

"ESSAS COISAS ACONTECERAM ACONTECEM ACONTECERÃO": O LUTO RASURADO EM *LADY TEMPESTADE*

"*ESSAS COISAS ACONTECERAM ACONTECEM ACONTECERÃO*":
ERASED MOURNING IN LADY TEMPESTADE

Renata Flores Serra Lima¹ 

Maria Elisa Rodrigues Moreira¹ 

¹Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, SP, Brasil

Resumo

O artigo analisa a peça *Lady Tempestade*, de Sílvia Gomez, concebida a partir dos diários de Mércia Albuquerque Ferreira, advogada militante que atuou na defesa de presos políticos durante a ditadura civil-militar brasileira. Discute-se que a adaptação teatral não funciona como simples ilustração documental, mas como recriação performativa do testemunho, na qual a memória íntima é convertida em ato público de rememoração coletiva. O conceito central de "rasura" (apagamento, risco, censura e lacuna) é interpretado como escolha estética e política que traduz trauma, resistência e os limites da linguagem diante da violência histórica. A encenação, mediada pela atuação de Andréa Beltrão e pela direção de Yara de Novaes, evidencia fragmentações, silêncios e repetições como dispositivos para elaborar o luto e reinscrever o passado no presente, produzindo uma "estética das ruínas" orientada à responsabilidade histórica.

Palavras-chave: escrita de si; testemunho; trauma cultural; memória coletiva; literatura brasileira contemporânea.

Abstract

The article analyzes the play *Lady Tempestade*, by Sílvia Gomez, conceived from the diaries of Mércia Albuquerque Ferreira, an activist lawyer who defended political prisoners during Brazil's civil-military dictatorship. It argues that the theatrical adaptation does not operate as a mere documentary illustration, but as a performative re-creation of testimony, in which intimate memory becomes a public act of collective remembrance.

Resumen

El artículo analiza la obra *Lady Tempestade*, de Sílvia Gomez, concebida a partir de los diarios de Mércia Albuquerque Ferreira, abogada que defendió a presos políticos durante la dictadura cívico-militar brasileña. Se sostiene que la adaptación no funciona como ilustración documental, sino como recreación performativa del testimonio, en la que la memoria íntima se convierte en acto de rememoración colectiva. El concepto

The central notion of “erasure” (deletion, crossing-out, censorship, and lacuna) is read as an aesthetic and political choice that conveys trauma, resistance, and the limits of language before historical violence. The staging – mediated by Andréa Beltrão’s performance and Yara de Novaes’s direction – foregrounds fragmentation, silence, and repetition as devices to work through mourning and reinscribe the past in the present, producing an “aesthetics of ruins” oriented toward historical accountability.

Keywords: Life Writing; Testimony; Cultural Trauma; Collective Memory; Contemporary Brazilian Literature

de “tachadura” (borrado, trazo, censura y laguna) se interpreta como elección estética y política que traduce trauma, resistencia y los límites del lenguaje ante la violencia histórica. La puesta en escena – mediada por la actuación de Andréa Beltrão y la dirección de Yara de Novaes – visibiliza fragmentaciones, silencios y repeticiones como dispositivos para elaborar el duelo e inscribir el pasado en el presente, produciendo una “estética de las ruinas” orientada a la responsabilidad histórica.

Palabras clave: escritura del yo; testimonio; trauma cultural; memoria colectiva; literatura brasileña contemporánea.

Os *Diários 1973-1974*, de Mércia Albuquerque Ferreira (2025); o texto dramatúrgico do espetáculo *Lady Tempestade*, de Sílvia Gomez (2025); e a performance de Andréa Beltrão no mesmo espetáculo, sob direção de Yara de Novaes (2024), compõem um complexo narrativo em que escrita íntima, luto histórico e teatro contemporâneo se entrecruzam, evidenciando os múltiplos processos e sentidos que perpassam os efeitos da violência da ditadura civil-militar brasileira sobre a história do país e de seus habitantes.

A cena teatral nasce, nesse caso, do encontro direto entre o arquivo pessoal – fragmentário, rasurado e marcado pela experiência ditatorial – e os procedimentos estéticos da dramaturgia e da performance, que reinscrevem essa escrita de si no espaço público: ao transitar do diário ao palco, *Lady Tempestade* transforma o gesto íntimo de registrar memórias em um acontecimento cênico no qual luto, voz e corpo operam como dispositivos de rememoração coletiva.

Mércia Albuquerque Ferreira foi uma advogada pernambucana, nascida em 1934, que defendeu presos políticos durante a ditadura civil-militar. Ela atuava como professora primária e era recém-formada em Direito quando, em 2 de abril de 1964, logo após o golpe militar, testemunhou uma cena que redefiniria radicalmente sua trajetória pessoal e profissional: viu o líder comunista Gregório Bezerra sendo torturado em plena via pública, no Recife (Lima, 2025, p. 9-10). O impacto desse episódio inaugurou uma decisão ética e política que atravessaria toda a sua vida: a partir daquele momento, começando pelo caso do próprio Bezerra, a advogada passou a atuar na defesa de presos políticos perseguidos pelo regime militar, assumindo uma prática jurídica marcada pelo enfrentamento direto da repressão estatal.

Essa experiência foi registrada ao longo de dois anos¹ em uma escrita íntima que combina indignação, luto e exaustão, mas também gestos de cuidado e afeto. Seus diários – aos quais Roberto Monte e Teresa Vilaça (2025, p. 9) se referem como “histórias de compromissos” –, além de documentarem acontecimentos históricos, revelam uma subjetividade em permanente elaboração, na qual o cotidiano da violência política se mistura à vida familiar, ao trabalho jurídico e às relações de solidariedade com mães, filhos e familiares de presos e desaparecidos.

Os diários de Mércia, assim como cartas e outros documentos jurídicos, foram recebidos em 2003 pelo Centro de Direitos Humanos e Memória Popular (CDHMP)², após terem sido preservados por décadas por seu marido, Octávio Albuquerque. Em 2023, 20 anos após a morte de Mércia, a editora Potiguariana publicou seus diários.

Conforme declara Yara de Novaes no programa do espetáculo, este surgiu antes mesmo de os diários começarem a circular editorialmente, quando ela soube que esse material estava em vias de publicação. Ela e Andréa Beltrão reconheceram naquelas páginas não apenas seu valor documental, mas também uma potência cênica singular: “O tempo do teatro é estranho, [...] às vezes nasce antes mesmo de nascer e às vezes nos surpreende. Não foi premeditado, mas simbólico como este espetáculo encontrou seu tempo para estreiar no ano de 2024, marco de 60 anos do golpe de 1964”.³

A partir desse encontro, as artistas convidaram a dramaturga Sílvia Gomez a criar um espetáculo que dialogasse com os registros diarísticos sem, no entanto, reduzi-los à simples ilustração histórica, certas do resultado que seria alcançado: “A dramaturgia da Sílvia estabelece uma relação de rigor com o histórico e abre fendas de percepção, criando novas zonas de subjetivação [...]”. O resultado desse triplo encontro com os diários de Mércia é *Lady Tempestade*, monólogo que estreou em janeiro de 2024 no Rio de Janeiro, chegando a São Paulo em 2025 e entrando em circulação por diversas capitais brasileiras em 2026.⁴ O título da peça foi extraído de uma anotação de Mércia,

1 Conforme mencionado na apresentação do livro que reúne os diários de Mércia Albuquerque Ferreira, o acervo da advogada tem um caráter fragmentário, uma vez que muito material se perdeu e boa parte dos documentos encontra-se “desmembrada”, questão que será retomada adiante. Dentre o material recebido, a maior parte dos registros diarísticos remonta aos anos de 1973 e 1974, não sendo possível afirmar se o ato de escrita diário ocorreu também com constância em outros períodos (Monte; Vilaça, 2025, p. 9-10).

2 Fundado em 1986, o Centro de Direitos Humanos e Memória Popular é uma organização civil, sem fins lucrativos, localizado em Natal (RN), que tem como objetivo a defesa e a promoção dos Direitos Humanos. Por meio do projeto DHNet - Enciclopédia Digital de Direitos Humanos, do qual o CDHMP participa, é possível consultar parte do acervo da advogada Mércia Albuquerque Ferreira on-line (disponível em: <https://www.dhnet.org.br/mercia/acervo/index.html>).

3 Declaração de Yara de Novaes presente no programa de *Lady Tempestade*.

4 O espetáculo foi assistido pelas autoras em 05 de junho de 2025, no Sesc Consolação, em São Paulo.

na qual ela se descreve em contraste com a mãe – “Enquanto sou tempestade, ela é bonança” (Ferreira, 2025, p. 143) –, e revela a “força extraordinária, a luta solitária, angustiante, aterradora, de uma mulher contra uma máquina obcecada por tortura e morte” (Lima, 2025, p. 11).

Sílvia Gomez transforma os relatos diarísticos de Mércia Albuquerque em matéria cênica por meio de um procedimento que pode ser compreendido como a elaboração de um *diário dentro do diário*,⁵ o que reforça o caráter metaficcional da narrativa criada e seu vínculo com o gênero textual que lhe serve de mote. Na peça, os textos chegam à cena mediados por uma ficção dramatúrgica: uma mulher, identificada apenas como “A.”, passa a receber pelo correio as páginas escritas por Mércia, enviadas por um remetente chamado “R.”. Esse dispositivo cria uma camada adicional de mediação narrativa, deslocando o diário do registro íntimo para um circuito que envolve leitura, escuta e reenvio.

Na encenação, Andréa Beltrão assume simultaneamente essas diferentes vozes e posições: interpreta a mulher A., figura que se confunde com a própria atriz em cena; encarna Mércia, autora dos diários; e também dá corpo a R., referência a Roberto Monte, responsável pela guarda e pela posterior publicação do acervo. Ao reunir essas instâncias em uma única presença cênica, a performance evidencia que a memória não é transmitida de forma direta ou transparente, mas atravessada por gestos de leitura, edição, escuta e interpretação que transformam o testemunho íntimo em experiência coletiva.

A reflexão proposta neste artigo parte da compreensão de que *Lady Tempestade* elabora o luto para além da experiência privada, construindo-o como uma forma estética capaz de articular o individual e o coletivo (Halbwachs, 2003). As rasuras, silêncios e fragmentos, presentes nas inúmeras páginas que compõem os diários de Mércia Albuquerque, posteriormente reinscritos na dramaturgia e na performance, não operam como simples lacunas documentais, mas como marcas sensíveis de uma dor que resiste à totalização narrativa (Seligmann-Silva, 2003, 2005).

Ao serem transportados para a cena, esses vestígios transformam o luto íntimo em gesto partilhado, permitindo que a experiência singular de uma mulher atravesse o corpo da atriz e alcance a esfera pública por meio da experiência estética. Assim, o espetáculo constrói uma poética do luto, mas de um luto rasurado, no qual são ativados tanto afetos e reconhecimentos como traumas e silenciamentos, revelando disputas simbólicas que ultrapassam a vida privada associada à biografia de Mércia e dialogam, diretamente, com

5 Fala de A. na primeira cena da peça: “A história de um diário que recebi de um certo R. Ou melhor, a história do diário de um diário (eu adoro falar isso: O diário de um diário de um diário)” (Gomez, 2025, p. 35).

a história social e política brasileira, com o trauma coletivo (Sylla, 2015), decorrente da extrema violência do regime ditatorial instaurado no Brasil nos anos 1960.

Rasura, diários e escrita de si

A rasura, entendida como marca do apagamento, é também uma forma de inscrição. Ao riscar, arrancar ou silenciar, não se elimina totalmente o vestígio, mas se produz um espaço de tensão entre presença e ausência. Nos *Diários 1973-1974* de Mércia Albuquerque Ferreira, essas rasuras revelam a fragilidade de quem escreve sob opressão e instauram o lugar de luto como parte constitutiva da memória. No caso de Mércia, as rasuras participam desse processo, pois indicam não só o que ela decide revelar, mas também aquilo que permanece recalcado, interdito ou intransmissível.⁶

Marcio Seligmann-Silva (1998, p. 19), em um de seus estudos sobre testemunho e trauma, enfatiza que “é um chavão dizer que essas experiências-limite são indescritíveis”. Em autores como Primo Levi, por exemplo, o trauma não se apresenta como ausência de linguagem, mas como colapso dos sistemas simbólicos habituais: diante da onipresença da morte, a linguagem torna-se literal, concreta, quase sem metáfora. A fome mata “literalmente”, o corpo é “literalmente” possuído pelo outro, a violência não admite transposição figurativa. Não se trata, portanto, de uma falência estética, mas de uma transformação radical da linguagem diante de um real que excede a simbolização ordinária.⁷

Tal formulação é fundamental para compreender os diários de Mércia Albuquerque como escrita testemunhal. Nos cadernos de 1973-1974, a experiência da violência da ditadura civil-militar brasileira organiza-se como sucessão de fragmentos, interrupções, rasuras e silêncios; as páginas riscadas, arrancadas ou tornadas ilegíveis podem ser lidas como marcas materiais do

6 Jaime Ginzburg (2001, p. 132), em seu artigo “Escritas da tortura”, retoma as reflexões de Adorno para ponderar sobre a relação entre linguagem e violência. O pesquisador brasileiro afirma que, em processos de desumanização, como os vivenciados em guerras e regimes opressores, o sujeito precisa rever sua relação com a linguagem, em especial nas obras estéticas que tocam na temática. Essa nova relação com a linguagem seria “essencial para que se toque no âmago da experiência histórica. A ruptura com as convenções triviais da linguagem obriga a percepção a um caminho diferenciado de conhecimento e formulação de ideias. Sem esse movimento para a diferenciação, a literatura permaneceria empregando a linguagem trivial, incapaz de provocar o leitor a avaliar a dimensão singular, estranha e terrível da experiência sugerida”. Na sequência, ele se refere à violência do Holocausto e afirma que qualquer experiência de linguagem a ela associada “deve necessariamente causar perplexidade. Se não causar, é porque não é mais sentida como trauma coletivo” (Ginzburg, 2001, p. 132).

7 Nesse sentido, podemos voltar a Ginzburg, que, retomando os argumentos de Maren e Marcelo Viñar em *Exílio e tortura*, assim como os de Hélio Pellegrino em *Brasil: nunca mais*, aponta que a violência extrema consolidada na tortura tem por fim provocar a cisão entre corpo e mente, a desarticulação completa entre o corpo e a linguagem: aqueles que passam pelo trauma da tortura, ação recorrente no período ditatorial, perdem “o domínio da linguagem e o sentido da existência” (Ginzburg, 2001, p. 143).

trauma – vestígios de um real que resiste à inscrição plena. Como propõe Seligmann-Silva (1998), o testemunho não busca representar o acontecimento de forma totalizante, mas inscrever seus limites, suas falhas e seus pontos de opacidade. A escrita diarística de Mércia, atravessada por apagamentos, faz do silêncio um modo de dizer, e da rasura, uma forma de memória.

Em *Lady Tempestade*, a dramaturgia de Sílvia Gomez desloca essas marcas do papel para a cena, transformando o limite da escrita em procedimento estético e político. Quando Andréa Beltrão enuncia em voz alta as indicações “página riscada”, “trecho ilegível”, “página arrancada”, o espetáculo reinscreve performativamente a lacuna do diário. O que era ausência torna-se presença cênica; o que não pôde ser dito no papel passa a existir como silêncio compartilhado entre atriz e plateia. Assim, a peça não completa o testemunho, mas, antes, expõe sua incompletude constitutiva, reafirmando que, em contextos de violência histórica, a memória não se apresenta como totalidade coerente, mas como ruína, fragmento e vestígio – e é justamente nessa condição que reside sua potência ética e política.

No capítulo “O diário íntimo e a narrativa”, Maurice Blanchot (2005) oferece uma chave decisiva para a leitura dos *Diários 1973-1974* de Mércia, ao afirmar que o diário nasce do paradoxo de narrar aquilo que, por ser excessivamente real, ameaça as próprias condições do relato. “Narra-se o que não se pode relatar”, escreve Blanchot (2005, p. 272), indicando que o diário não é espaço de organização pacífica da experiência, mas uma forma instável, armadilhada entre o impulso de dizer e a impossibilidade de simbolizar plenamente o vivido. À luz dessa reflexão, os diários de Mércia não podem ser compreendidos como simples deságue emocional ou confissão privada – um confessionário sem padre –, mas como prática tensionada entre memória, silêncio e risco.⁸

Além disso, no testemunho importa considerar o lugar de onde se narra, a posição da qual se registra uma determinada memória. Como aponta João Camilo Penna (2003, p. 316) ao refletir sobre o testemunho hispano-americano,⁹ este é um “tema básico da crítica do testemunho: a diferença entre as narrativas em primeira pessoa que postulam uma experiência individual e particular [...] e a formação de uma subjetividade coletiva do testemunho”. Os diários de Mércia apontam uma narrativa que engloba as duas perspectivas:

8 O risco era bastante concreto: nos paratextos dos *Diários* e do texto dramatúrgico informa-se que Mércia vivia, como outros opositores ao regime, em “um risco constante, profissional, pessoal e familiar” (Cipriano; Miranda, 2025, p. 13) e que “[f]oi presa 12 vezes, sempre escutando ameaças”, tendo chegado a “passar quatro horas dentro de uma viatura, vendada, com um revólver na cabeça, escutando barbáries” (Lima, 2025, p. 10-11).

9 Para uma distinção mais detalhada entre a abordagem das narrativas testemunhais na Europa e na América Latina, assim como uma discussão sobre a “literatura de testemunho” como gênero literário, ver Seligmann-Silva (2005).

ao mesmo tempo que acompanhamos sua experiência pessoal como advogada de defesa de pessoas que sofreram, nas mais diversas formas, as violências do regime ditatorial brasileiro, acompanhamos também as marcas de uma subjetividade coletiva alimentada pelos registros sobre vivências de terceiros, sejam esses os sujeitos que sofreram a violência na pele, sejam seus familiares e amigos.

Nos diários da advogada, as páginas rasuradas, arrancadas ou tornadas ilegíveis podem ser lidas como gestos ativos diante do trauma: sinais de um excesso que não encontra forma estável. Resta perguntar, portanto, se Mércia escrevia apenas para si ou se, consciente ou não, projetava um leitor futuro – não para confessar, mas para deixar vestígios. A rasura, nesse sentido, não apaga: ela marca. Indica o ponto em que a escrita falha, mas também onde a memória insiste, recusando-se tanto ao esquecimento quanto à transparência total.

Desse modo, nas inscrições dos diários o testemunho opera como conteúdo narrado e também como força ativa que atravessa o texto.¹⁰ Ainda assim, não se trata de uma restituição direta do vivido, mas da construção simbólica de um real que resiste à plena representação, sobretudo quando atravessado pela experiência traumática:

[...] esse “real” não deve ser confundido com a “realidade” tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o “real” que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do trauma, de um evento que justamente resiste à representação (Seligmann-Silva, 2003, p. 373).

Dessa forma, ao considerar as rasuras como presença do luto, desloca-se a ideia de perda para a de potência: a potência de um silêncio que fala, de uma ausência que insiste, de uma memória que se afirma mesmo em sua incompletude. É nesse ponto que a dramaturgia de *Lady Tempestade* encontra terreno fértil, transformando as lacunas dos diários em matéria estética e política.

¹⁰ Vale destacar o que Seligmann-Silva (2003, p. 375) aponta sobre a questão da legitimidade, do valor e da verdade que perpassam o testemunho em primeira mão: “O sobrevivente, aquele que passou por um ‘evento’ e viu a morte de perto, desperta uma modalidade de recepção nos seus leitores que mobiliza a empatia na mesma medida em que desarma a incredulidade”. O pesquisador reflete também sobre o modo como o diário se relaciona a essa questão: “Os traços materiais inscritos no diário – que muitas vezes se desdobram em características bem sensíveis, matéricas, como o estado do papel, a caligrafia, os borrões de tinta, as rasuras, etc. – reforçam o *teor testemunhal* do diário. Quando falamos de diário, mais do que nunca sua base matériaca – o suporte do diário – se torna importante e elemento essencial da obra. Vemos o diário como *parte* do evento narrado, e não como observação de segunda ordem – por mais equivocada que esta percepção possa ser em alguns casos. [...] A potência que guarda pode ser transformada em energia mesmo muitos anos depois de passados os fatos, justamente porque na estrutura do texto se entrecruzam, em uma trama, a vida íntima com a pública, o trabalho literário com as marcas do ‘real’. No limite, tendemos a ver nestes diários uma *escrita performática*” (Seligmann-Silva, 2010, p. 7, grifos do autor).

No volume em que são publicados os diários de Mércia Albuquerque Ferreira, essas ausências são registradas editorialmente por indicações como “02.08.1974 [página toda riscada]” (Ferreira, 2025, p. 117), evidenciando que o testemunho não se apresenta como narrativa contínua ou transparente, mas como escrita marcada pela interrupção e pelo apagamento. Ao transpor os diários para a cena, opta-se por não neutralizar tais ausências (páginas arrancadas, trechos rasurados, frases interrompidas e silêncios explícitos), as quais, em *Lady Tempestade*, são incorporadas dramaturgicamente pela equipe criativa – a dramaturga Sílvia Gomez, a diretora Yara de Novaes e a atriz Andréa Beltrão.

A presença incisiva das rasuras marca uma divisão temporal nítida tanto nos diários quanto na dramaturgia: nesta, enquanto o primeiro ato é dedicado aos acontecimentos de 1973, o segundo se volta integralmente para 1974. Iniciando-se na cena 19, o segundo ato acumula as marcas de apagamento presentes nos diários de 1974: páginas rasuradas, trechos ilegíveis, silêncios impostos à escrita. Ao todo, o diário apresenta para esse ano dezesseis marcações explícitas de páginas riscadas ou arrancadas a tesoura, o que sugere não apenas lacunas documentais, mas zonas de trauma e impossibilidade de enunciação. Trata-se do período mais doloroso vivido por Mércia, aquele em que a violência, o medo e o desgaste emocional se intensificam.

Na dramaturgia, portanto, percebe-se que Sílvia Gomez enfatiza o ano de 1974 ao incorporar essas rasuras como matéria cênica, transformando o silêncio do arquivo em discurso performativo e assumindo-o como presença, numa estratégia que cria um efeito de acúmulo: a repetição das ausências aponta para a insistência da violência e da censura, mas também para o encontro diário de Mércia com aquilo que ela mesma chama de “fracasso”. O que falta, portanto, não é vazio, mas testemunho de uma experiência-limite.

Essa intensificação da rasura e do silêncio, que se manifesta materialmente tanto nos diários quanto no texto dramatúrgico, está presente também na performance de Andréa Beltrão. No segundo ato do espetáculo, quando a atriz encarna a voz de Mércia, as lacunas do arquivo são enunciadas em voz alta – “6 de fevereiro de 1974: isto é uma página riscada”; “10 de fevereiro de 1974: página riscada”. Esse procedimento materializa o silêncio de Mércia, fazendo das rasuras e dos apagamentos gestos performativos que explicitam os limites da memória, da escrita e do próprio testemunho. Assim, a ausência passa a falar tanto quanto a palavra, instaurando no palco uma tensão entre o que se escreve, o que se apaga e o que resiste.

Ao serem incorporadas à cena, essas lacunas são reinscritas como forma estética, instaurando uma memória fragmentária e performativa. Nesse

movimento, o silêncio, o apagamento e o luto não aparecem como falhas do relato, mas como matéria expressiva, revelando que, em contextos de trauma histórico, a memória não se organiza como narrativa plena ou contínua, mas como ruína, vestígio e fragmento. É justamente nessa condição incompleta que reside sua potência: ao resistir à totalização, a memória rasurada convoca o espectador a habitar o intervalo entre o dito e o não dito, transformando a falta em experiência sensível e política.

Além disso, a encenação experimenta modos de traduzir o não dito corporalmente, como nos momentos em que a personagem se cala ou permanece “muda” diante da plateia. Esses gestos performáticos ampliam a força das rasuras, deslocando-as da materialidade da página para a fisicalidade da cena. O silêncio, ao ser encenado, não se apresenta como passividade, mas como grito contido – uma fala que não pôde ser escrita, mas que ecoa no corpo da atriz.

Alguns outros aspectos merecem destaque com relação à proposta dramática de Sílvia Gomez, dos quais gostaríamos de destacar três. O primeiro deles diz respeito à escolha de não nomear os torturadores, que constitui uma recusa à oferta de qualquer espaço de permanência simbólica àqueles que perpetuaram a violência. Eles são chamados de “gafanhotos”, ecoando a informação dada por Samarone Lima (2025, p. 11) de que Mércia “chamava os torturadores e delegados de ‘gafanhotos’”.¹¹ Em contrapartida, o texto dá nome às mães que buscavam seus filhos desaparecidos, como dona Rosália, transformada em personagem-síntese das inúmeras mulheres que povoaram a vida de Mércia. Essas escolhas reafirmam o gesto estético e evidenciam que a rasura não é apagamento, mas deslocamento: em lugar de reforçar o poder dos algozes, a cena faz questão de reinscrever a memória das vítimas e daqueles que resistiram.

Nesse ponto, é fundamental aproximar a noção de rasura da ideia de memória coletiva, conforme discutida por Paul Ricoeur em *A memória, a história, o esquecimento* (2007). Revisitando Maurice Halbwachs, Ricoeur (2007, p. 130) afirma que a memória não pode ser reduzida a um simples depósito individual: “deve-se a Maurice Halbwachs a audaciosa decisão de atribuir a memória diretamente a uma entidade coletiva que ele chama de grupo ou sociedade”. Assim, a memória coletiva não apenas sustenta, mas também corrige, critica e integra as memórias individuais.

Esse enunciado de Ricoeur ilumina de modo particular o gesto de *Lady Tempestade*. Se as rasuras nos diários de Mércia Albuquerque poderiam parecer, à primeira vista, marcas de um silêncio estritamente íntimo, o teatro

¹¹ Nos diários, encontramos apenas uma utilização dessa palavra, na entrada de 17 de abril de 1974, quando Mércia se refere ao Dr. Kleber Amorim, diretor da Penitenciária Barreto Campelo, como “gafanhoto insular” no qual ela daria “um banho de inseticida, para melhorar a aparência” (Ferreira, 2025, p. 30).

as reinscreve na dinâmica do coletivo. Como afirma o filósofo, “[...] é a partir de uma análise sutil da experiência individual de pertencer a um grupo e na base do ensino recebido dos outros que a memória individual toma posse de si mesma” (Ricoeur, 2007, p. 130).

O segundo aspecto a ser destacado relaciona-se ao segundo ato da peça, e trata-se do recurso às citações: não por acaso, é também aí, na encenação do ano de 1974, que a dramaturga recorre com maior intensidade a trechos literais dos diários. As palavras de Mércia aparecem quase integralmente preservadas, como se a dramaturgia recuasse para permitir que a voz da advogada emergisse com menos mediações.

Vejamus um exemplo, no qual aproximamos a entrada diarística do dia 30 de janeiro de 1974 de sua recriação no texto dramatúrgico:

30.01.1974

A Ordem dos Advogados nomeou uma comissão para ouvir os presos políticos em Itamaracá.

Os presos estão sendo assassinados; não têm direito a açúcar, comem “mel de furo” azedo, angu e peixe podre, feijão bichado e farinha mofada.

O Dr. Ednaldo disse-me que mais lhe dói a morte de um cavalo do que a de um preso político.

Ao que repliquei: “Faz muito bem em defender a sua espécie, eu defendo a minha, os homens”.

Empalideceu e não me respondeu.

Se houvesse justiça Ednaldo estaria em uma celinha batida, vendo o tempo passar e contando as estrelas (Ferreira, 2025, p. 75).

30 de janeiro de 1974. Os presos em Itamaracá estão sendo assassinados, [...] comem “mel de furo azedo, angu e peixe podre, feijão bichado e farinha mofada.” Decidi reclamar com o ilustríssimo Dr. Gafanhoto Número 14.

Minha senhora, **me dói mais a morte de um cavalo do que a de um preso político.**

O senhor **faz muito bem em defender a sua espécie, eu defendo a minha.**

Ela vai até o olho mágico e observa pela porta (Gomez, 2025, p. 74-75).¹²

A opção de evidenciar no texto dramático os trechos extraídos diretamente dos diários de Mércia possibilita que pensemos em alguns outros desdobramentos de sentido. Se, nos textos científicos ou históricos,

¹² Sobre os negritos utilizados na peça, mantidos nessa transcrição, afirma Sílvia Gomez: “Alguns trechos desta peça, diagramados em negrito, são originais de Mércia Albuquerque, referidos nas Fontes de pesquisa. Em algumas ocasiões, eles foram editados para melhor se adequarem ao fluxo da dramaturgia” (Gomez, 2025, p. 29, nota 1).

o recurso à citação tem por finalidade tanto a preservação da autoria, quanto o estabelecimento de um lastro de autoridade, sua utilização em obras de cunho estético é permeada também por propósitos poético-críticos. No caso de *Lady Tempestade*, obra que se situa nesse lugar híbrido em que se mesclam história e ficção, memória e criação artística, a citação parece assumir traços de ambos os contextos: ela evidencia a preservação da autoria, deixando marcados no texto dramático os discursos de Sílvia e de Mércia; ela interrompe a mediação discursiva, deixando que Mércia fale por si mesma, apresentando uma espécie de testemunho de primeira mão, o que garante também a legitimidade das informações apresentadas; ela instaura uma tensão crítica, posta pelo fato de que, como afirma Antoine Compagnon (2007, p. 13), por mais que a citação evidencie sua origem, ela não deixa de ser extração, mutilação e desenraizamento.

Afinal, conforme o pesquisador francês, ao grifar um texto (o que seria, em suas palavras, “a prova preliminar da citação”), atribuem-se a ele “marcas, localizadores sobrecarregados de sentido, ou de valor” (Compagnon, 2007, p. 19). Por meio da citação, o escritor “faz com que a leitura ressoe na escrita”, de modo que ela evidencia, ao mesmo tempo, o discurso daquele que é citado e o discurso daquele que cita, o leitor, responsável por selecionar o trecho a ser destacado: “A citação é um corpo estranho em meu texto, porque ela não me pertence, porque me apropriou dela”. As marcas gráficas utilizadas pela dramaturga fazem, assim, com que o texto ali apresentado seja, simultaneamente, seu e de outra pessoa.

Por fim, como terceiro aspecto a se destacar, há a iteração, emblematicamente representada pela repetição insistente da frase “Essas coisas aconteceram acontecem acontecerão”, recuperada no título deste artigo e falada três vezes ao longo de *Lady Tempestade*, tanto pela personagem A. quanto por Mércia. Esse recurso iterativo produz no espectador o efeito de uma memória que se recusa a ser apagada: não se trata apenas de lembrar o passado, mas de afirmar sua continuidade no presente e no futuro,¹³ como advertência política e como gesto de resistência. É, nessa linha, que se inscreve a reflexão de Sílvia Gomez, autora da peça, ao afirmar que encarar nossa história nos diários de Mércia significa lidar com “essas folhas escritas à [sic] caneta que desejaram ser encontradas mais de meio século depois e adiante” (Gomez, 2025, p. 16).

A leitura simultânea dos *Diários 1973-1974* e do texto dramatúrgico de *Lady Tempestade* revela-se, pois, fundamental para compreender tanto a dinâmica interna da escrita de Mércia – marcada por interrupções, silêncios e intensificações afetivas – quanto as escolhas de Gomez ao transpor esse

13 O trânsito temporal é também característico dessa dramaturgia de Sílvia Gomez, mas não nos deteremos sobre essa questão nos limites deste artigo.

material para a cena e de Beltrão em sua performance. É no diálogo entre fidelidade e deslocamento que se constrói o espetáculo, reforçando a potência testemunhal do material e evidenciando que, diante do indizível, o trabalho estético expõe as lacunas como parte constitutiva da memória.

O diário, portanto, além de documento íntimo, reforça seu papel de um testemunho que desejava ser transmitido. Jeanne Marie Gagnebin (2006) lembra que o testemunho implica sempre essa dupla dimensão: relatar uma experiência singular e, ao mesmo tempo, fazê-la ressoar no coletivo, de modo que outros possam recebê-la e transmiti-la adiante. Em *Lady Tempestade*, esse movimento se concretiza na cena: a memória individual de Mércia, atravessada por rasuras, dores e resistências, é reinscrita no corpo da atriz e compartilhada com a comunidade do público, transformando-se em memória coletiva e em herança política.

Se Ricœur nos lembra que a memória individual só se constitui plenamente no encontro com o coletivo e Gagnebin destaca a dimensão transmissível do testemunho, Walter Benjamin (2010) acrescenta outra chave fundamental: a figura do narrador. Para Benjamin, narrar é transmitir experiências de forma que ultrapassem o registro factual, deixando como herança uma sabedoria para o futuro. Nesse sentido, *Lady Tempestade* encena uma operação benjaminiana: os diários de Mércia ultrapassam seu caráter de documento histórico para se converter em experiência sensível. Ao reafirmar em cena que “essas coisas aconteceram, acontecem e acontecerão”, a dramaturgia não apenas reitera a verdade histórica da violência, mas inscreve-a simultaneamente como advertência e como legado.

Concluindo, podemos dizer que, em *Lady Tempestade*, o luto não se apresenta apenas como experiência individual ligada à perda, mas também como forma estética que articula tempos históricos distintos e subjetividades coletivas. A escrita diarística de Mércia Albuquerque, produzida sob o impacto direto da violência da ditadura civil-militar nos anos 1970, carrega marcas de um luto cotidiano, interrompido, muitas vezes silenciado – luto pelas vidas torturadas, pelas singularidades desaparecidas, pelas mães em sofrimento, pela própria impossibilidade de elaboração plena diante do terror do Estado. Ao ser reinscrita na cena contemporânea pela presença de Andréa Beltrão, desde 2024, essa dor histórica encontra um corpo que a atualiza sem apagá-la, instaurando um regime de coexistência entre passado e presente. A performance não “representa” o luto de Mércia, mas o encarna e o faz circular: ao transformar o testemunho íntimo em experiência partilhada, permite que o sofrimento individual se reconheça como ferida coletiva ainda aberta. Nesse gesto, o espetáculo evidencia como formas estéticas, tais como a fragmentação, a rasura, a repetição e a presença, operam como dispositivos de elaboração

do luto, não de modo a possibilitar-lhe um encerramento, mas antes como caminho para a permanência crítica da memória no espaço público.

Buscamos articular esse diálogo entre temporalidades e vozes a partir de um arcabouço teórico que compreende a memória, o luto e a performance como práticas necessariamente relacionais e políticas, evidenciando que, à luz de Paul Ricœur, a memória nunca é mera restituição do passado, mas uma operação narrativa que reorganiza o vivido no tempo, produzindo sentidos no presente. É isso que se materializa com *Lady Tempestade*, espetáculo no qual o testemunho diarístico de Mércia, inscrito no contexto repressivo dos anos 1970, deixa o silêncio do acervo e da intimidade para ser reconstruído como narrativa em trânsito, reatualizada pela presença corporal de Andréa Beltrão décadas depois. Nesse processo, destacamos o modo como as rasuras, os silêncios e o fragmento ganharam destaque como estratégias estéticas de Sílvia Gomez, que articulamos com as reflexões de Jeanne Marie Gagnebin e Márcio Seligmann-Silva, para quem o luto e o trauma produzem narrativas necessariamente lacunares, marcadas pelo irrepresentável. O gesto cênico de nomear páginas riscadas, de vocalizar ausências, transforma a perda individual em experiência partilhada, operando aquilo que Jacques Rancière denomina uma redistribuição do sensível: o sofrimento privado, historicamente silenciado pela ditadura, torna-se visível, audível e politicamente significativo no espaço público da cena contemporânea.

Em *Lady Tempestade*, texto e encenação trabalham com ecos da experiência vivida, instaurando um jogo entre passado e presente, privado e público, memória e cena, de modo que o que se apresenta ao espectador não é uma lembrança direta do vivido, mas, antes, sua reatualização performativa, um gesto que faz da memória um corpo em ação.

Referências

- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In:*
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2010. p. 197-221.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Martins Fontes: São Paulo, 2005.
- CIPRIANO, Perly; MIRANDA, Nilmário. Cúmplices, sempre cúmplices. *In:* FERREIRA, Mércia Albuquerque. *Diários 1973-1974*. 2. ed. Natal: Potiguariana, 2025. p. 13-15.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução: Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- FERREIRA, Mércia Albuquerque. *Diários 1973-1974*. 2. ed. Natal: Potiguariana, 2025.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. *Diálogos Latinoamericanos*, Aarhus, n. 3, p. 131-146, 2001. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16200306>. Acesso em: 6 jan. 2026.
- GOMEZ, Sílvia. *Lady Tempestade*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2025.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.
- LIMA, Samarone. Lady Tempestade: uma mulher contra a barbárie. *In:* GOMEZ, Sílvia. *Lady Tempestade*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2025. p. 9-13.
- MONTE, Roberto; VILAÇA, Teresa. Diários de Mércia Albuquerque: a memória reconstruindo histórias de lutas. *In:* FERREIRA, Mércia Albuquerque. *Diários 1973-1974*. 2. ed. Natal: Potiguariana, 2025. p. 9-11.
- PENNA, João Camillo. Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano. *In:* SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003. p. 371-385.
- RICCEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. *Letras*, Santa Maria, n. 16, p. 9-37, 1998. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11482>. Acesso em: 5 jan. 2026.

- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Proj. História*, São Paulo, n. 30, p. 71-98, jun. 2005. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2255/1348>. Acesso em: 7 jan. 2026.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 3-20, jan./jun. 2010. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/1894/1532>. Acesso em: 7 jan. 2026.
- SYLLA, Bernhard. Trauma coletivo – notas sobre um conceito disperso. In: MACEDO, Ana Gabriela; SOUSA, Carlos Mendes de; MOURA, Vítor (orgs.). *Conflito e trauma*. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2015. p. 461-476. Disponível em: <https://repositorium.uminho.pt/server/api/core/bitstreams/72a3cc3c-90e2-4ff3-b334-d84181120937/content>. Acesso em: 5 jan. 2026.

Renata Flores Serra Lima. Mestre e doutoranda em Letras na linha de pesquisa “Literatura e suas linguagens” pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Mestranda em Culturas e Identidades Brasileiras pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP). Graduada em Comunicação Social, bacharel em Jornalismo pelas Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA), do Rio de Janeiro. Participa dos grupos de pesquisa LICEX – Literatura em Campo Expandido e Sibila, assim como do projeto de extensão Laboratório Experimental de Publicações – LEP (CCL/UPM). Estudou interpretação (Escola de Atores Nilton Travesso) e é dubladora (Dubrasil/SP). Tem experiência na área de comunicação, atuando nos seguintes temas: discurso, feminino, audiência, performance e interpretação.

E-mail: renataflores@usp.br

Maria Elisa Rodrigues Moreira. Professora da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Doutora e mestra em Estudos Literários e bacharel em Comunicação Social, pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pesquisas pós-doutorais (bolsa PNPd/CAPES) junto à Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) e à Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Líder do Grupo de Pesquisa LICEX - Literatura em Campo Expandido (UPM/CNPq). Suas últimas publicações incluem a coorganização dos livros *Materialidades do livro e do texto* (Tradição Planalto, 2026) e *Obra em expansão: textualidades e releituras múltiplas* (Tradição Planalto, 2025) e a coautoria do livro *Leituras transversais: interartes e intermídia* (Editora Mackenzie, 2023).

E-mail: maria.moreira@mackenzie.br

Declaração de Autoria

Renata Flores Serra Lima e Maria Elisa Rodrigues Moreira, declaradas autoras, confirmam sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Concepção do projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Declaração de Disponibilidade de Dados

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.

Recebido em: 07/01/2026

Aceito em: 03/03/2026