

MEDO E CICATRIZES: A ESCRITA DO TESTEMUNHO POÉTICO NA DITADURA MILITAR BRASILEIRA

Francielle Manini¹
Rafael Custódio Borba²

Resumo: Este estudo analisa a poesia de testemunho como forma de resistência à violência e aos mecanismos autoritários durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). Especificamente, toma por objeto as obras *Inventário do medo* (1997), de Lara de Lemos, e *Inventário de cicatrizes* (1978), de Alex Polari, autores marcados por experiências diretas de repressão política. Sob o aporte teórico de Benjamin (1985), Adorno (2003), Agamben (2008), Seligmann-Silva (1999, 2003a, 2003b, 2005) e Vieira (2007), investiga-se o “gesto de inventariar” em três dimensões — a semiótica-visual, a formal e a ético-política —, mapeando as convergências e divergências entre os autores. A pesquisa demonstra que tais poéticas, ao formalizarem a fratura e o silêncio, convertem a catalogação das perdas do cárcere em um arquivo vivo e contra-hegemônico, garantindo a sobrevivência ética da memória insurgente frente ao apagamento institucional.

Palavras-chave: Poesia de testemunho; Ditadura militar brasileira; “Inventário”; Lara de Lemos; Alex Polari.

FEAR AND SCARS: THE WRITING OF POETIC TESTIMONY IN THE BRAZILIAN MILITARY DICTATORSHIP

Abstract: This study analyzes testimonial poetry as a form of resistance against violence and authoritarian mechanisms during the Brazilian military dictatorship (1964–1985). Specifically, it examines the works *Inventário do medo* (1997), by Lara de Lemos, and *Inventário de cicatrizes* (1978), by Alex Polari, authors marked by direct experiences of political repression. Grounded in the theoretical framework of Benjamin (1985), Adorno (2003), Agamben (2008), Seligmann-Silva (1999, 2003a, 2003b, 2005), and Vieira (2007), the “act of inventorying” is investigated across three dimensions—semiotic-visual, formal, and ethical-political—mapping the convergences and divergences between the authors. The research demonstrates that such poetics, by formalizing fracture and silence, convert the cataloging of prison losses into a living and counter-hegemonic

- 1 Mestra em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO). E-mail: francemanini@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-4764-8539>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1024004965176746>.
- 2 Mestrando no Programa de Pós-graduação em Letras da UNICENTRO. E-mail: rafaelcustodiodossantos9@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5407939056273462>. ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-4040-806X>.

archive, ensuring the ethical survival of insurgent memory against institutional erasure.

Keywords: Testimonial poetry; Brazilian military dictatorship; “Inventory”; Lara de Lemos; Alex Polari.

Introdução

Negativos revelados à força da dor, os poemas de testemunho manifestam-se feito imagens queimadas pelo tempo e pela violência, carregando cortes, falhas e vestígios que a política de mneumocídio — compreendida por Roberto Vecchi (2021) como o apagamento deliberado das memórias consideradas inconvenientes do passado autoritário — buscou exterminar. Longe de pretenderem a clareza de uma representação estável, esses versos expõem a textura de uma ausência em que as lacunas não se configuram como falhas de registro, senão como a própria inscrição da violência na materialidade da linguagem. A resistência, aqui, reside na persistência em exibir a fratura, instituindo o arquivo como um campo de forças onde o trauma insiste na sua sobrevivência.

Essas imagens-palavra, feitas de silêncios, rasuras e lampejos de memória, constroem uma poética da ausência, na qual o corpo torturado torna-se linguagem e inscrição política. A escrita tensiona o apagamento histórico e interpela o leitor pela incompletude, consistindo em um ruído que escapa, uma denúncia da lógica repressiva que, sob a retórica da ordem e da segurança nacional, legitimou práticas sistemáticas de tortura, apagando responsabilidades em nome do Estado.

O gênero não apenas rememora como também reinscreve, como gesto de exumação simbólica que desenterra afetos soterrados e confronta os discursos estabilizadores da história, se apresentando como imagem resistente e marca em disputa. Conforme Analia Gerbaudo, em *Políticas de exhumación* (2016), no contexto latino-americano da pós-ditadura, essa produção literária responde à necessidade de reelaborar linguagem, memória coletiva e subjetividade, todas afetadas pela repetição da experiência traumática. Tensionando a linguagem diante de vivências traumáticas, a poesia afirma-se como resistência ética, despontando os limites do próprio dizer, enquanto desestabiliza as narrativas revisionistas — cada poema, assim, torna-se arquivo sensível e campo simbólico de resistência.

Desse modo, a poesia de testemunho revela tensões recalcadas e se reafirma movendo-se na ambivalência de buscar a nomeação para a catástrofe. Nesse horizonte, a reflexão de Beatriz de Moraes Vieira, em *A palavra perplexa* (2007), amplia a compreensão de que a experiência histórica não se apresenta como dado bruto, mas como construção mediada por linguagem, memória e sensibilidade. Para a autora, “tratar historicamente da experiência significa considerar o conjunto de situações de ser e estar no tempo-espço do mundo” (p. 202), compreendendo que todo testemunho é também uma leitura situada, realizada a partir das ferramentas culturais e epistemológicas de seu tempo. Igualmente, sustenta que as experiências humanas são sempre atravessadas por camadas temporais e que a apreensão do passado é tensionada pela “estrutura de experiência temporal” também presente nos próprios métodos historiográficos; portanto, “a leitura ou interpretação da experiência [...] é inexoravelmente efetuada segundo perspectivas que são também elas históricas” (Vieira, 2007, p. 203).

É sob essa égide que o presente trabalho se ancora, debruçando-se sobre a produção poética de Alex Polari (1951) e Lara de Lemos (1922–2007) — poetas perseguidos e encarcerados pela

ditadura militar brasileira: Polari, militante da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), passou nove anos preso e foi brutalmente torturado³; Lara, por sua vez, presa duas vezes por sua atuação político-intelectual, teve também o marido e os filhos igualmente detidos, compondo um quadro de repressão familiar que atravessa visceralmente sua produção poética⁴. A escolha de analisar tais obras justifica-se pela potência com que ambos transmutam a vivência da violência de Estado em linguagem poética, configurando um testemunho que, ao transcender o relato individual, eleva-se à dimensão coletiva.

Como observou a crítica literária Heloísa Buarque de Hollanda (1939-2025), que realizou um dos primeiros esforços críticos para pensar a literatura produzida por presos políticos no Brasil, essa poética se consolida como uma espécie de “depoimento testemunhal” que, embora não tenha a intenção de fornecer informações detalhadas sobre a luta armada, as organizações ou os inqueritos, traduz o trauma em experiência estética compartilhável, distinta tanto da autobiografia quanto da narrativa histórica ou jornalística. Tal compreensão foi reafirmada pela própria autora em 1982, quan-

do consolidou a definição desse corpus como expressão de sujeitos diretamente atravessados pela militância política e pela luta armada, marcando, assim, uma geração e uma memória coletiva (Vieira, 2007).

Em vista disso, toma-se como objeto as obras *Inventário do medo* (1997), de Lemos, e *Inventário de cicatrizes* (1978), de Polari, compreendendo-os como formas poéticas de resistência à violência de Estado e de reinscrição da experiência traumática. Não é fortuito que os títulos convoquem, respectivamente, o *medo* — afeto que atravessa a experiência do cárcere e da perseguição — e as *cicatrizes* — marcas indeléveis do corpo e da memória, que persistem como vestígios do vivido. O objetivo central consiste em perscrutar as maneiras pelas quais o gesto de “inventariar” — compreendendo a listagem e a enumeração de memórias como procedimentos capazes de organizar o caos das vivências — é desenvolvido por cada autor; busca-se desvelar como essa arquitetura textual se articula para narrar o extremo do horror, interrogando que formas e linguagens possibilitam tal transposição e de que modo a dor encontra, no verso, a sua inscrição definitiva.

1. A semiótica dos “inventários”

“Essas coisas verdadeiras podem não ser verossímeis.”

— Graciliano Ramos, *Memórias do Cárcere* (1994)

A noção de experiência, tal como elaborada por Walter Benjamin em *O narrador* (1985) e retomada em *Sobre o conceito de história* (1985), fundamenta a compreensão da poesia de testemunho no contexto da violência de Estado. Para Benjamin, a experiência orga-

3 Alex Polari de Alverga, militante da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) e integrante do movimento estudantil, envolveu-se no sequestro do embaixador alemão na década de 1970. Polari foi preso em 12 de maio de 1971, conforme registrado no *Livro de Ocorrências* nº 19 do DOPS/RJ (Fórum Verdade UFPR, s.d.). Condenado a 80 anos de prisão, foi libertado aos 29 anos, em 1980, por força da anistia (Folha de S. Paulo, 2010).

4 A partir de documentos do SIAN (Arquivo Nacional), verifica-se que Lara de Lemos, seu marido Ajadil Ruiz e seu filho Adail Ivan eram constantemente vigiados pela Divisão de Segurança e Informações (DSI/MJ). Apura-se que, além de ser apontada por comemorar a revolução cubana, discursar na escola quem que lecionava, e reunir-se com grupos de esquerda, a poetisa e seus familiares foram identificados como mentores de ações da luta armada no documento secreto “Informação nº 232/71 – DSI/MJ” (de 17 de junho de 1971, difundido pelo SNI). O informe atribui ao grupo a articulação de um plano nacional de “sabotagem de grandes hidrelétricas, refinarias petrolíferas e terminais marítimos” — alegadamente abortado pelo DEOPS/SP —, além do envolvimento na tentativa de resgate de presos políticos na Ilha Grande (GB), operação frustrada que resultou em confronto armado e na morte de dois militantes.

niza-se em dois regimes distintos: de um lado, a *Erfahrung*, experiência acumulada, compartilhável e transmitida pela narrativa, pela oralidade e pela tradição; de outro, a *Erlebnis*, vivência imediata, fragmentária e atravessada por choques, discontinuidades e pela impossibilidade de elaboração plena. Com base nessa distinção, compreende-se a modernidade benjaminiana como marcada pela perda da experiência profunda, um colapso que se acentua na catástrofe da guerra, da repressão e da violência política. Complementando essa reflexão, Vieira (2007) observa que a experiência histórica se organiza como uma constelação de sentidos, atravessada por múltiplas camadas temporais e por mediações linguísticas que conferem forma e memorabilidade ao vivido. Trata-se de uma escrita que atua na fratura, na interrupção, no lampejo — formas que revelam a experiência mutilada, interrompida, desintegrada.

Em contextos de censura, dor e silenciamento, a poesia pode surgir como vestígio e voz, ativando a memória ao mesmo tempo em que instaura a ausência, um cenário em que já não se trata apenas de arte, e sim de urgência. Como afirma Adorno em *Notas de literatura I* (2003), a arte não deve ser tomada como simples reflexo da realidade externa, mas como meio de adentrar suas camadas mais profundas, visto que “a referência ao social [...] não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (p. 66). O conteúdo estético, portanto, só adquire densidade quando, transbordando da experiência individual, toca o que há de comum e coletivo: “o teor [Gehalt] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. [...] Elas só se tornam artísticas [...] ao ganharem forma estética e conquistarem sua participação no universal” (Adorno, 2003, p. 66).

O gesto de (tentar) reinscrever o trauma na linguagem já se anuncia nas capas das obras de Lemos e Polari, que funcionam como prólogos visuais, compartilhando do título “inventá-

rio”, o qual nos remete a um registro fragmentário da violência:

Figura 1 - Vista da capa do livro *Inventário do Medo*, de Lara de Lemos e *Inventário de cicatrizes* (1978), de Alex Polari



Imagens – fotos da autora.

Na capa *Inventário do Medo* (1997), vemos uma imagem espectral: um corpo curvado, em tons azulados sobre fundo negro, quase dissolvido na penumbra. As cores frias e escu-

ras contribuem para instaurar uma atmosfera de tristeza e angústia, remetendo à clausura e à solidão da cela e ao silêncio, evocando, ao mesmo tempo, fragilidade e persistência de um corpo petrificado pela violência, fraturado, mas que insiste em permanecer de pé, sinalizando a sobrevivência como condição paradoxal: viver apesar da dor. O borramento sugere a impossibilidade de clareza – lembra impressões digitais gastas – remetendo à experiência traumática como fantasma, presença-ausência que retorna mesmo quando silenciada. A tipografia do título, em letras delicadas e brancas sobre o fundo escuro, reforça essa atmosfera de apagamento e silêncio, consistindo em uma inscrição quase discreta, como se buscasse se preservar na penumbra. O medo, nesse caso, se mostra como um afeto espectral, difícil de ser apreendido, na mesma medida em que insiste em assombrar.

A capa de *Inventário de Cicatrizes* (1978) mobiliza outra estratégia visual: a montagem de rostos em preto e branco (que pode lembrar imagens de negativos de fotos), dispostos como fichas policiais ou cartazes de “suspeitos” (por exemplo os arquivos do DOPS⁵), lembra tanto o fichamento de presos quanto a contabilização dos desaparecidos políticos. O rosto isolado à direita aparece borrado, seja por limitação tecnológica da época, seja por escolha intencional, sugerindo censura, evidenciada pelo embaçamento dos traços e pelo gesto de cobrir os olhos.

Essa organização em blocos fotográficos sugere catalogação, arquivo, burocratização da repressão. Ao centro, uma mancha vermelha, que pode ser lida como sangue, carne viva ou

mesmo como uma impressão digital tingida em vermelho (a cor do sangue, a cor da subversão, da “ameaça comunista?”), inscreve diretamente o corpo na violência. É a marca do contato entre pele e papel, entre ferida e memória, transformando o testemunho em documento irrefutável.

As letras “A”, em itálico, ora pendem à direita, ora à esquerda, como cortes secos que reforçam a tensão visual. Diferentemente da tipografia discreta da capa de *Inventário do Medo* (1997), aqui o título se impõe em maiúsculas negras e densas, sugerindo a gravidade do registro, de uma enumeração objetiva, quase burocrática que expõe o peso insuportável daquilo que se lista — as cicatrizes.

Aqui, propomos pensar as imagens não como um adorno ilustrativo ligado ao verbal e, sim, a partir de sua raiz comum com a escrita, posto que ambas as obras, como aponta Liliane Louvel em *A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto* (2006), compartilham o estatuto de “artes da *graphé*”, estabelecendo uma espécie de cumplicidade material entre suportes bidimensionais que convoca o olho e a mão ao mesmo tempo em que aproxima o traço e a pincelada dos gestos da própria escrita. Com efeito, ao investigarmos essa dinâmica nas poéticas em questão, abraçamos o sentido amplo e polissêmico de “pictural” formulado pela autora; tal expansão conceitual, que transcende a materialidade física da pintura, permite-nos perceber como o elemento visual permeia, de forma subterrânea, o tecido textual, impondo suas próprias modulações e estruturando um sistema autônomo de picturalidade (Louvel, 2006).

É necessário destacar que, conforme atesta a folha de rosto da edição de 1978 de *Inventário de Cicatrizes*, a capa foi confeccionada por Ivan Viana, e, curiosamente, não traz um título descritivo que nomeie ou explique as figuras ali organizadas. Também é digno de nota o fato de não existirem informações disponíveis

5 Segundo o *Fórum Paranaense de Resgate da Verdade, Memória e Justiça* (s.d.), a Delegacia de Ordem Política e Social foi um órgão de polícia política criado ainda na Primeira República, responsável pela repressão a movimentos sociais, sindicatos, comunistas e anarquistas. Atuou como centro de tortura durante o Estado Novo (1937-1945) e voltou a exercer esse papel sob a ditadura militar (1964-1985), tendo como principais vítimas militantes de partidos de esquerda. Com a centralização da repressão pelos DOI-CODIs, a partir de 1969, passou a ocupar um papel secundário, mas continuou funcionando como um dos porões da repressão, onde se praticavam torturas hediondas.

sobre a artista Stéfani Schneider ou sobre a obra *Procura*, tampouco registros de novas edições de *Inventário do Medo* após a de 1997 pela Massao Ohno Editor, permanecendo a incógnita sobre se a escolha das imagens partiu da própria Lara ou da editora. Contudo, esse vácuo informativo comunica algo crucial, pois tal lacuna material comunica, visualmente, a dor que os versos encerram, funcionando como um enquadramento que se comporta como o próprio *efeito-parer-gon*⁶: “nem dentro nem fora da obra: a moldura efetua a passagem entre eles, aponta a obra como de-marcável” (Louvel, 2006, p. 204). Nessa tessitura, a imagem desempenha o papel de uma autêntica “translação” — termo que a Louvel compreende como “a ação de passar de um lugar a outro, de uma linguagem a outra, de um código semiológico a outro” (Louvel, 2006, p. 195), tratando-se, portanto, de um trânsito entre registros que, ao permear os códigos visuais e verbais, afina nossa percepção para a matéria dolorosa que a poesia insiste em fazer pulsar.

As faces destes “inventários” funcionam como arquivos visuais da violência, cada uma à sua maneira. Na obra de Lara o medo aparece de forma difusa, atmosférica, espectral, um corpo que sobrevive à sombra, metáfora do trauma persistente e do testemunho sempre lacunar. Em Polari, a ênfase recai sobre a materialidade da dor, como evidências inscritas tanto no corpo quanto no documento. Se a capa de Lara sugere o invisível, aquilo que retorna como fantasma e não pode ser plenamente narrado, a de Polari enfatiza o visível, o arquivo, a marca concreta da

repressão.

1. Memória e resistência no testemunho poético

Compreendemos que em meio às sombras de eventos violentos, a arte literária tornou-se um dos poucos instrumentos capazes de nomear o inominável, conferindo forma à dor e à denúncia. Para além de sua função estética, afirma-se como um direito humano essencial — um espaço em que o pensamento crítico e a empatia se entrelaçam na construção de uma consciência histórica, conforme Antonio Candido salienta em *O Direito à Literatura* (2011).

Como observa Figueiredo em *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* (2017), o incremento na produção literária a partir de 2010 revela o esforço por elaborar os sinais de um passado traumático ainda não encerrado. Embora a relação entre testemunho e literatura tenha avançado nos últimos anos, a poesia ainda carece de reconhecimento enquanto forma legítima de testemunho, especialmente no que diz respeito à experiência da repressão política. Desse modo, a literatura, sobretudo a de cunho político e testimonial⁷, pode ser entendida como um espaço em que sujeitos históricos se afirmam ou resistem à tentativa de apagamento simbólico e institucional, ainda que a produção narrativa de testemunho tenha conquistado amplo reconhecimento no Brasil⁸.

A poesia, contudo, permanece marginalizada nos estudos sobre literatura e memória — constatação apontada por Salgueiro (2021), que atribui essa exclusão, em parte, à força do

6 O conceito de *parergon*, tal como formulado por Jacques Derrida em *A verdade em pintura* (1978), designa aquele elemento que, embora aparentemente situado à margem do *ergon* (a obra propriamente dita), não constitui um mero adorno periférico, mas uma moldura indispensável à sua própria constituição e inteligibilidade. Na transposição deste aporte teórico para o âmbito da crítica do iconotexto, Lilliane Louvel (2006) demonstra que o *parergon* atua como um dispositivo liminar que, ao delinear o campo de ocorrência da obra, simultaneamente institui as condições de sua recepção, funcionando como um limiar que, ao mesmo tempo em que a encerra, abre a obra para a produção de sentido e para a sua interação dialética com os códigos verbais e visuais que a compõem.

7 A literatura de *testimonio* se configura como um registro da história, funcionando como uma contra-história que oferece um ponto de vista discrepante da narrativa oficial. Em vez de enfatizar a singularidade do evento, destaca-se a continuidade e a onipresença da opressão. (Seligmann-Silva, 2005).

8 Já notava-se o testemunho em obras como *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, e *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira.

discurso narrativo e à crença na incapacidade da lírica⁹ de falar do outro sem cair em solipsismo¹⁰. Entretanto, a lírica se afirma socialmente quando atinge uma forma de expressão que coincide com a linguagem em sua potência estética (Adorno, 2003).

É nesse horizonte que Salgueiro (2013) propõe uma ampliação crítica do conceito de testemunho na literatura, especialmente no campo da poesia brasileira contemporânea. Em vez de reduzir o testemunho a um relato factual ou a uma narrativa de sobrevivência nos moldes da literatura do Holocausto, o autor defende o reconhecimento da poesia como forma legítima de testemunho histórico e existencial. Para ele, a poesia crítica atua como um enfrentamento da dor — muitas vezes com ironia ou humor (como verseja Alex Polari) — e se constitui como movimento político de resistência. Essa proposta rompe com o entendimento tradicional que associa a lírica a uma subjetividade isolada e autoficcional, incapaz de representar o sofrimento coletivo.

Embora o testemunho tenha origem na dimensão jurídica, ele pode derivar também da experiência daqueles que sobreviveram a eventos-limite. O texto literário, com esse fim, marca os vestígios da barbárie e possibilita a elaboração da memória daqueles que foram esquecidos, configurando-se como uma inscrição persistente, da experiência que retorna insistentemente por meio de sintomas diversos (lampejos de memória, sensações corporais ou sonhos,

por exemplo). Como observa Seligmann-Silva, “para a memória, o passado é ativo e justamente ‘não passa’” (2003a, p. 16), o que evidencia a desarticulação entre o tempo cronológico da história e a temporalidade psíquica do trauma.

É nesse campo de reverberações que se encontram *Inventário do Medo* (1997), de Lara de Lemos, e *Inventário de Cicatrizes* (1978), de Alex Polari, autores brasileiros que experienciaram, na carne, os efeitos da repressão militar no Brasil. Poderemos apurar agora sobre o impulso insurgente de Polari, visto nos versos de “Primeiros tempos da tortura”:

Não era mole aqueles dias
de percorrer de capuz
a distância da cela
à câmara de tortura
e nela ser capaz de dar urros
tão feios como nunca ouvi.

Havia dias que as piruetas no pau-de-arara
pareciam ridículas e humilhantes
e nós, ainda éramos capazes de corar
ante as piadas sádicas dos carrascos.

Havia dias em que todas as perspectivas
eram prá lá de negras
e todas as expectativas
se resumiam à esperança algo cética
de não tomar porradas nem choques elétricos

Havia outros momentos
em que as horas se consumiam
à espera do ferrolho da porta que conduzia
às mãos dos especialistas
em nossa agonia.
Houve ainda períodos
em que a única preocupação possível
era ter papel higiênico
comer alguma coisa com algum talher
saber o nome do carcereiro de dia
ficar na expectativa da primeira visita
o que valia como um aval da vida
um carimbo de sobrevivente
e um status de prisioneiro político [sic].

Depois a situação foi melhorando
e foi possível até sofrer
ter angústia, ler
amar, ter ciúmes
e todas essas outras bobagens amenas
que aí fora reputamos
como experiências cruciais.

(Polari, 1978, p. 33)

9 A lírica é tradicionalmente associada à subjetividade do “eu”, o que alimenta o ceticismo acadêmico quanto à sua eficácia como registro histórico. Todavia, a crítica contemporânea reconhece a forma lírica como um potente dispositivo de mediação: ao condensar a experiência através da montagem e do ritmo, a subjetividade poética transcende o solipsismo e torna-se um veículo capaz de dar voz à alteridade e de registrar traumas coletivos que, frequentemente, escapam à narrativa factual.

10 Aqui, *solipsismo* refere-se a suspeita teórica de que a poesia, por ser expressão da subjetividade, não conseguiria dar voz à experiência do outro, recaindo em um discurso excessivamente centrado no “eu” e, portanto, incapaz de produzir testemunho coletivo.

Lemos nessa dissecação radical da experiência carcerária a exposição da precariedade da vida quando esta é reduzida à dimensão da carne submetida aos mecanismos da tortura. O registro de “urros tão feios”, descritos na primeira estrofe, o sadismo dos algozes e a vulnerabilidade exposta pela nudez, cartografa, com detalhes, o terror como uma operação de despojo, na qual a dignidade humana é tragada pela eficácia administrativa da dor. A subjetividade, nesse contexto, estreita-se até colapsar na própria sobrevivência biológica, esgarçando os limites entre o ser e o objeto de agonia dos “especialistas”, transformando a cela em um espaço onde a expectativa se limita ao tempo que separa o prisioneiro do ferrolho.

A inflexão que irrompe na estrofe final, ao declarar que a “situação foi melhorando”, instaura uma ruptura ontológica cuja ironia amarga funciona como uma bofetada dialética; o retorno a experiências reputadas como cruciais no mundo externo — o ciúme, a angústia, o ato de ler — é erigido como a prova cabal da fragilidade dessas categorias quando confrontadas com a anulação do prisioneiro político. Nesse abismo que o sarcasmo do poeta desvela a impossibilidade de conciliação entre a vida em liberdade e o tempo estagnado no cárcere, demonstrando que o que, fora, é sentido como experiência humana fundamental, aqui, configura-se como um luxo inalcançável, reservado apenas àquele que subsiste sob a vigília constante.

Toda essa literalidade áspera que encarna o poema tangencia o que Márcio Seligmann-Silva denomina “literalidade paradoxal”, estado no qual “a metáfora fica bloqueada diante da manifestação do mal absoluto” (2003a, p. 81). Ao atingir o limite da linguagem, a poesia não busca o ornamento descritivo da dor, somente sua inscrição bruta e irreduzível, performando o excesso da experiência que, ao desintegrar a humanidade do sujeito, desafia a própria capacidade representativa da arte. Os versos de “Primeiros tempos da tortura”, mesmo descritivos e

detalhados, não logram ou tem por objetivo representar o trauma, eles o encenam, sim, como um vestígio irrecuperável que força o leitor a confrontar o vácuo da desumanização.

Em termos formais, a escrita de Polari manifesta uma despoetização da linguagem, dispensando a contabilidade da métrica e a busca sistemática pela rima em favor de uma dicção mais direta. Sua estrutura fragmentada não persegue a medida do verso; o número variável de estrofes responde ao movimento orgânico da experiência. A rima, quando surge, é pontual e desprovida de obrigatoriedade, consolidando seu despojamento.

Sua estrutura, fragmentada e fluida, rompe com o decoro poético tradicional - quebra evidente em passagens como o uso da expressão “não era mole” para iniciar o relato, ou na escolha do verbo “dar urros” para descrever a agonia física sem qualquer eufemismo. O sarcasmo, sua ferramenta de resistência, transparece quando o poeta ironiza o suplício do pau-de-arara ao chamá-lo de “piruetas”, ou quando reduz experiências humanas fundamentais — como o amor e o ciúme — a simples “bobagens amenas”. Esse despojamento formal é, em si, um ato político, a aspereza do relato que se aproxima, na forma e no conteúdo, da precariedade nua da existência do militante.

Se “Primeiros tempos da tortura” é um exemplo de como poesia registra, no limite da linguagem, o excesso da experiência, Lara, desenvolvendo temática semelhante, elabora suas palavras-imagens em “Da Tortura” (Lemos, 1997, p. 20):

A hora dos
capuzes negros
é a hora mais negra
dos prisioneiros.

Descer às cegas
pelas cascatas
apalpando paredes
adivinhandando fissuras

pisando superfícies
escorregadias
de sangue
e urina.

Às cegas.

O percurso apresentado no poema — o movimento às cegas, sensorial e vacilante — configura a travessia do trauma como uma experiência que se inscreve na própria pele, na supressão do olhar e na proximidade abismal com o chão. Ao evocar a “hora dos capuzes negros” como um marco temporal e psicológico, a poetisa institui a escuridão não como ausência, mas como matéria densa; A descida — literal, rumo aos porões da repressão, e emocional, rumo ao esvaziamento da identidade — transforma o corpo do prisioneiro em uma geografia de fissuras e superfícies abjetas. O sangue e a urina, elementos que permeiam o texto, mais que restos biológicos, são os registros tácticos da degradação, os “pontos de memória” que, na acepção de Marianne Hirsch (2021), perfuram a cortina do esquecimento para instaurar a conexão visceral entre o passado reprimido e a atualidade do relato. A tortura se descoberta através da fragmentação da percepção: ao “apalpar paredes” e “adivinhar fissuras”, o sujeito poético converte o medo em uma busca tátil por existência em meio ao informe.

Em um movimento de aproximação, percebemos que os poetas convergem na cristalização da experiência física da tortura, confirmando as práticas de repressão instauradas pela máquina estatal. O capuz, mencionado explicitamente em ambos os relatos, atua como o signo comum da anulação da subjetividade e do tolhimento dos sentidos. Notamos que essa condição de extrema vulnerabilidade sensorial é reiterada por Lara no verso final de seu poema — “Às cegas” —, o qual rompe a cadência dos quartetos anteriores ao isolar-se em uma estrofe de verso único, um recurso formal que tensiona a arquitetura textual para denunciar a escuridão

imposta ao prisioneiro, acessório que o separa de sua humanidade e o reduz a objeto de agonia nas mãos dos especialistas. O trauma se mostra intrinsecamente corporal (e o corpo, em ambos os poemas, funciona como um arquivo vivo), reiterando a premissa de Hirsch (2021) de que a memória traumática é a reincidência da experiência física.

A disparidade estética entre ambos se manifesta com clareza na forma e na dicção. Enquanto Polari alicerça sua “literalidade paradoxal” na crueza dos fatos e num sarcasmo frio, Lara opta pela via do minimalismo imagético e da verticalidade. Enquanto o verso de Polari, próximo ao relato, ancora-se na dureza da denúncia histórica para deflagrar o abismo da reflexão, a forma de Lemos, fragmentada e suspensa, destila o horror pelo silêncio e pela elipse, pelo que o leitor “entrevê”.

Em contextos de pós-ditadura, como destaca Gerbaudo (2016), em um tempo de reconfiguração em que “a poesia de testemunho não busca restaurar a ordem, mas dar forma ao irrepresentável, ao informe da experiência traumática”, essa literatura atua como gesto de retomada da memória coletiva frente ao apagamento histórico, tratando-se, como observa, de “expor o passado, seus fragmentos, ruínas e cicatrizes”, recusando uma narrativa contínua e totalizante (Seligmann-Silva, 2003a).

Ao tratarmos de Lara de Lemos e Alex Polari, não lidamos com observadores externos, e sim com sujeitos que foram o próprio campo de inscrição da violência. Para Agamben (2008), o testemunho nasce do esgarçamento da linguagem diante do indizível, onde a distinção entre *bios* — a vida qualificada politicamente — e *zoè* — a vida nua, reduzida à mera condição biológica — é anulada pela lógica do estado de exceção. Nesta situação, o indivíduo é destituído de sua cidadania e exposto a uma violência que o converte em pura matéria viva, destituída de direitos. É aqui que se desenha a

ethos desses poetas: uma ética da incompletude. Como aponta Agamben, o testemunho “repousa sobre essa impossibilidade de autenticidade e sobre o reconhecimento dessa impossibilidade” (2008, p. 16), pois o essencial — o horror absoluto — não pode ser plenamente dito.

2. Inventários como presenças de ausências

A designação “inventário” transcende o rótulo temático para instituir um procedimento estético de resistência, em que o caos do trauma é ordenado para garantir a sobrevivência ontológica dos sujeitos violentados pelo Estado de exceção. Sob a égide do *parergon*, as dedicatórias que abrem ambos os volumes funcionam como molduras inegociáveis: elas tensionam, dialeticamente, a memória dos companheiros de militância e a presença indelével dos entes familiares, materializando ali o contrato ético da obra.

Lara de Lemos, na última seção temática¹¹ de seu livro, “Reminiscências”, ancora a memória na tradição transnacional da resistência ao conjurar nomes como Anne Frank, García Lorca, Che Guevara, e seus filhos Adail Ivan e Paulo Cesar. Alex Polari, em *Inventário de cicatrizes* (1978), elege a listagem como gesto fundante, invocando nas páginas de abertura Stuart Angel, Carlos Lamarca e outros tantos vitimados pelo regime, equilibrando seu compromisso ético na dedicatória: “A todos os mortos, à morte. A meu filho Thiago, à vida. (Entre esses dois extremos e compromissos, eu vou seguindo)” (Polari, 1978, sp).

Essa dedicação à memória transcende o registro e permite à palavra poética habitar o passado, presentificando-o como campo de força. Ao nomear os ausentes e honrar os vínculos, ambos os artistas recusam a dissolução do sujeito e seus “inventários” transmutam-se em arquivo sensível, assegurando que o trauma, uma vez nomeado, persista no presente como uma urgência indelével.

A seção “Celas”, terceira parte de *Inventário do medo* (1997), reúne vinte e um poemas que cartografam essa experiência física do cárcere, como podemos apurar nos versos de “CELAS – 14” (Lemos, 1997, p. 40):

Memórias de pátios,
sentinelas, baionetas,
fuzis, botas.

Lâminas, minas
onde pisávamos
com cautela.

A cada dia
perdíamos um braço,
um gesto, um amigo.

Acossados pela fúria
de sete armas cegas,
éramos pura penúria.

Em versos breves e incisivos, observamos a construção de uma iconografia da repressão, em que a memória da experiência-limite se materializa a sequência — “Memórias de pátios, / sentinelas, baionetas, / fuzis, botas” — aparatos que condensam o espaço opressor e militarizado do cárcere. Essa linguagem do impacto, marcada por substantivos enxutos e sintaxe truncada, denuncia e encarna o tempo paralisado da prisão e a repetição da brutalidade.

A fragmentação do sujeito em Lara é total, visto que a enumeração de objetos bélicos precede a desintegração do próprio corpo (um braço, um gesto). O sujeito poético não habita mais o mundo; ele é por este ocupado e desmembrado. Igualmente constatamos que a

11 A obra de Lara é dividida em quatro partes temáticas, organizadas como “Invasão de Domicílio”, “Tempos de Inquisição”, “Celas” e “Reminiscências”, reunindo poemas que versam sobre as investigações e constante vigilâncias de “suspeitos subversivos”, perseguições, prisões e interrogatórios onde a culpa é incutida arbitrariamente, a experiência do cárcere, e a homenagem às vítimas de regimes semelhantes, ambas condensando a brutalidade das violências sofridas.

“fúria das sete armas cegas” reduz o indivíduo a uma penúria existencial onde o próprio reconhecimento do outro — o amigo — é tragado pela sucessão de perdas, elevando o trauma à categoria de um apagamento biológico.

Além da densidade temática, seus tercetos revelam um apurado rigor estético, no qual a estruturação em estrofes breves e a cadência seca dos versos funcionam como uma arquitetura de contenção. A escolha lexical, marcada por uma precisão quase clínica, evita a profusão adjetivada em favor do substantivo cortante, nomeando a barbárie sem tergiversações. A rima, ainda que sutil ou de cunho assonante (como o eco entre “cautela” e “penúria”), atua como uma forma de sutura: a métrica e o ritmo conferem ao texto uma musicalidade soturna que organiza o caos da experiência.

Em “Recordações do Paraíso”, Polari (1989, p. 11) recorre a uma enumeração semelhante:

1
Objetos pequeninos
da cela
corneta que toca
crepúsculo que cala
Objetos pequeninos
da cela
caneta que escreve
coração que arranha
Abjetos sentimentos
na cama
Manta que cobre
medo que desnuda

2
Hora do rancho
a bandeja passa
na grade
o rádio toca no bolso
do sentinela calado
ao lado do fosso
onde devem ficar
os cadáveres.

Na parte 1 do poema, a reiteração dos

versos “Objetos pequeninos / da cela” marca o ritmo de uma existência reduzida ao perímetro do encarceramento. O adjetivo “pequeninos” carrega aqui a tensão de sublinhar a insignificância dos itens permitidos pela burocracia estatal, também conferindo certa delicadeza quase dolorosa ao que resta de humanidade ao prisioneiro. Ao isolar “da cela” em um verso próprio, o autor aprisiona o olhar do leitor no confinamento, enfatizando que a identidade é tragada por essa contagem burocrática. Contudo, o inventário expande-se para além do tátil, visto que a “corneta que toca” e o “crepúsculo que cala” revelam que o tempo da prisão é imposto pela sonoridade e pela luz, dispositivos de controle que, embora imateriais, regem a rotina e o silenciamento do prisioneiro. A repetição dessa estrutura expõe como a brutalidade do Estado além de confiscar bens, dita o ritmo da própria consciência, restando ao prisioneiro um convívio forçado com a miséria que se impõe tanto na matéria quanto na percepção do tempo.

A palavra “abjeto” consegue marcar o ponto em que o humano se desfigura, onde o corpo e a linguagem roçam o indizível, tratando-se de uma memória encarnada e ainda pulsante. Prestemos atenção à sintaxe, no predomínio de substantivos dispostos de forma enxuta, sem verbos ou articulações sintáticas, imprime aos textos um ritmo seco, opressivo e estático, que traduz o tempo da prisão: um tempo que não flui, marcados pela monotonia e terror - onde se pisa “com cautela”, como posto por Lara, em “Celas – 14”.

Na parte 2, a tensão se desloca da subjetividade para a mecânica administrativa do aniquilamento. Polari instaura uma coreografia do cotidiano que é, em si, um ato de tortura, onde a “bandeja que passa” é lida como outro rastro de temporalidade, um marcador rítmico que invés de alimentar mede a duração do aprisionamento. O rádio, elemento que deveria trazer o mundo exterior, ecoa apenas no “bolso do sentinela calado”, uma presença espectral

que sublinha a indiferença do guardião. A potência disruptiva do poema reside, contudo, na suposição do “fosso”: um local latente, onde a realidade se funde ao horror. Ao situar os “cadáveres” neste contorno imediato, Polari expõe que a vida no cárcere é apenas um interlúdio precário entre a grade e a cova, uma topografia real do Estado de Exceção, onde a morte é um horizonte concreto, um espaço contíguo que, embora invisível aos olhos, é onnipresente na consciência do prisioneiro.

A dor, nos versos de Lara, materializada pelas perdas físicas e afetivas, encontram no “coração que arranha” de Polari uma mesma gramática da desintegração. Enquanto em Lara a perda é subtração aritmética da existência (braço, gesto, amigo), em Polari manifesta-se como abrasão interna, um coração que, ao arranhar, já não pulsa, mas inflige a própria agonia, cenários em que o tempo não passa nem cura, somente desmonta.

Apuramos, a partir dessas listagens efetuadas, a impossibilidade de narrar plenamente o que resiste a ser simbolizado, fazendo desse recurso “inventariante” a via capaz de registrar a experiência a partir do próprio colapso do encadeamento narrativo tradicional. Como Agamben (2008, p. 45) pondera, “o testemunho é o encontro entre duas impossibilidades de testemunhar, que a língua, para testemunhar, deve ceder o lugar a uma não-língua, mostrar a impossibilidade de testemunhar”.

A violência do cárcere, mais que espaço restrito, dissolve a subjetividade e os vínculos, uma amputação da existência que Lara registra na urgência do plural — “perdíamos”, “éramos” — enquanto Polari a subjetiva no gesto violento da víscera que reage à opressão. Sob essa ótica, o sofrimento excede a dimensão confessional para converter-se no que Seligmann-Silva (2003b, p.17) denomina “drama do testemunho”, que “está irremediavelmente ligado a um processo dialético e complexo no qual recordar

e esquecer são dois fatores dinâmicos e inseparáveis”. Essa dimensão coletiva é retomada pelo autor ao afirmar que a memória “nunca é puramente ‘individual’, sempre está inserida em um contexto coletivo, e no caso do sobrevivente é tragicamente antes de tudo fragmentada e não traduzível” (Seligmann-Silva, 2003b, p. 17).

Escrever torna-se sobrevivência e reiteração na medida em que a palavra oscila entre arma e abrigo, sangramento e cicatriz, radicalidade que Alex Polari transfigura em “Ossos do ofício”:

Meu companheiro querido
não foi por falta de cobertura
nem falha de planejamento
que estupidamente
a vida te fugiu
por um orifício.
(Polari, 1989, p. 38)

Seu tom seco e preciso de “não foi por falta de cobertura / nem falha de planejamento” estabelece a recusa de qualquer justificativa burocrática para a perda, fazendo-nos vislumbrar que o que resta é o absurdo da violência. A atrocidade da imagem final (a vida “fugida” por um orifício) atualiza o trauma na sua forma mais física e correta. O orifício, metonímia do tiro, do corpo violado, não permite suavizações nem metáforas: há aqui o que se descreve como o impasse da literatura de testemunho, estruturada entre a urgência de narrar e a percepção de que o trauma vivido escapa à linguagem:

O testemunho coloca-se desde o início sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade. Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o ‘real’). (Seligmann-Silva, 2003b, p. 46).

O poema tenta configurar a experiência com marcas de fratura por versos como “estupidamente / a vida te fugiu” concentra essa

impotência diante do real. Não há grandiloquência, apenas constatação do absurdo. Polari testemunha um fato, mas o faz ciente de sua insuficiência, consciente de que “o real” é maior que qualquer nome.

Mesmo a brevidade do poema é também forma de resistência. Evita o discurso heroico, não idealiza o companheiro morto e nem procura consolo. Ao recorrer à expressão popular “Ossos do ofício”, o título ironiza o risco de morte como um desdobramento “natural” da militância, tecendo uma crítica contundente ao cotidiano da repressão e à banalização da violência política. Por fim, a forma lacônica do poema coloca o leitor diante da fratura da linguagem, porém sem jamais romper o compromisso com a memória, registra uma dor, uma escrita que sabe que há experiências que não se compreendem, mas que, mesmo assim, precisam ser ditas.

A partir de uma estética da ruptura e de uma ética do gênero, a perda de companheiros, vivida de forma consciente e sem qualquer traço de romantização, é o eixo que conecta essas escritas, nas quais a violência é tematizada como cotidiano cruel e repetitivo. Visualizamos um diálogo entre os textos e percebemos a recusa clara de qualquer heroicidade, substituída por uma linguagem econômica, áspera, que dramatiza pela *secura*.

3. Memória coletiva e elaboração do trauma

No contexto da literatura produzida após regimes autoritários, o termo pós-ditadura não marca uma superação do trauma, e sim evidencia sua permanência como elemento estruturante da subjetividade e da memória coletiva. Como observa Gerbaudo (2016), na Argentina, o conceito de *posdictadura* não indica um encerramento, mas destaca a continuidade das marcas deixadas pela violência estatal, que

atravessam o presente social e cultural. Observamos que esse movimento pode também ser visto no Brasil, onde a literatura de testemunho atua exatamente nesse regime de persistência do trauma, funcionando como uma forma estética e ética de reinscrição da dor. Podemos refletir que habitar um tempo “pós” não significa ultrapassar a catástrofe, mas viver sob sua continuidade, sendo o trauma uma força que se engaja tanto na subjetividade quanto na história, nunca completamente elaborada, sempre reaparecendo como resto, como cicatriz. Para ilustrar esse fenômeno, consideremos “Aos que criticam o ceticismo” de Polari (1989, p. 55):

O meu ceticismo
e o supremo esforço que faço
para acreditar na vida.
As minhas cismas
produzem papoulas
com as quais extraio o ópio
da transcendência.
Na relação com o mundo
minhas rimas são interiores
nos versos finjo não saber de nada.

Por meio de imagens densas e ambíguas, observa-se um sujeito que resiste à crença fácil e ao consolo ilusório. A metáfora das “papoulas” sugere que a própria dor do pensamento (as “cismas”) gera uma espécie de narcótico espiritual, um paliativo para suportar a brutalidade da existência. Contudo, esse “ópio da transcendência” não é aceito de forma ingênua, uma vez que o sujeito sabe que extrai dele apenas uma forma precária de continuidade, de fingimento. A dicção introspectiva e contida do poema revela uma tensão entre o desejo de crer e a recusa da ilusão, um gesto de resistência silenciosa frente à violência simbólica da ditadura, que colonizou tanto os corpos quanto as consciências.

Outrossim, apuramos um apelo para uma amenização da dor ou a um esquecimento, uma forma indireta de elaboração do trauma, em que o ceticismo funciona como esforço para continuar acreditando na vida apesar da dor. As

“cismas” que produzem “papoulas” desenham uma tentativa de sublimação: a memória dolorosa é transformada em linguagem poética que atua como ópio simbólico, para tornar a experiência vivida suportável. Fingir “não saber de nada” é, assim, um recurso estético e psíquico que denuncia a brutalidade sem nomeá-la frontalmente, alinhando-se à ideia freudiana do trauma como experiência que retorna de forma indireta.

De outra maneira Lara de Lemos assume um impulso mais imagético e epifânico:

Para que no haya olvido

Tiempo sumidero.
El poema chispea
breve relámpago
en las tinieblas.

Árduo intento
de retener por milénios
el pájaro en su último
vuelo
(Lemos, 1997, p. 32)

Aqui, o tempo é figura abissal — um “sumidouro” que traga tudo ao esquecimento. Contra ele, o poema se ergue como “breve relâmpago”, metáfora que alude tanto à potência fugaz da poesia quanto à tentativa desesperada de iluminar, por um instante que seja, as trevas da história. O “*pájaro en su último vuelo*” simboliza a memória prestes a desaparecer — pássaro-lembrança que escapa, mas que se tenta reter por milênios. O esforço é o de capturar o que está no limiar da extinção, de fixar na linguagem o que a história insiste em apagar. Seu texto é uma resistência política, um instante poético como arquivo de memória, na acepção proposta por Agamben (2008).

Essa configuração da poesia como testemunho, que tenta incluir na linguagem aquilo que beira a desapareição, é discutida por Seligmann-Silva em *A literatura do trauma* (1999) da revista *Cult*, ao abordar a articulação

entre o real e o trauma na literatura de testemunho. Segundo o autor, testemunhar é deslocar o real para uma zona de sombra, na medida em que o testemunho não oferece a totalidade do vivido, laborando na tensão entre o dizível e o indizível. A própria etimologia de mártir — do grego *martur*, testemunha — reforça essa associação entre sofrimento e enunciação. O testemunho, portanto, além de uma narração, inscreve aquilo que, por definição, excede a linguagem. Como destaca Seligmann-Silva (2003), Freud (1920) já havia formulado essa problemática ao conceber o trauma como uma ferida psíquica que não pôde ser simbolizada no momento de sua ocorrência e que, por isso, retorna de modo compulsivo (*Nachträglichkeit*¹²), justamente porque não pôde ser integrado à cadeia significante. A linguagem surge, então, como tentativa de organizar esse excesso, agindo como dispositivo de elaboração — sempre provisório, sempre marcado pela falha e pelo resto.

As posturas de Lemos e Polari revelam estratégias singulares para contornar as lacunas da linguagem e (tentar) expor o peso insuportável de suas vivências. Aqui, as memórias — transmutadas em fantasmas e cicatrizes — tornam-se sinais paradoxais de sofrimento e resistência, seja na delicadeza de um lampejo que resiste ao esquecimento, seja na dureza do relato que protege o “eu” contra a consciência (e aceitação) de uma fatalidade.

O poema se constrói como montagem de imagens-marca, recusando o relato e o discurso totalizante. Ao acender focos de memória em meio à catástrofe, realiza a tarefa benjaminiana do historiador materialista de salvar, no instante de perigo, o que ameaça ser esquecido, operação que ressoa diretamente no conceito agambeniano de arquivo, entendido como “a massa do não semântico, inscrita em cada discurso

12 Traduzido como *posterioridade* ou *après-coup*, é um conceito psicanalítico que indica como certos traumas só se constituem retroativamente, quando um segundo evento ressignifica um acontecimento anterior aparentemente banal.

significante como função da sua enunciação” (Agamben, 2000, p. 145), tornando-se espaço político de resistência.

Sob essa ótica, Lemos e Polari configuram arquivos poéticos que superam o acervo documental para registrar a insistência ética da memória. Suas poéticas habitam o entre-lugar onde “o testemunho é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar” (Agamben, 2000, p.147). Nestes inventários, a incompletude é deliberada: ao recusar o fechamento narrativo que aplacaria a dor, a escrita mantém o trauma como apelo ético constante, tornando o leitor cúmplice da preservação dessa memória e impedindo que o silêncio se converta em anuência.

Considerações Finais

Mais do que títulos compartilhados, os “inventários” de Lara de Lemos e Alex Polari configuram-se como um procedimento estético radical: a recusa do esquecimento através do arquivamento do irrepresentável. Ao encerrarmos este percurso, compreendemos que o gesto de inventariar, em ambos, não é uma tentativa burocrática de organização do passado, mas uma “trincheira de linguagem” construída sob a égide do que Agamben (2008) denomina o limite entre o dizível e o indizível.

A análise apurou que esse gesto de inventariar não é uniforme, e se estrutura em três planos complementares. No nível semiótico-visual, o inventário instaura-se como arquivo da violência — da mancha de sangue de Polari à penumbra espectral de Lara.

No plano formal, reparamos que a escrita recusa a harmonia em favor da sutura da fratura. À distinção, percebemos tanto um despojamento coloquial quanto o rigor clínico da arquitetura do verso. A disparidade estilística

entre os autores evidencia também a pluralidade tática de suas resistências, sendo estas escolhas estéticas diretamente vinculadas às suas trajetórias de vida. Em *Inventário de cicatrizes* (1978), Alex Polari imprime a marca de sua juventude como guerrilheiro da Vanguarda Popular Revolucionária. Sua dicção é coloquial, visceral e frequentemente marcada por um sarcasmo cortante, recorrendo, por vezes, ao vocabulário de baixo calão para nomear sua indignação. Essa escolha não é trivial, é uma estratégia de desestabilização da norma que reflete a urgência do combate. Sua escrita renuncia à mediação da metáfora em favor da enumeração seca, exigindo do leitor o contato direto com a banalidade do horror e o despojamento do sujeito.

Em contrapartida, Lara de Lemos, em *Inventário do medo* (1997), ancora sua resistência em um rigoroso domínio da forma, espelhando sua maturidade intelectual e sua formação sólida tanto em Literatura quanto em Direito. Longe de ser apenas atmosférica, sua poética é construída através de um trabalho preciso de métrica, ritmo e rima. O léxico empregado, frequentemente atravessado por uma terminologia que tangencia o jurídico e o racional, demonstra uma escrita altamente trabalhada na qual o rigor formal sustenta o poema, abrindo espaço para a imaginação — uma abertura própria da dimensão do sublime. Para a autora, a precisão vocabular e a arquitetura do verso funcionam como o suporte que permite ao poema sustentar o peso da dor sem se fragmentar, transformando a disciplina estética em um campo de ressonância onde a desordem traumática ganha amplitude e potência imagética.

Por fim, na dimensão ético-política, o procedimento converte-se em trincheira. Embora habitem esse espaço liminar com vozes distintas, ambos atuam na mesma dimensão ética ao reconhecerem a impotência da memória. Ao recusarem a ilusão de curar a ferida, eles exibem a cicatriz como a prova mais honesta da verdade nacional e transformam o poema na forma

possível de resistência contra o apagamento da história.

É fundamental notar que, em ambos, o inventário não cataloga bens, mas desposseções, listando cenários físicos do cárcere, a topografia da dor e a persistência das ausências. Ao transladar para a página o vazio das celas e a tortura cotidiana, os poetas deixam de ser observadores de suas tragédias pessoais para se tornarem intérpretes de uma mácula coletiva. Nessa pluralidade tática de resistências, a poesia atua como um monumento insubmisso, do qual emana a convicção de que tal escrita não busca consolo, senão a preservação de um arquivo vivo. Ao registrar o que a história tentou apagar, os versos nos obrigam a manter os olhos abertos, impedindo que a barbárie encontre, novamente, o caminho do silêncio.

Referências

ADORNO, Theodor W., **Notas de literatura I** / tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. 176 p. (Coleção Espírito Crítico)

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). **Sistema de Informações do Arquivo Nacional** – SIAN. Disponível em:

https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/resultado_pesquisa_new.asp?v_pesquisa=lara%20de%20lemos&v_fundo_colecao=. Acesso em: 29 mai. 2025.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o Arquivo e a Testemunha** (Homo Sacer III)/ Giorgio Agamben; Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo., 2008.

BENJAMIN, W. **Sobre o conceito de história**. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Prefácio

de Jeanne Marie Gagnebin. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade**. Relatório. Brasília: CNV, 2014. Recurso eletrônico.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários Escritos**. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/ São Paulo: Duas Cidades, 2011.

FIGUEIREDO, Eurídice (2017). **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7Letras.

GERBAUDO, Analía. **Políticas de exhumación: las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura 1984-1985**. Santa Fe; Buenos Aires: UNL; UNGS, 2016.

GINZBURG, Jaime. **Linguagem e trauma na escrita do testemunho**. In: Salgueiro, Wilberth (Org.). *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: Edufes, 2011. p. 19-29.

HIRSCH, Marianne. **La generación de la posmemoria: escritura y cultura visual después del holocausto**. Traducción de Pilar Cáceres. 2021. E-book. Kindle

LE MOS, Lara de. **Inventário do medo**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1997.

LOUVEL, Liliane. **A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto**. In: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 191-217.

POLARI, Alex. **Inventário de cicatrizes** [1978]. 4. ed. Rio de Janeiro: Global, 1979. [Publicado pela Global para Comitê Brasileiro pela Anistia / RJ e Teatro Ruth Escobar.]

RAMOS, Graciliano. **Memórias do Cárcere**. São Paulo: Record, 2008.

SALGUEIRO, Wilberth. Poesia de testemunho (com doses de humor). **Signótica**, Goiânia, v. 25, n. 1, p. 101-123, jan./jun. 2013.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira, 1964 S164t **O testemunho na literatura**: representações de genocídios, ditaduras e outras violências / Wilberth Claython Ferreira Salgueiro. - Dados eletrônicos. – Vitória, ES : EDUFES, 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A literatura do trauma**. In: Dossiê Literatura de Testemunho. CULT (Revista brasileira de literatura), São Paulo, n. 23, p. 39-63, jun. 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O testemunho**: entre a ficção e o “real”. História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes. Organização: Márcio Seligmann-Silva. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003a.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. São Paulo: Companhia das Letras, 2003b.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

VECCHI, Roberto. A crise da pós-memória e o horizonte das sobrevivências: campos de batalha da memória no Brasil contemporâneo. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 64, e645, p. 1-13, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/3P7Yw7Gz...> DOI: <https://doi.org/10.1590/2316-4018645>.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. **A palavra perplexa**: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 70. 379 f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Ciências

Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007. Orientador: Paulo Knauss de Mendonça.

Submissão: junho de 2026

Aceite: agosto de 2026