

ENTRE O TESTEMUNHO E A PERFORMANCE: LIMIARES DA AÇÃO POLÍTICA NA POESIA ENCARCERADA DE OSWALD BARROSO

Giselle Lopes Souza¹

Nelson Martinelli Filho²

RESUMO

Este artigo objetiva construir uma possibilidade de diálogo entre duas abordagens aparentemente antagônicas: testemunho e performance. A escolha artística tanto do sobrevivente que deseja a elaboração de sua experiência enquanto testemunha quanto para um performer é apresentada sobre a possibilidade de se pensar o texto para além da escrita de si. Os textos de Seligamnn-Silva (2008); Salgueiro (2015); Martinelli Filho (2024); Ferraz (2022); Schechner (2003); Ravetti (2002) e Taylor (2013, 2009) são convocados para dar forma ao testemunho e à performance, indo além do que se pode inicialmente chamar de a performance poética do trauma.

PALVRAS-CHAVE: Testemunho; Performance; Trauma; Poesia.

INTRODUÇÃO

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/Ufes), Vitória-ES, Brasil. E-mail: gisellesouza86@yahoo.com. ORCID 0000-0002-5571-9608.

² Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/Ufes). Professor permanente do Programa de Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS/UFRN/Ifes), Vitória-ES, Brasil. E-mail: nelsonmfilho@gmail.com. ORCID 0000-0002-6956-5400.

Poeta
a ti cumpre escrever
o trágico poema
desse tempo submerso.
(Oswald Barroso)

Para além do senso comum que permeia as relações humanas, os estudos de performance têm ampliado suas proposições ontológicas e ido ao encontro daquilo que Schechner (2003) vai afirmar como sendo da ordem do “ser, fazer, mostrar-se fazendo e explicar ações demonstradas” (Schechener, 2003, p. 27). Essas características são fundamentais para os estudos de performance, uma vez que seriam “um esforço reflexivo para compreender o mundo da performance e o mundo como performance” (Schechener, 2003, p. 27). Nesse sentido, o autor elabora a ideia de que “performances artísticas, rituais ou cotidianas são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar” (Schechener, 2003, p. 27). Parte-se da premissa, então, de que toda arte é da ordem do performático, uma vez que exige “treino e esforço conscientes” (Schechener, 2003, p. 27).

Além da arte, a atuação humana em seu cotidiano também é de interesse dos estudos de performance. A própria adaptação ou não das pessoas à vida em sociedade requer anos de treino como indivíduos e em coletividade. Segundo Schechner, há sempre uma luta entre “aceitação e rebelião” que perpassa a vida de todo ser. Por isso, “atos sociais e políticos, protestos, revoluções e coisas do gênero são ações coletivas em larga escala, seja para manter o *status quo*, seja para mudar o mundo” (Schechener, 2003, p. 27). Por outro lado, a arte também pode estar intimamente envolvida com situações traumáticas, espelhando acontecimentos altamente angustiantes, cuja consequência atinge diretamente a adaptação e a aceitação do indivíduo e da nação, o que incorre em onstante estado de tensão. Para Schechener, “toda ação, não importa quão pequena ou açambarcadora, consiste em comportamentos duplamente exercidos” (Schechener, 2003, p. 27). E o que dizer dos horrores da *Shoah*, dos campos de concentração nazistas e dos casos de cárcere e tortura das

ditaduras do Cone Sul, como foi na Ditadura Militar brasileira? Para Canelo & Motta (2023), foi com o AI-5 que todo o maquinário desse tempo púmbleo da história brasileira mostrou seu potencial de repressão, tortura e total ausência de direitos democráticos. Foi nesse período que a ditadura alcançou sua mais intensa fase. Segundo os autores,

o AI-5 foi um marco na história da ditadura, uma inflexão autoritária, que colocou em tensão máxima o compromisso precário com as instituições liberais. Além disso, após o AI-5 foram adotadas novas medidas “legais” de caráter autoritário, destacando-se a reforma da Constituição de 1967, a aprovação da nova Lei de Segurança Nacional – que trazia punições mais duras, inclusive pena de morte –, a edição do decreto nº 477 – que visava reprimir as lideranças estudantis – e medidas para ampliar a censura. Ademais, houve expansão do aparato repressivo e da violência política, com notável aumento do número de mortos, desaparecidos e torturados (Canelo; Motta, 2023, p. 25).

Nesse contexto, o conceito de cárcere apresenta-se com um agravante para a montagem da cena traumática. O cárcere político demarcou uma dimensão muito maior que a reclusão. A ideia de que o desordeiro, o rebelde, o irreconciliável preso político deveria ser contido e afastado de sua zona de influência parece ser a máxima dos regimes totalitários, como nos campos de concentração, em que o mesmo raciocínio era empregado sob a falácia de serem campos de trabalho para reabilitar os “preguiçosos judeus”. Ferraz & Filho (2023) ressaltam que o cárcere evidencia várias vertentes ocultas para além da ausência de liberdade, pois “a experiência do cárcere se articula intrinsecamente a outras formas de violação da dignidade humana que foram exercidas cotidianamente pelo aparato militar” (Ferraz; Martinelli Filho, 2023, p. 11); entre elas, encontra-se a tortura tanto física quanto psíquica.

É nesse contexto que se localiza a poesia de Oswald Barroso, preso político durante a Ditadura Militar, cuja dicção parece estar para além do testemunho, alcançando um discurso emblemático que convoca a audiência e estabelece um lugar social para essa poesia, principalmente no poema “Conclamação” (1979). Para tanto, propomos revisitar a noção de literatura de testemunho em cotejo com os textos de Schechner, Graciela Ravetti e Diana

Taylor para o entendimento das nuances da ação política como um ato performático, que está entre o arquivo e o repertório. Nessa perspectiva, o mito do herói vem à cena performática testemunhal, nos moldes propostos por Joseph Campbell (1949), como um padrão universal performado em muitas histórias, em diversas culturas. Marcado por uma jornada, esse herói vai ouvir um chamado, enfrentar os desafios, obter a recompensa e retornar ao lugar de origem, completando exitosamente seu percurso.

TESTEMUNHO, ARQUIVO E PERFORMANCE

Para o debate sobre a chamada literatura de testemunho, importa resgatar os conceitos-chave construídos pela crítica sobre esse tipo de fazer literário específico. Segundo Agamben (2008), há duas noções para se definir o conceito de testemunha, *terstis* e *superstes*, sendo que o primeiro se refere àquele que se põe como terceiro entre dois em conflito. Já o segundo termo “indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso” (Agamben, 2008, p. 27). Assim, a testemunha pode vir a se tornar um escritor para testemunhar, para não se deixar silenciar pelo que viveu. Seligmann-Silva acrescenta que “na cena do trabalho do trauma nunca podemos contar com uma introjeção absoluta” (2008, p. 69), ou seja, o sobrevivente não está totalmente no campo do simbólico e precisa se submeter ao que ele chama de a “ditadura da língua”.

É importante assinalar que o traumático, para Seligmann-Silva (2008), parece pensado nos moldes da teoria psicanalítica freudiana e, principalmente, lacaniana, em que o Real não alcança a simbolização, mas pode receber contornos e nuances por meio do Simbólico. Para Lacan (1998), o trauma está intimamente relacionado ao desamparo fundamental em que se encontra o bebê humano, carecido do Outro (a função materna, a princípio) para suprir suas necessidades, saindo desse lugar para se instaurar em um sujeito de linguagem. Já para o presente artigo, o trauma político é entendido para além do conceito do recalcado, sendo um construto do autoritarismo e da violência de Estado que atinge indivíduos e, de uma forma ampla, a própria sociedade. Como denominou a ex-presidente Dilma Rousseff, “chama-se

repressão política” ao mencionar em entrevista³ a tortura física e psicológica a que foi submetida durante o cárcere na Ditadura Militar. Dessa forma, concorda-se que o trauma político é uma experiência que pode mover o indivíduo tanto para uma situação de resistência política, que resulta em uma ação contra o outro opressor, quanto pode configurar uma performance movida pela situação traumática específica. Para Martinelli Filho (2024), o trauma psíquico não produz necessariamente uma reação elaborada ou elaborativa da psique. Segundo o autor:

Em termos psíquicos, o testemunho é o índice do esforço inconsciente para a sobrevivência do sujeito diante da realidade ameaçadora, como apelo à vida. Rigorosamente, o trauma, no psiquismo, não produz testemunho, produz terror como reação extrema, no estado em que corremos perigo sem estarmos para ele preparados, como define Freud em *Além do princípio do prazer* (2010) (Martinelli Filho, 2024, p. 3).

Dessa forma, a elaboração do discurso que acontece, ainda que movido pela situação traumática, não seria o trauma propriamente dito, e sim a capacidade de o sujeito falar sobre aquilo que está em seu inconsciente e que, também, permeia sua consciência. Fala-se de alcançar esse lugar do Real do trauma apenas pelo processo da simbolização e da imaginação, e nisso a literatura seria um gesto que estaria entre o simbólico (estruturado como linguagem) e o imaginário do sujeito (Lacan, 1998). Nesse viés, este trabalho enseja aproximar a elaboração de um situação de mudança social e política traumática com a possibilidade de tocar o Real do trauma construído pela cruel repressão política por meio da simbolização da performance literária.

Para Ravetti, “narrativas performáticas” é um conceito (cunhado por ela) para designar a construção literária que compartilha a natureza da performance contemplando o âmbito tanto cênico quanto político-social. Para ela, estes elementos são constituintes dessas narrativas, sendo eles: a) a exposição radical do si-mesmo, do sujeito enunciativo, assim como a cena da enunciação; b) a recuperação de comportamentos renunciados ou recalçados; c) a

³ ROUSSEFF, Dilma. Interview with Christiane Amanpour. CNN, 11 jul. 2014. (Entrevista).

exibição de rituais íntimos; d) a encenação de situações da autobiografia; e, por fim, e) a representação das identidades como um trabalho de constante restauração (sempre inacabado). Com base nessas características, a autora inicia um diálogo com a teoria da enunciação e se interessa pela transposição de lugares de enunciação em que “uma perspectiva performático-performativa é o exame das propriedades que os fatos adquirem nesse transporte ao ficcional e ao público, de que maneira o que era, de alguma forma, experiência, passa a ocupar lugar na ficção” (Ravetti, 2002, p. 45). Assim, a performance estaria vinculada com o ato ilocutório dotado de uma inscrição política que o caracteriza. Segundo a autora,

considero performativa a narrativa que apresenta um cenário no qual um (ou mais) sujeito(s) aparece(m) em processos de atribuição, com referentes explícitos à realidade material, sendo, por isso, identificáveis, mas nas quais os comportamentos narrados (afinal trata-se de comportamentos sociais) são, no mínimo, transgressores, quanto a norma social vigente (Ravetti, 2002, p. 49).

Já para Diana Taylor, o trauma pode ser considerado “uma performance de longa duração” (2009). Ao se deparar com o campo de extermínio no Chile sob a performance corporeificada do seu guia Matta, ela exclama: “sua performance anima o espaço e o mantém vivo. Seu corpo me conecta com aquilo que Pinochet queria que desaparecesse, não apenas o lugar, mas o trauma” (2009, p. 6). A autora assinala um questionamento que estreita a fina relação entre testemunho e performance quando indaga: “Será que o modelo de restauração do comportamento pode iluminar as erupções corporificadas, repetições e flashbacks que caracterizam o trauma?” (2009, p. 7). E, ainda, vai um pouco mais além na questão quando, ao lembrar Schechner, questiona a separação entre sujeito e performance: “Ou será que a ênfase de Schechner de que ‘o comportamento é separado daqueles que se comportam’ atualmente entra em confronto com a teoria do trauma que afirma que o trauma não pode ser separado do ‘eu’ que o vivencia?” (Taylor, 2009, p. 7).

A interlocução com a psicanálise, sempre cara ao campo do testemunho, parece ser inquirida também no campo da performance como um substrato para aquilo que é o

comportamento reiterado, aquilo que Ravetti chama de *renunciado* ou *recalcado*. Nisso há um perigo do reducionismo dos termos psicanalíticos – principalmente freudianos e lacanianos – , que aparecem com frequência nos textos dos estudos de performance. Por isso, faz-se necessário evitar aquilo que Martinelli Filho (2024) denuncia sobre os estudos do testemunho no tocante às noções básicas em psicanálise e seus recortes realizados pela crítica literária:

O que defendo neste ensaio é que o testemunho não pode ser reduzido à expressão do traumático. O testemunho é produção resultante de intensos conflitos psíquicos que percorrem o sentido oposto à pulsão de morte, em direção à conservação da vida, ao princípio do prazer, por meio de operações que dizem respeito ao pulsional, com força erótica. Se o testemunho, como linguagem manifesta, já é um contorno à pulsão de morte, ele pode ser manejado por operações comuns do psiquismo, em sintomas e recalques, por exemplo, que podem resultar igualmente em interferências no discurso, entendidos, nesse caso, equivocadamente como trauma, se pautado no método psicanalítico. A prática da psicanálise selvagem, lembra Freud, prejudica não apenas aqueles que exercem a atividade de analista, mas a própria causa (Martinelli Filho, 2024, p. 3).

Martinelli Filho (2024) retoma as dificuldades encontradas pelas citações tácitas das noções psicanalíticas pelo testemunho, e tal advertência pode ser dirigida como um alerta para os estudiosos da performance.

Mas e a poesia, o que ela poderia ter de indumentária do trauma político no ambiente do cárcere? Segundo Ferraz & Martinelli Filho (2023), “[...] a poesia dos presos políticos elabora, entre o realismo cru e a fantasmagórica lancinante, a memória de uma violência sistemática que desafia a sua ordenação em linguagem comunicável” (p. 5). Sobre o tema, Salgueiro (2015) compara a poesia à prosa e, além disso, elenca fatores que contribuem para o que ele chama de “sequestro do estudo da poesia”, evidenciando como um dos motivos “a peculiaridade do discurso lírico, que, altamente subjetivo, iria de encontro ao pressuposto básico do testemunho, ou seja, o grau de cumplicidade entre aquele que fala – a testemunha e/ou sobrevivente, aquilo de que se fala (a violência e a catástrofe, o evento limite) e de quem

se fala, representando uma coletividade” (Salgueiro, 2015, p. 129).

Já para os estudos de performance, a poesia ganha lugar tanto como arquivo (aquilo que está fixado) quanto como repertório (a transmissão que envolve o corpo) (Taylor, 2003). Para Taylor (2003), o diálogo entre arquivo e repertório seria dinâmico, e não dicotômico, sendo o arquivo um sobrevivente do tempo e do espaço, composto por materiais, objetos, artefatos e textos escritos. Figueiredo (2017) propõe a literatura como arquivo do passado da ditadura e a complexa problemática da escavação desses arquivos da memória como artefatos. Além disso, ela prevê que esse trabalho estaria acontecendo num contínuo crescente:

Aqueles que tentam hoje escrever sobre o passado da ditadura se apoiam, de um lado, nas lembranças pessoais e familiares, de outro lado, em informações levantadas e já compiladas nos diferentes arquivos. Muitos familiares de desaparecidos e mortos fizeram suas buscas, contribuindo para esclarecer os fatos e desmontar as farsas. O trabalho de escavação não terminou, e a quantidade de livros publicados, sobretudo desde 2010, comprova que o trabalho de elaboração do trauma da ditadura continua (Figueiredo, 2017, p. 30).

Tomando como referência as reflexões de Derrida sobre o conceito de *arkhê*, aquele que é primitivo, primeiro e, até certo ponto, original, a literatura que se debruça sobre os documentos históricos, os relatos das testemunhas do trauma político e suas faces como arquivo de memória – que não se pode apagar –, também se propõe a testemunhar. Uma vez que o ficcional é perpassado pelo arquivo de memória e a memória pela fragmentação, “só numa dimensão ficcional é possível entrever nas dobras da história os interditos. Transmutar o vivido” (Figueiredo, 2017, p. 48).

Já o repertório, por sua vez, seria mais próximo do efêmero, daquilo que não pode ser repetido, daquilo que não seria duradouro como o arquivo, mas vivificado pelo corpo por meio dos gestos, pela voz, por uma memória corporal compartilhada com a audiência. Os estudos de Paul Zunthor (1993), por sua vez, vão regressar à poesia e às suas origens ancestrais primitivas, como também às suas origens gregas e medievais, e resgatá-la em sua interação

com o público, no conceito de poesia vocal, dando voz à construção da oralitura. Cabe lembrar que essa relação da poesia com a oralidade vem de muito antes dos gregos. De fato, a poesia, por milênios, foi exclusivamente oral, performática e coletiva. Schiffler (2017) ressalta questões de identificação e aceitação relacionadas ao uso do termo “oralitura” (oralidade e literatura) e constrói uma definição para a literatura oral, afirmando sua complexidade:

A definição da literatura oral é complexa e envolve variáveis múltiplas que podem ser reunidas em perspectivas culturais e estéticas. Em uma perspectiva geral, a literatura oral corresponde à vocalização de uma formulação simbólica e subjetiva do mundo. A construção dessa representação de si e do mundo, por sua vez, não está dissociada de uma dimensão estética, veiculada pela palavra e pelo ritmo da oralidade (Schiffler, 2017, p. 114).

Entende-se, neste texto, que o preso político encena muito mais com seu corpo do que com sua voz, pois sua verdadeira audiência existe apenas para dentro dos espaços utilizados para o encarceramento. A audiência que lhe é imediata resiste e o reprime brutalmente. Contudo, para além dessa audiência, o encarcerado político, que também é poeta, assume a ação política da transmissão escrita desse ato que desafia o poder instaurado e o incita a falar sobre a experiência do trauma político. Nesse lugar, o poeta pode inscrever sua inicial situação de desamparo vivido no contexto da prisão política e da repressão que o incita a escrever e também a performar.

O comportamento reiterado da violência de Estado está espelhado na performance literária; dessa forma, seria possível atribuir à palavra a semântica do sofrimento psíquico. Para tanto, a performance poética também precisa sair da prisão, pois “para a poesia a anistia ainda não chegou e seu alcance permanece restrito, em grande medida, a volumes esgotados, edições de época, arquivos e espólios” (Ferraz; Martinelli Filho, 2023, p. 12). Assim, este artigo visa contribuir com a gama de esforços que intencionam retirar a poesia de testemunho dessa posição de encarcerada, promovendo-a a um lugar que ultrapassa a escrita de tentar “narrar o trauma” e reposicionando-a também no lugar da intencionalidade e da elaboração performática.

CÁRCERE, TORTURA, TESTEMUNHO E PERFORMANCE: A SAGA DO POETA-HERÓI

Imagem 1: Fotografia de presos políticos



Fonte: Brasil, Ministério da Justiça, Comissão da Anistia.⁴

Oswald Barroso, poeta, professor, dramaturgo, ativista político, pesquisador, performer, tem no texto “Oswald Barroso, um companheiro de estrada: o legado cultural do artista e do acadêmico” (2025), de seu amigo de atuação política e artística Rosemberg Cariry, uma espécie de obra memorialística. É também Cariry (2025) que nos dá um vislumbre de toda a atuação do poeta nos estudos de performance. Com riqueza de detalhes ele acrescenta:

Esse aspecto da atuação acadêmica de Oswald Barroso, com notável papel de educador em comunidades e universidades, muitas vezes foi eclipsado pela visibilidade de sua atuação artística e social, sempre inquieta e divulgada mais

⁴ *30 anos de luta pela anistia no Brasil: greve de fome de 1979*. Organização de Daniela Frantz (*et all*). Brasília: Comissão da Anistia: MJ, 2010.

amplamente pela imprensa. Vale lembrar também que, na Universidade Estadual do Ceará (UECE), por anos, foi professor e colaborou na formação de dezenas de profissionais que se desenvolveram em diálogo com seus saberes acadêmicos e práticos, enfrentando os desafios que ele apresentava ao criar grupos de estudos especializados e laboratórios de pesquisas sociais e culturais, como o “Núcleo de Estudos das Performances Afro-ameríndias”. Esse espaço dinâmico possibilitou a criação de parcerias com educadores e pesquisadores de teatro, música e outras representações culturais afro-brasileiras, ameríndias e de outras etnias formadoras do corpus que constitui a diversidade da cultura brasileira, tanto do Nordeste como de outras regiões do país (Cariry, 2025, p. 155).

Além desse recente artigo e de uma entrevista realizada por Bruna Carvalho em 2018, com foco em todo o envolvimento de Oswald Barroso com a cultura popular e sua própria obra, há uma dissertação de mestrado de Fabíula Ramalho (2023) intitulada *O teatro de Oswaldo Barroso: o popular e a experiência trágica*, em que seu caminho na dramaturgia é central. Sobre sua poesia encarcerada, entretanto, pouco ou nada tem sido publicado, o que aumenta a relevância desta proposta de trabalho diante da construção de sua fortuna crítica poética, sobretudo por sua literatura atuar como arquivo e, também, como repertório. Segundo Adriano Spínola – autor do prefácio do livro *Poemas do cárcere da liberdade* (1979) –, Oswald Barroso é um poeta que optou desde cedo pela vertente da arte condenada violentamente pelas baionetas do aparato militar, fato este totalmente omitido pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará em nota ao seu falecimento, em 22 de março de 2024. Posteriormente ao período em que esteve preso, participou também como ator, dramaturgo e encenador, durante 17 anos (1976-1993), do Grupo Independente de Teatro Amador-GRITA, de onde parece ter trazido elementos do ato performático para o repertório poético de sua poesia encarcerada, como um prenúncio de sua atuação futura, que logo seria arquivo. Nascido em 1947, o poeta, também filho de poeta, Bacharel em Comunicação Social, Mestre e Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará, Pós-Graduado em Gestão Cultural pela ANFIAC/Paris, concluiu estágio de Pós-Doutorado em Teatro, pela UniRio, no Núcleo de Estudo da

Performance Afro-ameríndia. Esse artista multifacetado teve sua primeira prisão no dia do trabalhador de 1969, em que havia feito apenas 22 anos, ocasião em que ainda era um estudante de Ciências Sociais. Mas foi com 27 anos que, sequestrado pelo DOI-CODI, conheceu de perto a tortura e os horrores da Ditadura Militar no Brasil:

Passamos 47 dias nos porões do DOI, sobre tratamento já conhecido por quantos passaram por lá: toda espécie de torturas, das mais violentas, as mais requintadas. Saídos dali, mais mortos do que vivos fomos jogados em celas do Corpo de Bombeiros do Recife. Foi mais de três meses de incomunicabilidade e “desaparecimento”, antes de nos ser permitido ter acesso a um advogado. Marcado física e mentalmente, submeti-me a um tratamento psicológico intensivo. Até quase um serenamente a base de tranquilizante (Barroso, 1979, p. 11).

Na contramão do que esperava a repressão política violenta e aviltante, o poeta afirma ter utilizado da criatividade para lidar com o horror de cada dia: “apesar de tudo, o tempo foi de grande criatividade, eu pintava muito, escrevia um outro tanto e trabalhávamos em artesanato” (Barroso, 1979). Para Ferraz,

é preciso ter em mente que a concepção harmônica de arte, criando objetos deléveis e orgânicos, sempre conviveu com uma dimensão dolorosa, mutilada e indigesta da existência humana, que nunca deixou de abordar o sofrimento mais terrificante. Trazendo para um terreno mais contemporâneo, é certo que a poesia não move o pau de arara, como afirmou o poeta Ferreira Gullar (2010), mas tem sido, a cada nova ascensão autoritária, um meio de compreensão e oposição à violência de estado, ao mesmo tempo em que participa ativamente da constituição de uma memória cultural referente a períodos plúmbeos da história (Ferraz, 2022, p. 108).

Nos horrores desse período da história do Brasil, o livro *Poemas do cárcere da liberdade* – impresso pela editora e gráfica Lourenço Filho, em Fortaleza, composto de 28 poemas, além

do prefácio de Spínola e de relatos autobiográficos de Oswald Barroso – apresenta a maioria dos poemas com a inscrição de local: o cárcere em Aquiraz-CE. O poeta já havia saído oficialmente da prisão nesse período e relata a própria saída ao falar da esposa Jô: “a prisão limitava nosso relacionamento e conspirava contra o nosso amor. Nossos esforços não foram poucos para mantê-lo firme até minha saída da prisão em outubro de 1977” (Barroso, 1979). No entanto, na Imagem 1, exposta acima, vemos o poeta de volta ao cárcere (na fotografia, encontra-se agachado à frente dos outros em pé), pois ainda estava engajado na luta pela Anistia no ano de 1979 e na Greve Geral configurada em greve de fome no mesmo ano. Desse ato político e de todo o ambiente do cárcere, nasce seu emblemático livro de poemas. Já no poema de abertura da obra, “Conclamação”, vê-se uma espécie de chamamento simbólico à resistência e à luta contra a repressão:

Conclamação

Poeta
a ti cumpre escrever
o trágico poema
desse tempo submerso.
Mesmo que te doa
a lembrança
resgata o suprimido verso
sem omitir nenhum instante.
É preciso desvendar o subterrâneo
desse circo de horrores
para que ele seja
cada vez e sempre
uma coisa insuportável
(Barroso, 1979, p. 9)

Aquiraz, abril de 1979.

Com relação ao que Ravetti (2002) apresenta como elementos de uma narrativa performática, como a exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciador, assim como a cena da enunciação, é possível que a exposição radical do eu poeta esteja em convergência com a do eu-lírico do poema, que convoca um outro a se unir a ele nesse lugar que é peculiar. A cena enunciativa se forma desde o título, quando se anuncia a “conclamação”, a convocação, o chamamento à interlocução. Já no primeiro verso esse chamamento ganha um interlocutor, o poeta: “Poeta” marca o vocativo e impõe um interlocutor, não sendo qualquer pessoa, e sim um outro que também é poeta e, a partir daí, tem-se início uma ação, ou um ato de enunciação, pois “com o performativo realiza-se uma ação. Por meio dele, não se descreve nada nem se afirma que se faz algo, faz-se algo, ao dizê-lo” (Guimarães, 2010, p. 37). A palavra poeta (vocativo) isolada das demais palavras, no topo do poema (1º verso), indica sua posição, a qual lhe confere certa visão privilegiada diante das circunstâncias. Além disso, cabe-lhe um papel, pois sua saga é narrada nos versos que se seguem. Neles parece que o próximo critério de Ravetti é preenchido, a recuperação de comportamentos renunciados ou recalçados.

O poema parece estar dividido em três tempos enunciativos: 1º) o dever do poeta (“a ti cumpre escrever / o trágico poema / desse tempo submerso”; 2º) o custo do dever que lhe é atribuído (“Mesmo que te doa / a lembrança / resgata o suprimido verso / sem omitir nenhum instante”); 3º) a causa maior, de quem o poeta é servo nessa empreitada heroica (“É preciso desvendar o subterrâneo / desse circo de horrores”). Cada parte que constitui o poema pode ser lida em uma só respiração, conforme o encadeamento do verso livre, marcado e finalizado pelo ponto, ao mesmo tempo em que versos de 6 sílabas, 8 sílabas e 4 sílabas se repetem ao longo do poema, conferindo regularidade métrica e rítmica. Nos versos “a ti cumpre escrever / o trágico poema”, a tarefa que é atribuída ao poeta pelo eu-lírico é carregada pelo verbo “cumprir” no imperativo e parece se assemelhar à “saga do herói”, de acordo com a perspectiva delineada em *O herói de mil faces* (Campbell, 1949), que marca elementos narrativos recorrentes em mitos, cuja jornada também é dividida em três grandes momentos: a partida (um herói recebe um chamado, muitas vezes contra a sua vontade); a iniciação (enfrenta intempéries, forças do destino) e o retorno (a volta com aquilo de que se espera, algo conquistado, uma solução).

No ritual do poeta-herói, há uma jornada que lhe compete fazer e que não diz respeito

apenas a ele. Reiteramos aqui o que nos afirmou Schechner na introdução deste texto: “atos sociais e políticos, protestos, revoluções e coisas do gênero são ações coletivas em larga escala, seja para manter o *status quo*, seja para mudar o mundo” (2003, p. 27). Nessa ação, o poeta fala com um outro, seu interlocutor, e também consigo mesmo, não apenas como um “sobrevivente” (título de outro poema do mesmo livro), mas como um *performer*. Para Taylor (2013), o *performer* é aquele que atua como um transmissor de memória, carregando consigo tanto o arquivo quanto o repertório, sendo este último parte de sua memória corporal, expressões vivas, que não podem ser recuperadas como o arquivo. No poema, o eu-poeta, preso, encarcerado, convoca um outro que lhe seja idôneo, que vai usar o corpo e seus saberes corporais para emplacar sua jornada.

Uma vez que a cena enunciativa é dramática (um “trágico poema”), sua luta será atravessada pelo destino e seus tortuosos caminhos, pois é preciso superar as adversidades: “mesmo que te doa / a lembrança / resgata o suprimido verso / sem omitir nenhum instante”. É árdua a saga do poeta-herói, pois do trauma político sofrido não lhe é permitido o esquecimento. Revisitando o texto de Diana Taylor sobre a visita guiada pelo ex-presos político e sobrevivente, Matta, pelo Villa Grimaldi, um antigo campo de tortura e extermínio nos arredores de Santiago do Chile, pode-se constatar:

Durante a visita, foi restaurada alguma coisa que coloca vários mundos meus em contato direto uns com os outros. Como o próprio espaço multifacetado sugere, eu posso reconhecer camadas e camadas de práticas políticas corporais que compõem esses lugares, as histórias que trago para eles, assim como as emoções que vão sendo instigadas enquanto caminhamos sobre eles, criando nossos próprios caminhos. Eu vivencio aquela visita como performance, e também como trauma, e sei que nunca é nem pela primeira nem pela última vez (Taylor, 2009, p. 11).

Taylor atualiza o tempo das emoções que emergem a partir do ato performático de reviver a memória inscrita naquelas ruínas, vista para ela como performance e também como trauma. Matta é um *performer* de seu próprio trauma inenarrável, pois “o performer não

apenas repete, mas reinscreve o repertório na presença de outros” (Taylor, 2013). Já no poema, seria função do poeta-herói construir versos que podem visitar as ruínas do cárcere, como um sobrevivente-guia para o seu leitor/interlocutor?

Para Lacan, não é possível essa inscrição no trauma por meio do contato direto com o Real, e sim por meio do processo de simbolização. O sujeito não domina o inconsciente, mas pode falar esse inconsciente, daí se decanta sua célebre frase “O inconsciente é estruturado como uma linguagem”, que vai ao encontro de seu complemento: “O inconsciente é o discurso do Outro” (Lacan, 1998 [1966]). É somente pelas “fissuras do discurso” que os escapes desse inconsciente seriam percebidos. No ato performático, com o discurso em pleno vigor, em plena locução, diante de uma audiência, na efemeridade do ato que só se realiza uma vez – ainda que seja uma repetição (como foi o caso de Matta, por ser um sobrevivente guia, realiza essa expedição repetidamente) –, a situação enunciativa nunca é a mesma, apenas o comportamento que é reiterado. Por isso, a árdua tarefa do poeta em sua saga heroica pode ser ainda mais fugidia, uma vez que “voltar ao ritmo subentende uma mudança de atitude diante da realidade” (Paz, 2019, p. 17). Assim, o lugar em que esses contrastes de realidade são dissipados é o lugar do sentido, naquilo que o poema desperta em cada ato de leitura, quando sai do arquivo e vai para o repertório de um *leitor-performer*. Nesse momento, é a imaginação que é convocada para trazer aquilo que falta ao encarcerado: a liberdade. Sob efeito da imaginação e também da experiência da repressão política, o poeta pode ser compelido a escrever o desejo e dar voz à sobrevivência. Como afirma Martinelli Filho,

a recorrência de frases como “eu escrevia para sobreviver” ou “eu escrevia para não enlouquecer” nos depoimentos implica a compreensão de diversas formas de sobrevivência: o pedido de socorro que pode garantir a sobrevivência física; a inscrição do traço de memória que conservará a história do sujeito cotidianamente ameaçado de morte; a manutenção do laço social, por via da linguagem, mesmo em situação de isolamento; a operação de defesas psíquicas diante da realidade ameaçadora (Martinelli Filho, 2024, p. 4).

Barroso não escreve para sobreviver, mas também para não parar de imaginar e de

performar com a escrita e com o corpo, colocando-se na história como um *superstes*.

Caminhado para os versos finais, o eu-lírico conclui o terceiro ato da enunciação e marca o retorno do poeta-herói: “É preciso desvendar o subterrâneo / desse circo de horrores / para que ele seja / cada vez e sempre / uma coisa insuportável”. Lidos também a um só fôlego, apresentam uma distinta espacialização no penúltimo verso – “cada vez e sempre” –, que se coloca deslocado em referência ao alinhamento dos demais. É importante resgatar nesse ato a atuação do poeta com o corpo. Esse movimento para a frente, marca a construção semântica da intensidade e da repetição e não apenas um recurso de estilo, como também inscreve uma pausa no ritmo que os versos vinham sofrendo com o ponto final, de forma crescente, sendo a primeira pausa ao final de 3 versos, a segundo ao fim de 4 versos e a última pausa realizada antes do fim do poema, com o recuo “cada vez e sempre”. O movimento para a frente parece inscrever o eu poeta (como *performer*, para além do eu-lírico) num tempo espiralar, pois, diferentemente do tempo linear, ele gira, retorna ao ponto de origem, ao mesmo tempo em que não apaga o passado, seguindo, pois, em frente. Esse movimento espiralado, exatamente por não ser circular, permite um retorno que não é exatamente ao mesmo tempo, mas possibilita um deslocamento um pouco mais à frente, inscrevendo um movimento, um avanço, uma tentativa de elaboração. Dessa forma, o comportamento reiterado ou restaurado adquire contornos que remontam a tempos e a acontecimentos passados, mas não os repetem exatamente, aderindo, assim, a novos sentidos.

Para Schechner (2003), o comportamento restaurado é “simbólico e reflexivo”. Seus significados têm que ser decodificados por aqueles que têm conhecimento para tanto. Nisso, a poesia encarcerada convoca uma audiência que lhe seja idônea, que entenda sua saga e sua performance, pois, para o autor, essa energia que flui do artista para a audiência também não é linear, ela retorna para ambos, em seus comportamentos reiterados. Assim, artista e audiência participam de uma cocriação ao atualizar a ação política que moveu o contexto da performance. Novamente, nos versos “cada vez e sempre”, essa audiência é convocada a participar da saga do poeta-herói e não permitir que essa memória morra com ele.

Já no verso “desvendar o subterrâneo”, pode-se inserir tanto a metáfora do inconsciente quanto a da máquina do Estado ditador, do aparato militar e seus instrumentos de repressão e tortura, bem como os sentimentos e sentidos despertos por seu ato performático de narrar

sua saga, ainda que contra a sua vontade, movendo todo o esforço de seu corpo para manter viva a memória mais dilacerante. Como na saga do herói, parece haver uma espécie de morte simbólica: “desvendar o subterrâneo”, ir ao Acheronta e ressurgir com a possibilidade de uma ação política que não se conforma com o esquecimento, e que faz com que a memória se perpetue “cada vez e sempre”.

O movimento para a frente marca a postura heroica do poeta e a repercussão de seu ato performático como sobrevivente da tortura que não sucumbe ao medo e à submissão psíquica diante das atrocidades do cárcere. O comportamento reiterado, portanto, é sublinhado uma vez mais no último verso, “uma coisa insuportável”. Ainda que não tenha forma (uma coisa), o trauma político pode ser falado, escrito, e o poeta é convocado a performar, superando a individualidade de sua dor psíquica em prol de um bem maior, de uma coletividade. Como o herói, ele é impelido, por seu lugar de poeta, a representar e atuar por uma causa maior, talvez utópica e, ainda sim, emblemática. Esse poeta-herói encontra na poesia um lugar privilegiado, pois a poesia não se sente, diz-se. Ou melhor: a maneira própria de sentir a poesia é dizê-la (Paz, 2019, p. 55).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste texto, procuramos compreender a pouco comentada, porém profícua, ligação entre o testemunho e a performance poética. A tessitura entre as duas atuações, a do poeta e a do performer, unidos na representação de uma causa maior que lhes é imposta, encontra nas palavras de Freud uma possibilidade de leitura. Freud (1908) fala a respeito do aparecimento do herói nas narrativas de escritores “que parecem criar livremente seu material” (Freud, 2021[1908], p. 333), que assim os chamou para diferenciá-los daqueles que se inspiram em material já existente (épicos e trágicos antigos) (Freud, 2021 [1908]). Segundo ele,

Nas obras desses narradores, uma característica nos chama atenção sobretudo: todas têm um herói que é o centro do interesse para o qual o autor busca granjear nossa simpatia por todos os meios e que parece proteger com

uma providência especial. Se, no final de um capítulo, o herói está inconsciente, sangrando de sérias feridas, no início do próximo nós o encontramos bem cuidado e a caminho do restabelecimento, e se o primeiro volume termina com o naufrágio, numa tempestade, do navio em que se acha o herói, no começo do segundo volume nós seremos informados de sua milagrosa salvação, sem a qual o romance não teria prosseguimento. O sentimento de segurança com que acompanhamos o herói através de suas perigosas vicissitudes é o mesmo com que um herói real se joga na água para salvar alguém que se afoga, ou se expõe ao fogo inimigo para atacar uma bateria; é o verdadeiro sentimento de herói que um de nossos melhores escritores expressou magnificamente: “Nada pode acontecer” (Anzengruber) (Freud, 2021 [1908], p. 334).

Aquele que sobrevive ao cárcere, esse herói que resiste, toma a escrita literária como escolha psíquica e estética de orbitar o Real do trauma político por meio da tentativa de imaginar (fantasiar) e simbolizar, por meio de palavras, a experiência vivida. Acreditamos que esse *poeta-performer* estaria também lutando psiquicamente pelo próprio eu, para não sucumbir à violenta repressão política. Este não parece ser um sintoma isolado na poesia de testemunho, uma vez que essa resistência poético-política é uma tópica recorrente entre os presos políticos, como reforça Gilney Viana: “Para nós, presos políticos, só existia uma alternativa: a resistência física, psicológica, ideológica e política e, porque não dizer, também poética” (2011, p. 10). É sob esse prisma que também podemos entender o poeta como *performer*, como alguém que desempenha um papel intercambiável entre os presos, um marco do herói que performa a sua própria segurança por meio de uma proteção especial – como apontou Freud (1921[1908]) –, atribuída não ao seu corpo, muitas vezes conspurcado, mas à sua psique – que resiste e projeta seu corpo e sua imaginação para além da cela.

Ainda que a performance em vida do poeta, ator e dramaturgo Raimundo Oswald Cavalcante Barroso tenha se encerrado em 2024, suas obras são arquivo, são memória, e viram repertório nas mãos daqueles que têm compromisso ético em não deixar que a memória da vítima morra com ela. Sua poesia foi mais que sobrevivência, foi ação, como nas palavras de Spínola:

Se a ação é o centro energético da transformação histórica, a palavra é o centro energético da instauração do poético, com a mesma força de seu compromisso social, Oswald Barroso revela-se um poeta plenamente engajado/comprometido com a linguagem e a estrutura poemática, pois para ele (como de resto deveria ser para todos os poetas) “a palavra e porta/a palavra é posta/a palavra é pista”, e aí está precisamente a realização totalizante do poema, enquanto empreendimento recriador da linguagem, e fenômeno capaz de identificar e iluminar a experiência e a história humana, dois valores que, na poesia Oswald, lhe asseguram o passaporte da permanência (Spínola *apud* Barroso, 1979, p. 4).

Nesse lugar, portanto, a obra *Poemas do cárcere da liberdade* (1979) impõe sua relevância psíquica, ideológica, literária, ao se instaurar como uma grande performance do poeta-herói “conclamado” (chamado aos brados, de forma incisiva e acentuada, por folhetos, panfletária) para sobreviver à barbárie e perpetuar o legado da resistência política.

BETWEEN TESTIMONY AND PERFORMANCE: THRESHOLDS OF POLITICAL ACTION IN THE INCARCERATED POETRY OF OSWALD BARROSO

ABSTRACT: This article aims to construct a possible dialogue between two seemingly antagonistic approaches: testimony and performance. The artistic choice, whether by the survivor who seeks to elaborate on their experience as a witness, or by a performer, is presented through the possibility of thinking of the text beyond the writing of the self. The works of Seligmann-Silva (2008), Salgueiro (2015), Martinelli Filho (2024), Ferraz (2022), Schechner (2003), Ravetti (2002), and Taylor (2013, 2009) are brought in to give form to testimony and performance, going beyond what can initially be called the poetic performance of trauma.

KEYWORDS: Testimony; Performance; Trauma; Poetry.

ENTRE EL TESTIMONIO Y LA PERFORMANCE: UMBRALES DE LA ACCIÓN POLÍTICA EN LA POESÍA ENCARCELADA DE OSWALD BARROSO

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo construir una posibilidad de diálogo entre dos enfoques aparentemente antagónicos: testimonio y performance. La elección artística, tanto del sobreviviente que desea elaborar su experiencia en calidad de testigo, como del performer, se presenta desde la posibilidad de pensar el texto más allá de la escritura de sí. Los textos de Seligmann-Silva (2008), Salgueiro (2015), Martinelli Filho (2024), Ferraz (2022), Schechner (2003), Ravetti (2002) y Taylor (2013, 2009) son convocados para dar forma al testimonio y a la performance, yendo más allá de lo que se puede llamar, en un primer momento, la performance poética del trauma.

PALABRAS CLAVE: Testimonio; Performance; Trauma, Poesía.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que restou de Auschwitz?* Trad. Selvino Assman. São Paulo: Boitempo, 2008.

BARROSO, Oswald. *Poemas do cárcere e da liberdade*. Fortaleza: Edições Multirões do Povo [Série Poesia], 1979.

CANELO, Paula; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Estado e governo nas ditaduras brasileira (1964) e argentina (1976). In: LVOVICH, Daniel; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *As ditaduras argentina e brasileira em ação: violência repressiva e busca de consentimento*. Belo Horizonte: Editora UFMG, Los Polvorines: Ediciones UNGS, 2023, p. 19-48.

CARIRY, Rosemberg. Oswald Barroso, um companheiro de estrada: o legado cultural do artista e do acadêmico. *O público e o privado*, Fortaleza, CE, v. 22, n. 47, p. 154-173, 2024. Disponível

em: <https://revistas.uece.br/index.php/opublicoeoprivado/article/view/15068>. Acesso em: 17 dez. 2025.

FERRAZ, Marcelo. *O testemunho poético no limiar da lírica moderna*. Goiânia: Cegraf, 2022.

FERRAZ, Marcelo; MARTINELLI, N. (org.). *Poesia e cárcere político: leituras e análises*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023.

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

FREUD, Sigmund. O escritor e a fantasia. In: _____. *Obras completas. O delírio e os sonhos na Gradiva. Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909)*. V. 8. Trad. Paulo César de Souza São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 325-338.

LACAN, Jacques. (1966). *Escritos*. Trad. Editora Jorge Zahar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar 1998.

MARTINELLI FILHO, N. Para além da escrita do trauma: testemunho e sublimação na poesia do cárcere político. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, v. 46, n. 1, maio 2024.

MARTINELLI FILHO, N. Impasses da representação na poesia do cárcere político na ditadura militar brasileira. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 25, n. 3, p. 1-17, set./dez. 2023. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/15963>. Acesso em: 22 de julho de 2025.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

RAVETTI, Graciela; ARBEX, Marcia (org.). *Performance, exílio, fronteiras*. Belo Horizonte: FALE UFMG, 2002.

SALGUEIRO, Wilberth. Trauma e resistência na poesia de testemunho do Brasil contemporâneo. *Revista Moara*, v. 44, jul-dez, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/3432>. Acesso em: 10 de maio de 2025.

2025.

SCHECHNER, Richard. *Performance: teoria y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros de Rojas, 2000.

SCHIFFLER, Michele Freire. Literatura, oratura e oralidade na performance do tempo. *REVELL - Revista de Estudos Literários da UEMS*, v. 2, n. 16, p. 112–134, 2017. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/1556>. Acesso em: 02 de maio de 2025.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicol. Clin.*, v. 20, n.1, p. 65-82, 2008. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 de novembro de 2024.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TAYLOR, D. O trauma como performance de longa duração. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 1-12, 2009. Disponível em: <https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/512>. Acesso em: 20 de maio de 2025.

VIANA, Gilney. *Poemas (quebrados) do cárcere*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

Submetido em 30 de setembro de 2025

Aprovado em 16 de dezembro de 2025

Publicado em 25 de janeiro de 2026
