com seus pais. Continua: “fomos levados ao *Olimpo* em novembro de 1978, meus pais e eu, eles não saíram livres de lá. Eu fiquei alguns dias e depois me levaram [...]. Nesse lugar, eles foram torturados, humilhados e, por fim, foram desaparecidos”.

Se comparamos a imagem da tira de papel com a narrativa, entendemos que Claudia, então Mercedes, percorria a superfície externa do anel, enquanto as histórias dos seus *padres verdaderos* permaneciam desconhecidas, como lado interno inacessível. Com a *restitución*, ela pôde então continuar a caminhada percorrendo também esse outro lado (como em uma fita de Möbius); pode conhecer o universo de sua família consanguínea, as histórias de militância dos seus pais e fazer esses mundos opostos habitarem nela mesma. Nesse processo contínuo, ela vai descobrindo, aprendendo e associando gostos, caráter e talentos, bem como se apossando de objetos, cartas, ideias, poemas, desenhos e fotografias. A descrição desses fragmentos de pessoas e relações apreendidas na caminhada da vida alinhavados pela habilidade narrativa de Claudia funcionam como resposta ética que mantém os pais e ela mesma como sujeitos cujas vidas devem ser reconhecidas e consideradas merecedoras da responsabilidade do outro,³⁷ posto que são vítimas de uma violência que disseminou a morte de militantes e impediu o nascimento de sua descendência.

37 Inspiro-me aqui nas ideias sobre constituição de sujeito ético de Judith Butler. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

| *Mi verdadera madre* – Gertrudis – parecia ser muito tímida, assim alemã, modesta. No entanto, aparentemente tinha muito caráter. [...]

| *Mi verdadero padre* – Pepe – era alguém com talento para a liderança. Teve um acidente quando era pequeno e perdeu as pernas. Mas nunca se deixou abater por isso. [...]

| Suas mortes foram em vão?

| Há dias que penso que não. Outros que penso que sim.

| O que significa a palavra revolução?

| Para eles a revolução foi uma forma de vida. Revolução era o que eles acreditavam que estavam fazendo. Morreram porque se opuseram a um poder estabelecido.

| Hoje em dia isso teria sentido?

| Só sei que do meu ponto de vista de filha, estão mortos.

Claudia vai se compondo ao longo da caminhada da vida entre as perspectivas contraditórias e se alargando enquanto pessoa que se constitui por relações de ambos os lados, contendo, assim, dentro de si um microcosmo social. Claudia compõe em si mesma tanto os *apropiadores* como as pessoas que morreram em virtude de uma causa revolucionária, cujas existências e trajetórias foram aniquiladas pela ditadura militar. Articulando lembranças familiares, experiências domésticas e informações comuns sobre o regime militar, ela denuncia que o terrorismo de Estado com a *apropiación* destruiu a possibilidade do nascimento e da constituição de uma pessoa diferente do que ela é hoje. Em suas palavras: “o pior que a ditadura fez a muitos argentinos foi romper as histórias de tantas famílias de forma que elas não pudessem ser recons-

truídas. O não-saber cria uma ferida que você não pode fechar. O não poder fechar uma história destroçou a minha família e muitas outras”. Com isso, Claudia nos mostra que a sua experiência de *apropiación* não é algo singular e pessoal, mas se expande, atingindo outras e fazendo parte de uma tragédia nacional que associa muitos.

No final do documentário, Claudia retoma uma cena íntima, um diálogo com a filha primogênita, Guadalupe, a caminho da escola no final de 2015. Conta à plateia que no dia anterior, Guadalupe assistira ao episódio de uma animação do canal de televisão infantil argentino, Pakapaka, cujo foco era a ditadura militar e os casos de roubo de bebês.³⁸ Nesse episódio, diz Claudia, “há uma cena em que se vê, através de um desenho esquemático, como as crianças são transferidas de seus pais para outros casais”. Assim se passou a conversa entre mãe e filha.

– Isso foi o que aconteceu com você? Essas pessoas que recebem o bebê são os velhinhos que às vezes você vai visitar?

– Sim, Guada, são os velhinhos de Belgrano.

– Mas quanto tempo você esteve com eles?

– Muito tempo, Guada. Quando tinha a tua idade, eu estava com eles. Ontem nós duas fomos ao cinema, né? Pois bem, eu fazia essas coisas com eles.

– Claro, como teu não-papai e tua não-mamãe.

– Sim, meus não-papais.

– Mas eles não são meus avós...

38 Pakapaka é o primeiro canal público dedicado ao público infantil na Argentina fundado em 2010. Secretaría de Medios y Comunicación Pública. *Pakapaka*. Institucional. Argentina. Disponível em: www.pakapaka.gob.ar/institucional/. Consultado em 10 de agosto de 2020.

- Não Guada. Teus avós são o vovô Pepe e a vovó Trudi, que já se foram.
- Mas eles mentiram, disseram a você que eram os teus pais.
- Mentiram. Se a vovó Buscarita não tivesse me encontrado, auxiliada pelas outras avós, talvez eu não teria conhecido o teu pai, talvez você não tivesse nascido.
- Então eles são muito maus. [Pausa]
- Por quê?
- Porque te receberam e não te disseram a verdade. Te tiraram dos teus pais e a vovó estava te procurando.
- Sim, Guada. Fizeram algo mau porque, se a gente gosta de alguém, não mente, né? [Pausa]. Mas como a gente faz para deixar de gostar de alguém? Não é possível de um dia para o outro. O amor não é algo que a gente pode acender e apagar assim, por querer.

Claudia volta-se para a plateia e diz que gostaria de ver a história de modo tão claro como Guadalupe a vê, mas para ela é mais complexo. Embora os fatos estejam aclarados, os sentimentos pelo casal que a criou são contraditórios. Do mesmo modo que para reconhecer a imagem da fita de Möbius é preciso fazer uma observação distanciada, Claudia diz ser necessário um afastamento para compreender sua própria experiência. Segundo ela, tal percepção se tornou mais nítida quando fez uma viagem com o marido e a filha à província argentina de Misiones. Na ocasião, visitou as ruínas das missões jesuíticas (aldeamentos indígenas, sobretudo Guarani, administrados por padres jesuítas) e conheceu a história da Guerra Guaranítica (1753-1756), na qual bebês indígenas eram

“arrancados dos braços de suas mães e dados a outras mulheres, eram batizados e recebiam outros nomes que não eram os seus. As crianças eram mais um despojo de guerra”. Claudia se reconhece no sofrimento dessas mães e, observando a filha dar seus primeiros passos nas pontes metálicas das Cataratas do Iguaçu, percebe (e a plateia que a escuta também) quão violento foi todo o processo. Naquele momento, quando se deu conta disso, desabou em prantos: chorou por seus pais, chorou por ela mesma. Chorou por todas as experiências que lhes foram roubadas pela *apropiación*. E lembra-se do quadro da casa dos pais de Mercedita com a cara de um índio que a assustava: “naquele dia, eu vi claramente, que o índio e eu sempre estivemos no mesmo bando”.

Algumas reflexões finais

Examinando a vida de pessoas e comunidades particulares que foram profundamente acometidas pela violência da Partição da Índia, Veena Das observa que quando tragédias nacionais como essa se misturam ao cotidiano familiar e são inscritas no corpo feminino, é necessário perguntar não apenas como a violência foi perpetrada, “mas também como as mulheres tomaram esses signos nocivos de violação e os reocuparam através do trabalho de domesticação, ritualização e re-narração”.³⁹ Seguindo essa pista, procurei explorar os modos como a sociedade argentina narra a experiência da ditadura militar, especificamente, como uma mulher argentina narra e lida com a experiência de ter sido *apropiada* quando bebê por autoridades daquele regime e recuperada vinte anos depois. Ao contrário das maneiras como as mulheres Punjabi narram o modo como a violência da Partição da Índia está imiscuída em suas vidas (pelo silêncio, menos

39 Veena Das. “O ato de testemunhar: violência, gênero e subjetividade”, *Cadernos Pagu*, (37), 2011, p. 11.

falado e “mais *mostrado*, as vezes com palavras”),⁴⁰ as mulheres na Argentina, cuja vida familiar e doméstica foi devastada pela ditadura quando ainda eram bebês ou recém-nascidas, lançam mão de formas expressivas específicas para narrar e lidar com as violações coletivamente. Nesses casos, as experiências de violações cometidas pela ditadura são apresentadas publicamente, amplamente difundidas e apreendidas por toda a sociedade por meio de expressões artísticas preocupadas em incidir no território político para que, como se diz lá, “nunca mais volte a acontecer”.

Como vimos no documentário cênico, Claudia se vale de duas imagens correntes para articular, de maneira deliberadamente didática, dimensões íntimas e evento histórico, possibilitando que o público conheça e compreenda a tragédia nacional e o modo como ela lida continuamente com as experiências de *apropiación* e de *restitución*. Em *Claudia*, a narrativa pessoal é inseparável da história coletiva, o testemunho de si é imediatamente história nacional. A articulação de dimensões pessoais e coletivas encontra no *patchwork* e na fita de Möbius recursos expressivos potentes.

Como tentei mostrar, Claudia faz uso de certas imagens convencionais para narrar e conferir inteligibilidade às suas memórias e experiências, deixando ver não apenas os conteúdos lembrados, mas a forma de organizar as recordações e a composição de histórias, de si e do país. O *patchwork* e a fita de Möbius podem ser tomados, assim, como “lugares-comuns” de alto rendimento pedagógico.⁴¹

Nesse processo simultâneo de descobrir e compreender a sua história pessoal, transitando entre sua experiência individual e o evento nacional e, ao mesmo tempo, entre vivências com seus *apropiadores* e

40 Veena Das. “The event and the everyday” In: *Life and words*, idem, p. 10.

41 O sentido de lugar-comum é retirado de Mary Carruthers e de sua análise dos memoriais das vítimas da guerra, onde ela pensa esses lugares como solos de produção de laços e lembranças. Cf. Mary Carruthers. *A técnica do pensamento*, Campinas: Editora da UNICAMP, 2011.

memórias sobre seus pais biológicos, ela se apresenta como pessoa plural e compósita de relações sociais acumuladas que dizem respeito tanto aos algozes da repressão estatal como às suas vítimas (descobrimo-se ela própria como uma destas). Assim, longe de ser uma entidade individual, Claudia se apresenta como um universo plural constituído por relações que despertam perspectivas sobre a ditadura por vezes opostas e em disputa, construídas por Mercedita e por Claudia depois da *restitución*.

O documentário cênico deixa ver como o processo de constituição de si por meio da costura desses fragmentos de memória (que entrelaçam lembranças da infância com os *apropiadores*, memórias de seus pais biológicos e da ditadura, bem como recordações de vivências com a sua filha) engendra uma forma pública e coletiva de lidar e difundir a dor causada pela violência da ditadura que afetou (e ainda afeta) a vida íntima e doméstica de suas vítimas. Ele funciona também como um ato de resistência que mobiliza a responsabilidade coletiva para garantir a existência ética das vítimas do regime militar e como ação narrativa potente, capaz de recuperar memórias e incitar em quem a escuta múltiplas lembranças e compreensões sobre a última ditadura militar argentina.

Páginas de Internet

Abuelas de Plaza de Mayo. Disponível em: <https://www.abuelas.org.ar/>. Consultado em: 30 de julho de 2020.

Abuelas de Plaza de Mayo. *Casos Resueltos*. Disponível em: <https://www.abuelas.org.ar/caso/buscar?tipo=3>. Consultado em: 09 de junho de 2021.

La Conquista del Pol Sud: Disponível em: <http://www.laconquista.com/en/portfolio/claudia/>. Consultado em 19 de fevereiro de 2020.

Pakapaka. Disponível em: <http://www.pakapaka.gob.ar/institucional/>. Consultado em: 10 de agosto de 2020.

Referências

- ABUELAS DE PLAZA DE MAYO. *Restitución de niños*. Buenos Aires: Eudeba, 1997.
- BORELLI, Marcelo; OSZUST, Laura. “A Copa do Mundo de 78 na imprensa política argentina. Entre a ‘festa’, o nacionalismo e os direitos humanos”. *Palabra clave* 21(1) 11-35. DOI: 10.5294/pacla, 2018.21.1.2.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando uma vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- CARRAS, Rafaela. “Los escraches. Un poco de historia” In: *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009, p. 57.
- CARRUTHERS, Mary. *A técnica do pensamento*. Campinas, editora da UNICAMP, 2011.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- DAS, Veena. *Life and words: violence and the descent into the ordinary*. California: University of California Press, 2007.
- DAS, Veena. “O ato de testemunhar: violência, gênero e subjetividade”. *Cadernos Pagu*, (37), 2011, p. 9-41.
- FEIERSTEIN, Daniel. *El genocidio como práctica social: entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- FRANCO, Marina. “Derechos humanos, política y fútbol”. *Entrepasados*, Año XIV, Buenos Aires n.º 28, fines de 2005, p. 27-46.

GESTEIRA, Soledad. *Entre el activismo y el parentesco: lo público, lo íntimo y lo político. Las organizaciones sociales de personas que buscan sus orígenes*. Buenos Aires: tese de doutorado (Antropologia), FFyL, UBA, 2016.

GHULAM, Nadia *et al.* *Nadia, Claudia, Raphaëlle*. València: La Caja Books, 2018, p. 7-8.

GILLESPIE, Richard. *Soldados de Perón. Los montoneros*. Buenos Aires: Grijalbo, 1987.

GRIMSON, Alejandro. *¿Qué es el peronismo?* Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2019.

GUGLIELMUCCI, Ana. *La consagración de la memoria: una etnografía acerca de la institucionalización del recuerdo sobre los crímenes del terrorismo de Estado en la Argentina*. Buenos Aires: Antropofagia, 2013.

LAINO, Fabricio. *De “niños desaparecidos” a “nietos restituidos”. Actores, escenarios y discursos en torno a los procesos de búsqueda y restitución de los/las niños/as apropiados/as durante la última dictadura en Argentina (1976-2004)*. Buenos Aires: tese de doutorado (Historia), IAES, Universidad de San Martín, 2020.

LANUSSE, Lucas. *Montoneros. El mito de sus 12 fundadores*. Buenos Aires: Vergara, 2005.

LONGONI, Ana. “Activismo artístico en la última década en Argentina...”. *Errata # - Revista de artes visuales*, N° 0. Edição Especial: “El lugar del arte en lo político”. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, dezembro de 2009, p. 16-35.

MAGALHÃES, Livia Gonçalves. *Com a taça nas mãos: sociedade, Copa do Mundo e ditadura no Brasil e na Argentina*. Niterói: tese de doutorado (História), ICHF, UFF, 2013.

MESQUITA, André. *Mapas dissidentes: proposições sobre um mundo em crise*. São Paulo: tese de doutorado (História), FFLCH, USP, 2013.

MESSINA, Luciana Silvia. *Políticas de la memoria y construcción de memoria social. Acontecimientos, actores y marcas de lugar. El caso del ex centro clandestino de detención “Olimpo”*. Buenos Aires: tese de doutorado (Antropologia), FFyL, UBA, 2010.

MOHR, José Luis D’Andrea. *Memoria debida*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1999 In: Programa Verdad y Justicia. *El Batallón de Inteligencia 601*. Buenos Aires: Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación, 2015.

PAZ, Paulina Sabugal. *El teatro documental: una al/puesta en escena*. Ciudad de México: dissertação de mestrado (Comunicação), Universidad Iberoamericana, 2014.

REGUEIRO, Sabina. *Apropiación de niños durante la última dictadura militar argentina: tramas burocrático-administrativas y estrategias jurídico-políticas en la construcción de parentescos*. Buenos Aires: tese de doutorado (Antropologia), FFyL, Universidad de Buenos Aires, 2010.

SANJURJO, Liliana. *Sangue, identidade e verdade: memórias sobre o passado ditatorial na Argentina*. São Carlos: Ed. da UFSCar, 2018.

STRATHERN, Marilyn. *O gênero da dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

TAYLOR, Diana. “‘You are here’, the DNA of performance”. *The Drama Review*. New York University and Massachusetts Institute of Technology, v. 46, n. 1, 2002, p. 149-169.

VILLALTA, Carla. *Entregas y secuestros: El rol del Estado en la apropiación de niños*. Buenos Aires: Centro de Estudios Legales y Sociales – CELS, 2012.