



Tortura e eletricidade na ditadura militar: uma perspectiva ambiental*

Victoria Saramago

The University of Chicago, Chicago, Illinois, USA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8594-8420>

vicsaramago@gmail.com

RESUMO

Desde que a tortura passou a ser usada sistematicamente contra dissidentes políticos pela ditadura militar que governou o Brasil de 1964 a 1985, sua representação em filmes e obras literárias destacou uma das modalidades de tortura mais comuns no período: o eletrochoque. Defendo que, embora a tortura por eletrochoque consuma uma quantidade relativamente pequena de energia, seja a proveniente de aparelhos elétricos ou gerada manualmente por manivelas, a representação da eletricidade como algo necessariamente excessivo constitui uma das formas mais paradigmáticas pelas quais sua presença se torna simbolicamente visível na produção cultural do Antropoceno na segunda metade do século XX. Este artigo lê cenas de tortura por eletrochoque como típicas da Grande Aceleração, que depende de um fornecimento constante de energia elétrica, a fim de investigar como as narrativas de tortura por eletrochoque possibilitam uma nova abordagem de tal *corpus* por uma perspectiva ambiental. Concentro-me em duas obras do final dos anos 1960 e início dos anos 1970 em que a tortura irrompe nas narrativas de forma abrupta: o romance *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, e o filme *Matou a família e foi ao cinema* (1969), de Júlio Bressane.

PALAVRAS-CHAVE: Tortura; Eletrochoque; Antropoceno; Narrativa; Grande Aceleração.

Torture and electricity in the military dictatorship: an environmental perspective

ABSTRACT

Since torture started being systematically used against political dissidents by the military dictatorship that ruled Brazil from 1964 to 1985, its depiction in films and literary works has underscored one of the most common modalities of torture in the period: electroshock. I argue that, even though torture by electroshock demands a relatively small amount of energy, whether from electrical appliances or manually generated by cranks, the representation of electricity as always and necessarily excessive constitutes one of the most paradigmatic forms through which its presence becomes symbolically visible in the cultural production of the Anthropocene in the second half of the twentieth century. This paper reads scenes of torture by electroshock as typical of the Great Acceleration, which relies on a steady supply of electrical energy, in order to investigate how narratives of torture by electroshock allow for a renewed reading of this corpus from an environmental standpoint. I focus on two works from the late 1960s and early 1970s in which torture breaks into narratives in an abrupt fashion: Lygia Fagundes Telles's novel *Girl in the Photograph* (1973) and Júlio Bressane's film *Killed his Family and Went to the Movies* (1969).

KEYWORDS: Torture; Electroshock; Anthropocene; Narrative; Great Acceleration.

* Este artigo é dedicado a todas as pessoas que se recusaram a votar em Jair Bolsonaro para a presidência da república nas eleições de 2018 e 2022.



1. Introdução¹

À primeira vista, poucos cronótopos da literatura e do cinema sul-americanos parecem tão impróprios para uma análise ecocrítica quanto as câmaras de tortura que figuram em obras a respeito das ditaduras militares que governaram grande parte da região na segunda metade do século XX. Em obras literárias e filmes produzidos durante e após os períodos ditatoriais, cenas de tortura têm lugar sobretudo em locações des-ambientadas, apresentadas com detalhes mínimos ou como pouco mais que espaços escuros e vazios. Enquanto áreas rurais e de floresta podem aparecer em cenas que precedem o aprisionamento e a tortura, como em sessões de treinamento de guerrilha ou durante tentativas de fuga, a transição dos espaços abertos da clandestinidade para os porões da ditadura em geral marca a entrada em um espaço onde o ambiente está faltando, intencional e explicitamente.

Câmaras de tortura na literatura e no cinema, mais do que representar de modo convincente a aparência de tais espaços na realidade, servem ao propósito estratégico de permitir que o foco narrativo se concentre por completo no fato da tortura e em seus efeitos sobre o corpo torturado. Como Elaine Scarry demonstrou em seu trabalho clássico sobre a tortura e outros modos de infligir dor, até as paredes, portas e objetos cotidianos perdem sua função e capacidade de oferecer abrigo, tornando-se eles próprios ferramentas de tortura: “a civilização é trazida ao prisioneiro e aniquilada em sua presença no mesmo processo em que é usada para aniquilá-lo” (SCARRY, 1987, p. 44)². Essa função aniquiladora das “encarnações tecnológicas e culturais da civilização” (idem) completa a desintegração do mundo do prisioneiro, sobre a qual se baseia o sucesso do método de tortura: “esse desmanchar do mundo, essa descrição do mundo criado que é a objetivação externa da experiência psíquica da pessoa com dor, torna-se ela mesma causa de dor” (ibid., p. 45).³ Quando o domínio mais amplo do mundo individual é desfeito dessa maneira, as implicações éticas do foco narrativo na experiência do prisioneiro demandam uma correspondente des-ambientação do espaço da narrativa, na medida em que esta reforça a perda de mundo sofrida pelos prisioneiros, e da qual leitores e espectadores são convidados a partilhar.⁴

No entanto, a des-ambientação da câmara de tortura como meio de expressar a perda de mundo do prisioneiro não deve ser interpretada como falta de conexão entre a tortura, tal como praticada pelas ditaduras do Cone Sul no século XX, e as transformações ambientais em curso. Com efeito, todo o aparato de tortura do período, no Cone Sul como em outras partes do Sul Global, participava de modo integral da crescente dependência energética que lhe era contemporânea, e a reimaginava culturalmente, agora direcionada ao corpo humano. Propenho, portanto, que uma leitura ambiental dos relatos de tortura se beneficiará não da atenção ao ambiente ou cenário, em geral tratado como inexistente ou irrelevante, mas do foco no próprio

¹ Tradução de Thomaz Amancio e Jeferson Barboza Torres.

² As traduções de passagens de Scarry são de autoria de Thomaz Amancio.

³ Em seu estudo acerca da persistência da experiência da tortura em sobreviventes, Jeremy Wisnewski nota que “vítimas são reduzidas à situação específica [da tortura] e a entendem nestes termos. O mundo habitado por uma vítima deixa de estar disponível: ele é um corpo torturado” (WISNEWSKI, 2010, p. 79, ênfase de Wisnewski). Tradução minha.

⁴ Por um ângulo distinto, Megan Corbin mostra como pertences e objetos encontrados podem restaurar algum sentido de subjetividade e reconstrução de um mundo, servindo assim como resistência à desintegração promovida pela tortura.

corpo torturado. Stacy Alaimo centrou as ecologias intracorpóreas como lugar de investigação ecocrítica por intermédio da noção de transcorporeidade, a qual propõe que, diferente do modo como é concebido por diversas teorias pós-estruturalistas, feministas, e até dos *'environmental studies'*, “o corpo humano não é jamais uma entidade rigidamente fechada e protegida, mas é vulnerável às substâncias e fluxos de seus ambientes” (ALAIMO, 2010, p. 28).⁵ Este artigo segue um caminho similar, ao focar o corpo humano como *locus* de investigação ecocrítica; mas, ao invés de destacar os muitos organismos que o habitam, concentra-se na alteridade radical de uma ferramenta de tortura crucial para os militares: o eletrochoque. Mais precisamente, argumento que a disseminação e a centralidade do eletrochoque, tanto na prática da tortura como em relatos de repressão estatal durante e depois das ditaduras, assinalam uma mudança crucial em relação à tortura tal como praticada e narrada em períodos anteriores. Práticas de tortura na segunda metade do século XX dependem de modo fundamental da disponibilidade constante de energia elétrica,⁶ e a disponibilidade constante de eletricidade é, por sua vez, um dos componentes fundamentais do Antropoceno particularmente no período conhecido como a Grande Aceleração, que começa por volta de 1945 e estende-se ao presente.⁷ Por meio de uma leitura do romance *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, e do filme *Matou a família e foi ao cinema* (1969), de Júlio Bressane, este artigo propõe, portanto, que as novas formas de praticar e narrar a tortura que emergem no contexto das ditaduras do Cone Sul não são meramente contemporâneas das mudanças ambientais em curso no período, mas constituídas por elas. Em outras palavras, argumento que as narrativas de tortura presentes neste *corpus*, já lido de tantos ângulos distintos, podem ser lidas também como narrativas da Grande Aceleração na América do Sul e mais especificamente no Brasil.

Empreender uma tal leitura implica conectar, por uma perspectiva ambiental, dois componentes da ditadura militar brasileira que seguem predominantes na imaginação histórica sobre o período. O primeiro é o desenvolvimentismo estatal concretizado em obras públicas de grande escala,⁸ tais como a ponte Rio-Niterói ou a rodovia Transamazônica. A Transamazônica é talvez

⁵ Tradução de Thomaz Amancio.

⁶ Segundo Edward Peters, “os nazistas foram aparentemente os primeiros a usar aparelhos elétricos [na tortura], ainda que oficiais argentinos se orgulhem de haver inventado a *picana eletrica* [sic], a barra de metal fina conectada a uma fonte de eletricidade e aplicada a diferentes partes do corpo” (PETERS, 1996, p. 164). Na segunda metade do século XX, quando, segundo Peters, a variedade de técnicas de tortura viveu uma grande expansão para obter resultados mais precisos e controlados, a América Latina se destacou em relação a outros países, tais como a Grécia, pela “grande quantidade de formas de tortura elétrica” (Ibid., p. 171) utilizadas na região.

⁷ O Antropoceno se refere à possível atual época geológica na qual vivemos, em que os seres humanos se tornaram agentes geológicos. Na célebre formulação de Dipesh Chakrabarty, trata-se do momento em que “explicações antropogênicas para as mudanças climáticas expressam o colapso da velha distinção humanista entre história natural e história humana” (CHAKRABARTY, 2009, p. 201). Ainda que não haja atualmente um consenso sobre o momento inicial do Antropoceno, uma das hipóteses mais fortes é a de que a época começou na Grande Aceleração, que se inicia no pós-guerra e se define por um crescimento exponencial de indicadores, tais como emissões de CO₂, crescimento demográfico, consumo de energia, produção de lixo, e outros (Cf. John McNeill and Peter Engelke, 2015). O Brasil viveu amplamente os processos de industrialização e urbanização que marcam o período (Cf. José Augusto Pádua, 2017). Este período viu a emergência do que David Thomas definiu como “eletroculturas”, ou seja, sociedades fundamentalmente dependentes de energia elétrica (THOMAS, 2018, p. 245). No Brasil, este processo dependeu em larga medida da expansão da geração de energia hidrelétrica, sobretudo durante a ditadura militar.

⁸ Ver Regina Horta Duarte (2015), para um panorama das políticas desenvolvimentistas na ditadura, bem como respostas do governo na esfera ambiental no período. Ver o capítulo 6 de Sophia Beal (2013), para um estudo de como os militares buscaram legitimação por meio do fomento à produção cultural sobre grandes obras públicas, bem como críticas a este processo.

a faceta mais visível de um empreendimento mais amplo para desenvolver a Amazônia que, alimentado pela paranoia geopolítica acerca da soberania do Brasil na região, levou à intensa aceleração do desmatamento e da violência contra povos indígenas. Outro componente-chave do desenvolvimentismo militar foi o esforço para aumentar a capacidade do país de produzir energia, tanto por meio do petróleo como de fontes de energia então consideradas “limpas”, como a hidrelétrica. A capacidade hidrelétrica do Brasil cresceu exponencialmente durante a ditadura, e megabarragens como Itaipu, inaugurada no final do regime depois de mais de uma década de planejamento, serviram como um catalisador poderoso para o impulso de construção de barragens hidrelétricas que continua nos anos de 2010.⁹ Enquanto os momentos inaugurais da Grande Aceleração no Brasil podem ser facilmente traçados até o governo de Juscelino Kubistchek (1956-1960) ou mesmo o regime varguista (1930-1945), o processo continuou em alta velocidade nos anos 1960 e 1970. Em sua versão militar, a imagem de um “Brasil grande” evidencia o controle sobre recursos naturais como uma estratégia política.¹⁰

O segundo aspecto-chave da ditadura militar foi, é claro, a repressão de dissidentes políticos, incluindo as guerrilhas armadas. O período conhecido como “anos de chumbo”, que cobre os governos de Artur da Costa e Silva (1967-1969) e Emílio Médici (1969-1973), teve como marco central o Ato Institucional Número Cinco, o AI-5, em dezembro de 1968. A fase subsequente de perseguição das guerrilhas armadas e de indivíduos suspeitos de tramar contra o regime incluiu longos períodos de prisão sem julgamento, tortura, execuções extraoficiais, desaparecimentos e ocultação ou destruição de cadáveres. Embora a torturada fosse parcialmente ocultada e relatos a respeito censurados, a lei de Anistia de 1979 e a transição democrática na primeira metade dos anos 1980 criaram condições mais favoráveis para a discussão da prática e de outros crimes cometidos pelo regime militar. No entanto, relatos de tortura começaram a circular já no final dos anos 1960, seja por meio de testemunhos anônimos ou de filmes e livros. Embora as estratégias e expectativas a respeito da discussão sobre a tortura tenham mudado significativamente com o passar dos anos, um componente se manteve relativamente imutável: a centralidade narrativa do eletrochoque na experiência da tortura praticada no período. Esse é o aspecto da repressão política da ditadura militar no qual este artigo se concentra.

Antes de a tortura por eletricidade se tornar uma marca de gênero de literatura e cinema político no final dos anos 1970 e começo dos 1980, sua aparição em narrativas do final dos anos 1960 e começo dos 1970 costumava ser formalmente desafiadora. Em outras palavras, tendia a interromper o fluxo de eventos, às vezes com cenas desconectadas do enredo, e a criar momentos de intensidade dramática em contraste abrupto com cenas que os precediam ou sucediam. Enquanto a inexplicabilidade da dor e a singularidade narrativa da tortura foram exploradas

⁹ Ver Nathalia de Oliveira (2018), para um panorama histórico da hidroeletricidade no Brasil com foco na sua expansão durante a Grande Aceleração.

¹⁰ Segundo Carlos Fico, a longa tradição política e poética de exaltar a exuberância da natureza brasileira e seus recursos naturais foi amplamente empregada na propaganda militar, e reverberou na mídia pelas ideias de “potência” e “grandeza”. Em suas palavras, “[m]ilhares de imagens de canteiros de obras, de radicais intervenções na paisagem natural, de construção de usinas, estradas e barragens foram divulgadas por todo o país através de revistas como a *Manchete*. E colaboraram para a reinvenção do otimismo, para consolidar e ressignificar a convicção de que vivíamos uma época superadora do atraso” (FICO, 1997, p. 84, ênfases de Fico).

em obras sobre a ditadura ao longo das décadas, esses exemplos pioneiros tendem a sugerir diegeticamente o caráter perturbador e inesperado da tortura por meio de cenas que só de modo precário pertencem aos enredos nos quais estão inseridas. Em *As meninas* e *Matou a família e foi ao cinema*, com efeito, cenas de tortura aparecem imaginativamente desvinculadas de outros artefatos da modernidade tecnológica, como salas de cinema e toca-discos, que assinalam o ambiente urbano e marcadamente moderno que essas obras desejam retratar. Em suma, essas máquinas seguem sendo bens de consumo desejáveis, enquanto a tortura, igualmente dependente da eletricidade, pertence a uma realidade narrativa contrastante.

Tal ruptura narrativa formal, nessas duas obras, está estruturada fundamentalmente em torno de uma ruptura temática na qual as cenas de tortura, que em ambas só envolvem homens, contrastam com cenas que exploram espaços domésticos serenos ou lúdicos dominados por personagens femininas. Em outras palavras, ambos autores extraem sentido da tortura ao situá-la em um universo masculino que se mantém extrínseco a vidas de mulheres. Mesmo quando mulheres se envolvem na guerrilha e são eventualmente forçadas ao exílio, como a personagem Lia em *As meninas*, os espaços nos quais elas circulam são, na maior parte, espaços domésticos, como a casa de campo de *Matou a família* e o internato de freiras do romance. Isso não quer dizer que as personagens femininas sejam submissas ou não se interessem pelos grandes temas do momento. Tampouco quer dizer que mulheres fossem sistematicamente excluídas das narrações de tortura do período: em 1973, o mesmo ano em que *As meninas* foi publicado, Renato Tapajós escrevia da prisão o romance de testemunho *Em câmera lenta* (publicado em 1977), que termina com uma das cenas de tortura mais brutais da produção literária sobre a repressão militar, e cuja protagonista é uma mulher chamada Ela. No entanto, naqueles anos iniciais em que a tortura se tornava uma realidade inescapável, um paralelo notável entre restrições de gênero e ruptura formal persiste em obras como as analisadas aqui. Argumento que tais escolhas se baseiam no tropo do ambiente doméstico ocupado por mulheres, para enfatizar as sensações de segurança e paz associadas a esses espaços, em oposição ao perigo desconcertante das prisões.

2. *As meninas*

As meninas narra as vidas de três jovens em uma pensão dirigida por freiras no Rio de Janeiro, no fim dos anos 1960. Lorena, filha de uma família rica da velha aristocracia rural, é uma pessoa sensível que encontra refúgio em prazeres privados, como ler, ouvir música e beber chá, ao mesmo tempo que se dedica com tenacidade a ajudar suas amigas. Lia, filha de um nazista alemão exilado no Brasil e de uma mulher negra, está cada vez mais comprometida com as guerrilhas armadas que já levaram à prisão de seu namorado e em última instância resultaram em seu exílio na Argélia, alusão ao exílio dos membros do Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR-8) pelo sequestro do embaixador estadunidense Charles Elbrick em 1969.¹¹ Por fim,

¹¹ Sigo aqui a interpretação de Ricardo Lísias de que “[e]ntre eles [os prisioneiros cuja liberdade foi negociada em troca da liberação de Elbrick], Lygia encaixa ficcionalmente o namorado de Lia” (LÍSIAS, 2020, p. 141).

Ana Clara tem origens humildes e tenta sem sucesso conciliar seus planos de casar-se com um hipotético namorado rico e seu vício em drogas. A narrativa se baseia largamente no uso do monólogo interior, e se concentra sobretudo no espaço da pensão, quando o foco narrativo está em Lorena; ou cenas na pensão se alternam com cenas fora dali, quando o foco passa a Ana Clara ou Lia. Assim, a economia espacial do romance é tal que seu ponto nodal, seu grau zero, permanece atrelado a este espaço doméstico, mesmo quando pontuada por cenas externas a ele.¹²

As *meninas* adota os tropos da ficção urbana dos anos 1960 e 1970, nos quais as drogas, o *rock'n'roll* e os ventos da contracultura, bem como seus entrelaçamentos complexos e contraditórios com os compromissos políticos antiditadura, são intensamente explorados contra o plano de fundo da família tradicional e das expectativas profissionais das gerações precedentes. Em outras palavras, a percepção da mudança geracional do comportamento e da cultura está profundamente incorporada ao enredo. Menos comentado, mas igualmente significativo, é o senso de mudança tecnológica que, no espaço urbano do Rio, delineia a mentalidade do Antropoceno. Enquanto ícones da modernização de décadas anteriores, como o cinema e o telefone, continuam presentes, objetos pessoais dependentes da eletricidade expandem o escopo da modernização para ambientes domésticos. A paisagem sonora do romance, por exemplo, é construída sobretudo pela vitrola de Lorena, que toca de Jimi Hendrix a Chopin, Chico Buarque, Maria Bethânia, e outros clássicos da MPB. Para Ana Clara, cujos sentimentos racistas constituem alguns dos elementos mais controversos do livro, a guitarra elétrica de Hendrix supera a rejeição que sente por ele: “vejo o cantor vem vindo com sua guitarra elétrica brilhando no sol”, ela pensa (TELLES, 2009, p. 92). As personagens ouvem essas canções enquanto tomam chá, a bebida icônica que Lorena serve a todas, preparada com água que ela ferve em um fogareiro elétrico (Ibid., p. 77). Nesse sentido, o Antropoceno de *As meninas* não contém as imagens de larga escala com as quais a época é normalmente associada, mas aparece sub-repticiamente em um nível mais íntimo e granular.

A cena de tortura em *As meninas* faz referência a um relato anônimo que circulou em 1970,¹³ incluído por Telles como forma de denúncia. A cena descreve a tortura de um homem chamado Bernardo, em um diálogo no qual Lia lê uma carta em voz alta para a Madre Alix, uma das freiras que dirigem a pensão. Aparecendo em um parágrafo longo em itálico, a tortura é baseada, do começo ao fim, em eletrochoques pontuados por agressões físicas. Muitas variações se seguem: o prisioneiro recebe choques leves que se intensificam, depois é coberto de água para que os choques sejam mais dolorosos, depois é forçado a aplicar os choques em si mesmo e em seus amigos, e, por fim, é amarrado de cabeça para baixo no pau de arara, dessa vez com fios inseridos em sua boca, ânus, orelhas e mãos. O relato termina com o prisioneiro notando que “minhas mãos e partes genitais [estavam] completamente enegrecidas devido às queimaduras elétricas”

¹² Nesse sentido, Pedro Dolabela Chagas argumenta que o exame da autonomia individual, que constitui a contribuição de Telles ao *Bildungsroman* brasileiro, tem lugar em espaços fechados, densos, claustrofóbicos (CHAGAS, 2019, p. 11). Andrea Jeftanovic diferencia o espaço estável do pensionato das casas onde as personagens cresceram, que sinalizam a caótica “instabilidade da ordem social” (JEFTANOVIC, 2006, p. 31). Tradução minha.

¹³ Ao reproduzir um documento da época, segundo Lísias, “[c]omo se já intuísse que o testemunho apareceria com força nos próximos anos, Lygia cuida de inseri-lo em um contexto ficcional para dar a ele uma nova força, dobrando, assim, a eficácia da denúncia” (Ibid., 143-44).

(Ibid., 149). É então interrompido por um “Etc etc etc” (idem) da parte de Lia, sugerindo que o relato continua. Depois de ouvi-lo, sua interlocutora, Madre Alix, observa que ela sabe quem é esse homem e, junto de sua mãe, vem tentando interceder por ele junto a um cardeal.

Uma narrativa típica de tortura, o relato é totalmente desprovido de descrições da sala onde o prisioneiro é torturado; toda atenção se concentra na ação e nos sofrimentos físico e psicológico permeados pela energia elétrica. A eletricidade aqui não está filtrada por aparelhos como toca-discos ou fogareiros elétricos. Não é evocada como dispositivo metafórico para produzir fascínio, nem sua falta é uma inconveniência que impede as personagens de tomar chá, como em um blecaute narrado no início do livro. A eletricidade é simplesmente o que sai dos muitos fios mencionados na cena, descrita em termos de “tortura elétrica” (Ibid., 148), “choques elétricos” (idem), “queimaduras elétricas” (Ibid., 149), e assim por diante. Diferente da percepção indireta da disponibilidade de energia elétrica por meio de ícones da modernidade, o que essa cena apresenta é o contato direto do corpo humano com a eletricidade, que ativa por meios específicos o imaginário mais amplo de uma sociedade caracterizada pelo suprimento inesgotável de energia elétrica, como tantas do mundo antropocênico pós-1945. Contemporâneas às transformações ambientais provocadas pela Grande Aceleração sob o paradigma desenvolvimentista, bem como à emergência de uma sensibilidade literária para essas questões, esta e outras narrativas de tortura constituem um caminho alternativo, para aproximar-se do imaginário do Antropoceno pelos efeitos de sua reserva energética nos corpos daqueles abertamente excluídos das promessas materiais do desenvolvimento – os presos políticos.

A cena da tortura em *As meninas*, ainda que atípica no enredo, é de fato uma das passagens mais comentadas do livro. Quando questionada sobre como a cena escapou aos olhos dos censores, Telles costumava trazer à tona a anedota de que o censor teria considerado o romance muito entediante e “feminino” para conter conteúdo “subversivo” e parou de ler por volta da página 40, mais de cem páginas antes de a cena de tortura aparecer (LÍSIAS, 2020, p. 145). Verdadeira ou não, a anedota se apoia no pressuposto de que os espaços domésticos “femininos” e a esfera pública onde os eventos políticos têm lugar são incompatíveis. Essa suposição, aliás, continuou presente em avaliações de críticos, como Wilson Martins, que viu o componente político do romance como uma intrusão enfraquecedora no enredo mais intimista e “feminino”, e que foi criticado, por exemplo, por Renata Wasserman, quem demonstra como o tratamento complexo da política do romance procurou desvendar os personagens mais contidos dos romances “intimistas” anteriores de Telles, ao mesmo tempo em que apontava os limites de tal abertura. Mais recentemente, Rex Nielson expandiu a perspectiva de Wasserman para demonstrar como a constância das estruturas patriarcais perdura no centro das reflexões do romance sobre o autoritarismo. A sobreposição problemática de gênero e política expressa na dinâmica espacial do romance também é fundamental para entender o enquadramento narrativo da cena de tortura.

Proponho que *As meninas* não se limita a refutar as expectativas em torno das percepções de gênero de espaços, como o pensionato, mas trabalha na intersecção entre a afirmação do envolvimento das mulheres na política nacional e o uso narrativo do contraste no qual se baseia a opinião do censor hipotético. A cena da tortura é narrada por Lia para Madre Alix, enquanto tomam café à noite no escritório desta última. Por um lado, buscam intervir na repressão estatal,



seja de forma direta, no caso do envolvimento de Lia na guerrilha armada, ou indireta, no caso de esforços discretos de Alix para pressionar as autoridades locais para que defendessem presos políticos. Por outro lado, o espaço doméstico afável e protegido do pensionato é formalmente justaposto à dura realidade de uma câmara de tortura habitada principalmente por homens. A estrutura dicotômica criada pelo contraste entre os níveis extradiegético e intradieético, ou a cena e a cena-dentro-da-cena, serve para evidenciar a estranheza, o absurdo e a exterioridade da tortura como um gesto a ser necessariamente reinscrito, ainda que de forma incompleta, no corpo político da nação. Ela faz isso, contudo, reforçando a separação entre os espaços ocupados por personagens femininas e aqueles ocupados por personagens masculinos – separação também evidente no fato de o namorado de Lia ser preso e provavelmente torturado durante a maior parte do romance enquanto ela permanece livre. É como se, para transmitir a intensidade da tortura, Telles tivesse que contar com um jogo de contrastes baseado principalmente em uma perspectiva de gênero sobre o espaço – uma perspectiva que o censor hipotético parece ter capturado justamente quando caiu na armadilha de considerar o livro possivelmente não subversivo.

Em sua discussão sobre abordagens feministas dos espaços domésticos, Iris Marion Young situa o espaço da casa em uma posição ambivalente, que reconhece a perspectiva feminista histórica que o retratou como perpetuador de um sistema de gênero patriarcal que exclui as mulheres da participação no espaço público, seja ao classificá-las como a “presença envolvente e nutridora da natureza [para os homens]” (YOUNG, 2005, p. 18)¹⁴ (Luce Irigaray) ou ao relegá-las à imanência de um espaço doméstico desprovido de forças criativas (Simone de Beauvoir). No entanto, Young também chama atenção para abordagens mais recentes sobre o tema, como a leitura que bell hooks faz do espaço da casa pelas lentes do privilégio de classe e raça ao invés do privilégio de gênero (Ibid., 147), uma leitura que permite que a vida doméstica seja ressignificada como “um local de dignidade e resistência” (Ibid., 146), cuja democratização deve ser buscada. Young conclui,

[c]oncordando com grande parte dessa crítica [de feministas anteriores], também argumentei que o lar carrega um significado positivo central como âncora material para um senso de agência e uma identidade mutável e fluida. Esse conceito de lar não opõe o pessoal ao político, mas descreve as condições que tornam o político possível. (Ibid., 149)

As *meninas*, em certa medida, incorpora essas variadas perspectivas sobre os níveis narrativos de forma e conteúdo: enquanto a justaposição formal de um espaço doméstico caracterizado como feminino com um espaço de tortura dominado por personagens masculinos circunstancialmente relega às mulheres o espaço neutro do pensionato para dramatizar o fato da tortura, a agência política das personagens femininas está alicerçada nesse próprio espaço doméstico onde, a princípio, pouco parece acontecer. Assim, a associação entre mulheres e a casa é estrategicamente empregada para simultaneamente lançar luz sobre o lar como ato político e sobre os horrores da tortura.

¹⁴ Traduções de Jeferson Barboza Torres.

Essa organização espacial, no entanto, não significa que o romance apenas reproduza uma lógica binária de gênero na própria cena da tortura. Como Diana Taylor demonstra em sua análise da Guerra Suja na Argentina, a tortura durante as ditaduras do Cone Sul no final do século XX seguia a lógica, na perspectiva do torturador, de um encontro sexual entre ele e o torturado:

não era uma simples diferenciação baseada na facticidade biológica dos órgãos sexuais, mas sim uma reorganização do ‘corpo’ sexual e político em posições ativa (masculina) e passiva (feminino/efeminado) que tinha mais a ver com a divisão nós/eles do que com diferenças biológicas sexuais. (TAYLOR, 1997, loc. 1985-99)¹⁵

Tal reorganização fica clara em *As meninas* quando, após o preso ser obrigado a tirar a roupa e sentir-se “nu e desprotegido” (TELLES, 2009, p. 148), o verbo mais empregado no restante da cena é “enfiar”. Fios estão entre as coisas inseridas nos órgãos do prisioneiro, assim como sapatos e pedaços fétidos de pano. Todos os usos desse verbo implicam a posição passiva em que, do ponto de vista dos militares com o intuito de feminizar a sociedade para controlá-la, o preso é colocado. Outra variação do uso estratégico de uma lógica binária de gênero no romance está aqui em jogo na feminização do corpo do prisioneiro. A eletricidade torna-se, então, o elemento-chave por meio do qual se realiza essa “reorganização do ‘corpo’ sexual e político”. Uma justaposição temática semelhante com uma série de outras implicações está presente no filme de Júlio Bressane.

3. Matou a família e foi ao cinema

Mesmo no âmbito da atmosfera contestatória e revolucionária dos anos 60, *Matou a família e foi ao cinema* se destaca pela exibição anárquica e quase exuberante de violência. Clássico do cinema marginal de Júlio Bressane, esse é um dos filmes mais emblemáticos do gênero. Tais produções de baixo orçamento expressavam um senso de ceticismo e desilusão com o clima político da época, faziam amplo uso de cenas de violência, ocasionalmente intercaladas com cenas de sexo, e tendiam a explorar a vida nas grandes cidades – pensemos nos insistentes *outdoors* eletrônicos em *O bandido da luz vermelha* (1969) de Rogério Sganzerla, por exemplo, ou o suicídio final do bandido por eletrocussão e a subsequente eletrocussão do inspetor que o perseguia.¹⁶ Tendo estreado no auge da repressão militar logo antes do AI-5, *Matou a família* foi censurado e provavelmente levou ao exílio voluntário de Bressane na França após receber avisos de que os militares o procuravam.¹⁷

¹⁵ Tradução de Jeferson Barboza Torres.

¹⁶ Numa comparação entre *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, e *Matou a família* que encapsula uma tensão ideológica central entre o cinema novo e o cinema marginal, Ismail Xavier argumenta que a violência cheia de sentido do primeiro é substituída por uma violência periférica e sem possibilidade de redenção no segundo (XAVIER, 1997, p. 214). Na formulação de Robert Stam, “assim como o Cinema Novo decidiu se aproximar de uma audiência popular, o Marginal optou por dar um tapa no rosto dessa audiência” (STAM, 1995, p. 311). Traduções minhas.

¹⁷ Para uma explicação sobre o exílio, ver Eduardo Antín, Flavia de la Fuente and Gonzalo Maza, (2013, pp. 34; 44-45).

O filme conta três histórias independentes, mas entrelaçadas, o que Ismail Xavier descreve como “um mosaico de dramas encapsulados” (XAVIER, 1997, p. 203) que se desdobra em uma estrutura metaléptica centrada no paradoxo. No primeiro enredo, Antero de Oliveira interpreta um assassino em série que, na sequência de abertura do filme, mata os pais no apartamento da família e depois vai ao cinema. Durante o filme, ele também mata sua namorada, sua esposa e seu bebê. Cada assassinato é seguido de um clima festivo de samba e dança, com o protagonista ora sozinho, ora na companhia de transeuntes.¹⁸ Quando vai ao cinema depois de matar os pais, o assassino assiste a um filme, *Perdidas de Amor*, que parece conter o segundo enredo. Interpretado por Márcia Rodrigues como Márcia e Renata Sorrah como Regina, esse enredo apresenta duas mulheres que, iludidas com seus respectivos casamentos heterossexuais, decidem passar um tempo juntas na casa de campo de Márcia em Petrópolis, região florestal e montanhosa do estado do Rio de Janeiro. O relacionamento delas espelha o do terceiro enredo, no qual duas adolescentes, também interpretadas por Rodrigues e Sorrah, vivem uma relação de amor proibida que acaba levando à morte uma de suas mães. Cenas das duas adultas desfrutando de Petrópolis conforme o erotismo cresce entre elas se intercalam com outras cenas, em um futuro indefinido, no qual elas comentam o período em Petrópolis ecoando um filme a que assistiram, no qual se dá a cena do assassinato de Regina pelo marido, interpretado pelo assassino em série do primeiro enredo. Ao final, ainda em Petrópolis, vestindo camisolas brancas, angelicais e com os cabelos cobertos de flores, as duas mulheres pegam revólveres e começam a atirar em coisas aleatórias por diversão enquanto dançam e cantam, até mirarem em cada uma e se matarem mutuamente.

Enquanto todo o enredo permanece em grande parte distante da política e se concentra em atacar a família burguesa por meio de demonstrações de violência e de questionamentos, uma cena se desvia da atmosfera geral do filme. Aos trinta e quatro minutos, a única cena de tortura do filme é repentinamente lançada ao espectador. O torturado é, ironicamente, protagonizado pelo mesmo ator que interpreta o assassino em série, embora o resto do filme não forneça detalhes claros sobre seu envolvimento na resistência armada, nem mesmo esclareça se se trata do mesmo personagem. A cena surge logo após Márcia e Regina, no espaço pastoral do jardim campestre, dançarem alegremente e fingirem tocar jazz com instrumentos imaginários; o que talvez seja a cena mais leve e feliz de todo o filme dá lugar à mais violenta. Nessa cena, o protagonista é torturado primeiro por espancamentos, depois por eletrochoques, enquanto amarrado a uma tábua de madeira, e novamente por eletrochoques no chão. Quase sem vida, ele é amarrado a uma cama e tem o que parece ser uma barra de madeira inserida em seu ânus até cair morto. A cena se detém sobre o cadáver por alguns segundos de silêncio, antes que a ação mude para Márcia e Regina lendo alegremente um livro na cama da casa de Petrópolis. O filme repete assim o contraste de Telles entre os espaços domésticos ocupados pelas mulheres e as câmaras de tortura. Abrindo com espancamentos e terminando com empalamento, a cena se torna cada vez mais dramática com a aplicação de eletrochoque. Essa é não apenas a modalidade de

¹⁸ Como argumenta Stam, o filme se constitui de “sequências autônomas com conexão mínima, algumas caracterizadas por uma violência horrenda e outras por uma banalidade vazia” (STAM, 1995, p. 321).

tortura que ocupa a maior parte da cena, mas também a que marca a transição nas reações do preso, que expressam a transição de um estado de dor suportável a um descontrolado. O uso do eletrochoque também assinala seu colapso linguístico: ele para de dizer “você nunca descobrirá nada” (35’), como fazia durante os espancamentos, e passa a gritar incontrolavelmente durante o eletrochoque, permanecendo, enfim, em silêncio enquanto é empalado. Se, como afirma Scarry, “não há linguagem para a dor, (...) ela (...) resiste à objetificação verbal” (SCARRY, 1987, p. 12), a verdadeira dor equivale à dor do eletrochoque nessa cena.

4. Sobre a nostalgia ambiental

As cenas finais do romance e do filme convergem para um desfecho semelhante: o do retorno das mulheres à natureza, após a morte, como expressão do mal-estar político e social do período. Em *As meninas*, Ana Clara, após morrer de overdose, é vestida por Lorena como se fosse para uma festa e levada por ela e Lia à área arborizada de um parque próximo, onde seu corpo é encostado a uma árvore como se estivesse descansando: “A pracinha é Linda, [Ana], você vai gostar de ficar lá no banco, a árvore tem passarinhos, já pensou?” (TELLES, 2009, p. 273). Em *Matou a família*, após Regina e Márcia matarem uma à outra, a última cena mostra as duas vivas e em pé na mata, com um *close* de seus rostos sorridentes, em uma conclusão *post-mortem* ou extradiegética.

Em ambos os casos, um retrato idílico e antitecnológico de uma existência à margem da vida acelerada das grandes cidades é apresentado como alternativa – incompleta, porém, já que as personagens femininas só a alcançam após a morte. Se considerarmos a longa e amplamente contestada associação das mulheres com a natureza, que serviu de base para a exploração de ambas nas sociedades ocidentais em relação ao argumento de Taylor de que “a construção da identidade nacional [, para a ditadura, é] (...) fundada na destruição feminina (TAYLOR, 1997, loc. 614), as mulheres, em ambos os casos, são “destruídas” na medida em que morrem, mas sua inquietante permanência em áreas florestais resiste a construções de identidade nacional baseadas tanto nas visões da ditadura quanto em uma noção mais ampla de modernidade tecnológica.¹⁹ Em vez disso, os dois desfechos, conscientemente ou não, baseiam-se em visões das mulheres como mais conectadas à natureza, para transmitir uma ideia alternativa de nação que recupera alegoricamente o nacionalismo baseado na natureza do século XIX, no qual o Brasil imperial pós-independência alicerçou suas pretensões de excepcionalidade.²⁰ Ao fazê-lo, essas cenas também implicam um desejo nostálgico de retorno à natureza. Ao mesmo tempo, o fato de suas mortes serem condição para a exploração desse tropo de retorno à natureza sinaliza a impossibilidade de recriar um nacionalismo de inspiração oitocentista no contexto da Grande Aceleração.

¹⁹ Tradução de Jeferson Barboza Torres. Sobre a exploração de mulheres e da natureza, ver clássicos do ecofeminismo, tais como Carolyn Merchant (2020) e Val Plumwood (1993).

²⁰ Sobre a importância simbólica e material da natureza brasileira nas últimas décadas do período colonial e especialmente durante o império, ver José Augusto Pádua (2009).

5. Qual energia?

Minha leitura dessas obras terá também posto em evidência outro tema recorrente no campo das *energy humanities*, que é a distância e a inescrutabilidade das fontes de energia. Em outras palavras, os consumidores não são geralmente familiarizados com as áreas de produção de energia, seja petróleo ou hidroeleticidade, entre outros. Numa indagação pioneira sobre as problemáticas ligações entre o romance e o petróleo, em que cunhou o influente termo “petroficção”, Amitav Ghosh (1992) assinala que, ao contrário do comércio de especiarias, que deu origem a clássicos, como o poema épico *Os lusíadas* (1572) de Luís de Camões, o petróleo parece ausente da produção literária. Poucos romances abordam o petróleo – um tópico movediço, transnacional e heterogêneo, segundo Ghosh – e menos ainda conectam os locais de produção com a onipresença do petróleo na vida moderna. Algumas décadas depois, perguntando-se em que medida a hegemonia moderna do petróleo pode se traduzir em análise cultural e literária, Irme Szeman observa que, como o petróleo “é um recurso cujo consumo está dissociado de sua extração” (SZEMAN, 2017, p. 229), “a importância dos combustíveis fósseis na definição de modernidade se dá em relação inversa à sua presença em nossos imaginários culturais e sociais” (229, ênfase de Szeman).²¹ Críticos que investigam outras fontes de energia costumam assinalar esta falta de familiaridade – na verdade, a aparente imaterialidade dos locais de produção de energia –, como as “comunidades inimaginadas” de Rob Nixon (2011) por exemplo.

O nexos entre produção e consumo, no caso de tortura baseada em eletricidade durante a ditadura, baseia-se tanto na extração de petróleo, ou na construção de megabarragens, quanto em sistemas mais autossuficientes de geração de energia. A eletricidade usada para tortura no período era fornecida principalmente por dois meios: a corrente disponível por meio de aparelhos elétricos, como rádios, telefones, microfones ou televisores, por um lado, e por outro, uma manivela que gera energia eletromagnética manualmente.²² Raramente, no entanto, as narrativas sobre a tortura tratam da geração de eletricidade.

A presença dessas ferramentas manuais para geração de eletricidade oferece um contraponto à descrição e representação de eletrochoques como provenientes de “fios” genéricos, sem indicação de onde esses fios se conectam a uma fonte de energia ou como suas correntes são geradas. Por outro lado, a limitada quantidade de corrente elétrica da manivela, gerada de forma quase artesanal, oferece um modo alternativo de interação com a eletricidade, distante das operações impessoais de grande escala das usinas a carvão ou a gás natural, megabarragens e usinas nucleares. A corrente elétrica empregada nas sessões de tortura pode vir de um pequeno dispositivo, como a manivela, ressaltando assim o abismo entre a quantidade mínima de energia necessária para a tortura e o papel marcante que as cenas de tortura desempenharam no final do século XX. Embora a quantidade de energia necessária para torturar um prisioneiro seja insignificante, a eletricidade nessas cenas é sempre, e por definição, excessiva na dor que causa, e essa sensação de excesso representa simbolicamente, em vez de justificar materialmente, uma

²¹ Tradução minha.

²² Para uma descrição de instrumentos relacionados, ver Comissão Nacional da Verdade, *Relatório*, Vol. 1, 366.

sensação de disponibilidade inesgotável de energia da qual a Grande Aceleração depende. Se, como afirma Fredric Jameson, “[o] ato simbólico (...) começa a gerar e produzir seu próprio contexto no mesmo momento de emergência em que se afasta dele” (JAMESON, 2014, p. 67), o desenvolvimento de uma percepção coletiva da tortura por eletrochoque, argumento, intervém na imaginação da profusão energética enquanto evita qualquer paralelo estrito com a quantidade real de energia usada na tortura. Em outras palavras, o nexos entre o significado da produção de energia para o eletrochoque e o papel do eletrochoque em um imaginário do Antropoceno tardio opera em uma ordem simbólica que não torna a dimensão quantitativa da oferta elétrica nos dois termos diretamente proporcional.

Esse modo de compreensão lança luz sobre a representação da produção de energia como sendo de difícil apreensão, aparentemente extraída das convenções do realismo mágico, como no “realismo petromágico” de Jennifer Wenzel.²³ Mesmo quando o local de produção é totalmente visível em frente ao preso, tal visibilidade importa, do ponto de vista da exibição da energia, tanto quanto se a eletricidade viesse de cabos conectados a uma tomada. Pensar as cenas de tortura por eletrochoque como tropos da produção cultural antropocênica, portanto, significa agregar novos fatores à conexão entre o imaginário da geração de energia e os meios pelos quais ela se manifesta, como carros e aviões, mas também trazer à tona a percepção de uma oferta contínua na qual a própria Grande Aceleração se baseia, tal como em relatos que enfatizam essa sensação de excesso.

6. Conclusão

Apesar de pertencerem a duas esferas distintas de produção cultural, *As meninas* e *Matou a família e foi ao cinema* convergem em várias maneiras na abordagem da tortura, lançando luz sobre a própria possibilidade de imaginá-la no período em que era mais praticada, sem falar nos efeitos de um clima de censura e controle. A tortura não é esperada nem resulta de uma ordem lógica de eventos, tendo, em vez disso, um lugar indefinido: ela aparece de repente e surpreendentemente e, em termos formais, permanece em grande parte desarticulada, quase como se não estivesse realmente lá. No entanto, essas cenas de tortura são extremamente reais e receberam grande atenção de leitores e espectadores em um momento em que a gramática narrativa da tortura estava sendo formada. Nessa gramática, como em relatos posteriores, o eletrochoque é o limiar que marca a dor real, insuperável, inimaginável, o único fator que muda o fundamento sobre o qual a dor é narrada, após a qual a única consequência narrativa possível, quando aparece, é a morte. Em um momento em que os eletrodomésticos adentravam os espaços domésticos dos romances e dos filmes e as guitarras elétricas povoavam sua paisagem sonora, os repetidos encontros com o eletrochoque, ainda pouco visíveis, mas constantes a ponto de vir à tona, demonstram outra faceta de como o fornecimento de energia era explorado narrativamente no período.

²³ Wenzel utiliza este termo para lançar luz sobre os tropos relacionados às narrativas do realismo mágico como modo de tornar “legíveis os efeitos demasiado reais da petromágica – lida aqui como uma forma de violência que ilude através da sedução das promessas do petróleo” (WENZEL, 2020, p. 122).

Em suma, a produção textual e fílmica sobre a ditadura, bem como a centralidade da tortura por eletricidade nos relatos de presos políticos e publicações afins, moldaram a própria forma pela qual a prática da tortura é percebida e narrada. Em um momento em que a geração de energia elétrica se expandia, o eletrochoque aparece como a modalidade de tortura mais emblemática da Grande Aceleração no Brasil. Em seu imediatismo e impacto, essas cenas de tortura procuram provocar um engajamento alternativo, mas poderoso, com a disponibilidade inesgotável de fornecimento elétrico. Lançados como um local de horror, os choques elétricos persistem nas cenas de tortura e constituem, portanto, um modo de narrar e visualizar a eletricidade pelo viés das profundas transformações ambientais pelas quais passava o país.

CONFLITO DE INTERESSES

Não há conflito de interesses.

REFERÊNCIAS

- ALAIMO, Stacy. **Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self**. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 2010.
- ANTÍN, Eduardo; DE LA FUENTE, Flavia; MAZA, Gonzalo. La patología engendra el estilo. In: **Estremecimientos**: Júlío Bressane y el cine. Tradução por Fernando Chiappussi. Buenos Aires: Ministerio de la Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2013.
- BEAL, Sophia. **Brazil under Construction: Fiction and Public Works**. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- BRESSANE, Júlío. **Matou a família e foi ao cinema**. Rio de Janeiro: Júlío Bressane Produções Cinematográficas, 1969.
- CHAGAS, Pedro Dolabela. Lygia Fagundes Telles e o *Bildungsroman* no Brasil. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 56, p. 1-12, 2019.
- CHAKRABARTY, Dipesh. The Climate of History: Four Theses. **Critical Inquiry**, v. 35, n. 2, 197-222, inverno 2009.
- CORBIN, Megan. **Haunted Objects: Spectral Testimony in the Southern Cone Post-Dictatorship**. Raleigh: A Contracorriente, 2021.
- FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo: Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- GHOSH, Amitav. Petrofiction. **The New Republic**, p. 29-34, Março 1992.
- GOMES, Alessandra Leila Borges; ALVES, Paula Rúbia Oliveira do Vale. História e literatura em *As meninas*. In: GOMES, Carlos Magno; LUCENA, Suênio Campos de (Orgs.). **Lygia Fagundes Telles: Entre ritos e memórias**. Aracaju, Itabaiana: Editora Criação, UFS, 2013. p. 295-302.
- HORTA DUARTE, Regina. ‘Turn to pollute’: poluição atmosférica e modelo de desenvolvimento no ‘milagre’ brasileiro (1967-1973). **Revista Tempo**, v. 21, n. 37, p. 64-87, 2015.



JAMESON, Fredric. **The Political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act**. Ithaca: Cornell University Press, 2014.

JEFTANOVIC, Andrea. *As meninas* de Lygia Fagundes Telles: La infancia a tres voces. **Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana**, v. 3, n.1, p. 22-34, maio 2006.

LENA, Philippe (Orgs.). **Brazil in the Anthropocene: Conflicts between Predatory Development and Environmental Policies**. London: Routledge, 2017. p. 19-40.

LÍSIAS, Ricardo. Muitas vozes: O Lugar d'*As meninas* de Lygia Fagundes Telles. In: RESENDE, Nilton; BUENO-RIBEIRO, Eliana (Orgs.). **Pelo sonho é que vamos: Dossiê Lygia Fagundes Telles**. Arapiraca: EdUneal, 2020. p. 133-150.

McNEILL, John; ENGELKE, Peter. **The Great Acceleration: An Environmental History of the Anthropocene Since 1945**. Cambridge: Harvard University Press, 2015.

MERCHANT, Carolyn. **The Death of Nature**. New York: HarperOne, 2020.

NIELSON, Rex. Socially Rooted Authoritarianism in Lygia Fagundes Telles's *As meninas*. **Hispania**, v. 100, n. 1, p. 125-136, 2017.

NIXON, Rob. **Slow Violence and the Environmentalism of the Poor**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2011.

OLIVEIRA, Nathália Capellini Carvalho de. A grande aceleração e a construção de barragens hidroelétricas no Brasil. **Vária História**, v. 34, n. 65, p. 315-346, 2018.

PÁDUA, José Augusto. Brazil in the History of the Anthropocene. In: ISSBERNER, Liz-Rejane;

PÁDUA, José Augusto. Natureza e sociedade no Brasil monárquico. In: GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo. **O Brasil império**, vol. III. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 313-365.

PETERS, Edward. **Torture**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996.

PLUMWOOD, Val. **Feminism and the Mastery of Nature**. London: Routledge, 1993.

Relatório final. Comissão Nacional da Verdade. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>. Acesso em 25 out. 2021.

SCARRY, Elaine. **The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World**. New York, Oxford: Oxford University Press, 1987.

STAM, Robert. On the Margins: Brazilian Avant-Garde Cinema. In: JOHNSON, Randal; STAM, Robert (Orgs.). **Brazilian Cinema**. New York: Columbia University Press, 1995. p. 306-327.

SZEMAN, Imre. **Petrocultures: Oil, Politics, Culture**. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2017.

TAYLOR, Diana. **Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"**. Durham: Duke University Press, 1997.

TELLES, Lygia Fagundes. **As meninas**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2009.

THOMAS, David. Keeping the Lights on: Oil Shocks, Coal Strikes, and the Rise of Electroculture. In: BELLAMY, Brent; DIAMANTTI, Jeff (Orgs.). **Materialism and the Critique of Energy**. Chicago, Alberta: MCM, 2018. p. 243-288.



WASSERMAN, Renata. **Central at the Margin: Five Brazilian Women Writers**. Lewisburg: Bucknell University Press, 2007.

WISNEWKI, Jeremy. **Understanding Torture**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

XAVIER, Ismail. **Allegories of Underdevelopment**. Minneapolis: Minnesota University Press, 1997.

YOUNG, Iris Marion. House and Home: Feminist Variations on Theme. *In: On Female Body Experience: "Throwing like a Girl" and other Essays*. Oxford: Oxford University Press, 2005. p. 123-155.

WENZEL, Jennifer. **The Disposition of Nature: Environmental Crisis and World Literature**. New York: Fordham University Press, 2020.