

CORPOS PARA NÃO ESQUECER: O TESTEMUNHO E A CENA DA TORTURA

Elielson **FIGUEIREDO**

Universidade do Estado do Pará (UEPA)

elielson.figueiredo@yahoo.com.br

Resumo: *Através de uma visada panorâmica sobre textos de Jean Amery, Frei Fernando, Catarina Meloni e Derlei Catarina de Luca, procuro discutir como a experiência do encarceramento e da tortura conduziu as vítimas ao registro das imagens do cárcere. Objetos, uniformes, fossos, celas e demais espacialidades assumem forma verbal no testemunho sendo descritos de maneira imprecisa, mas indissociável da vivência do mal. Análiso trechos escritos pelos autores citados procurando revelar o trabalho dissociativo da memória e sua manifestação na escrita do testemunho. Em meio ao esforço para ordenar acontecimentos, figuram imagens de escatologia impregnadas de sensorialidade, entre as mais frequentes o odor, os gritos e o frio, descritos para recompor quadros dinâmicos dispersos na subjetividade do sobrevivente.*

Palavras-chave: *Tortura. Espaço. Memória. Corpo. Trauma.*

Résumé: *Grâce à une vue panoramique sur le texte de Jean Amery, Frei Fernando, Catarina Meloni et Derlei Catarina de Luca, c'est possible de discuter la façon dont l'expérience de l'incarcération et de la torture des victimes a conduit à l'enregistrement des images de la prison. Objets, uniformes, des fossés, des cellules et autres spatialité prennent témoignage verbal d'être décrit à tort, mais inséparable de l'expérience du mal. Je fais des analyses des passages écrits par les auteurs cités en essayant de révéler le travail de mémoire dissociative et sa manifestation dans le témoignage écrit. Au milieu de l'effort de trier les événements énumérés eschatologie imprégné d'images sensorielles, entre l'odeur la plus commune, les cris et le froid, décrit pour restaurer les tables dynamiques dispersés dans la subjectivité du survivant.*

Mots-clés: *Torture. Espace. Mémoire. Corps. Traumatisme.*

À noite, eu escutava muitos ruídos diferentes. A insônia resistia às minhas tentativas de dormir. A imaginação desdobrava-se em cenários alucinantes. Ouvia gritos e via cenas de torturas. (Frei Fernando)

Este trabalho reflete acerca da cena da tortura e, particularmente, sobre o lugar descritivo que ela ocupa no testemunho de autores que sobreviveram a regimes autoritários¹. Considero que a prática da tortura teve como um de seus maiores objetivos provocar nas vítimas a perda das coordenadas cronológicas da vida, ou a supressão do registro do tempo, donde se esperava incutir no corpo torturado a vivência de um horror insuperável e traumático. Através de uma visada panorâmica sobre textos de Jean Amery, Frei Fernando, Catarina Meloni e Derlei Catarina de Luca, procuro discutir como a perda da noção cronológica da temporalidade conduziu as vítimas ao registro da topografia do cárcere. Objetos, uniformes, fossos, celas e demais espacialidades assumem forma verbal no testemunho sendo descritos de maneira imprecisa, mas indissociável da vivência do mal. Analiso trechos escritos pelos autores citados procurando revelar a memória e sua manifestação na escrita do testemunho. Em meio ao esforço para ordenar acontecimentos, figuram imagens de escatologia impregnadas de sensorialidade, entre as mais frequentes o odor, os gritos e o frio, descritos para recompor quadros dinâmicos dispersos na subjetividade do sobrevivente.

Entre as possibilidades diversas de iniciar uma reflexão sobre a Memória do corpo torturado, optei pelo exercício de rastrear o trabalho de construção da cena na qual figura esse corpo. A cena da tortura é dada a conhecer pelo torturado, ocupando grande parte de seu testemunho. Perspectivas difusas traçadas sobre a silhueta de instrumentos de tortura, objetos da vida ordinária ressignificados pelo mal, paredes inteiriças, portas uma após a outra, por onde entram e saem os corpos aparelhados pelo horror, sem que sair e entrar impliquem qualquer possibilidade de aguardar mudança ou fim do sofrimento. Essa obsessiva memória da cenografia da tortura dá conta de uma forma de assimilar

¹ Por não intentar caracterizar as particularidades da *Shoah* e da ditadura brasileira, aqui conduziremos o argumento a partir do testemunho de sobreviventes de ambas as experiências, embora sejam sabidas as distinções entre elas.

minimamente um resíduo de realidade, de assimilar ainda a própria existência sem poder narrá-la. A precária percepção do espaço físico das câmaras de tortura, se pareada à dificuldade de narrar e à insistente descrição desses espaços traumáticos, pode nos sugerir o esforço do sobrevivente para constatar sua própria existência pós-trauma. Assim, estou particularmente interessado na “pintura” do espaço inscrita no testemunho dos que foram submetidos à tortura. Quanto a essa questão, faço uma suposição preliminar: a de que a contingência seja a última nesga de terra, onde se agarram os que se encontram submersos na dor.

O registro da cena, da espacialidade dos acontecimentos entendida como visualidade do sofrimento reúne a si a potência da memória que resiste à monumentalidade desses espaços de horror. A reconstrução mnemônica dos espaços de tortura e de encarceramento resiste ao esquecimento e atualiza, para quem narra, as vivências físicas e psicológicas da tortura. Daí que narrar, mas também descrever os horrores imputados até os espasmos e desfalecimentos, seja uma tentativa permanente de reconciliar corpo e linguagem, separados irreversivelmente pelo trauma imposto à integridade do ser. A cadeira, o chão sujo, as cordas, a porta cerrada, os dejetos humanos misturados ao próprio corpo torturado, o pátio da cadeia ou os fossos dos campos de concentração, tudo passa à memória do corpo, podendo, assim, eternizar a dor. O corpo passa a ser, portador dessa memória sensorial, psicossomática.

A associação entre esses elementos espaciais e as sevícias sofridas pelo corpo vai além das formas dos objetos e chega à maneira como estão dispostos no ambiente, contudo, muitas vezes sem uma visão panorâmica do conjunto. A fotografia na parede à esquerda, a cadeira de madeira escura sempre à direita da única porta, o balde cônico e metálico para o afogamento são algumas imagens que povoam a memória do sobrevivente. As cenas do encarceramento e da tortura se inscrevem no corpo tornando-se reincidentes nos sonhos e alucinações bem como na carnalidade do corpo, é bem sabido. Mas, o que me importa dizer é que aquelas imagens reincidentes na memória atualizam o horror impedindo a vítima de retomar a cronologia, o tempo. A isto estão ligadas as muitas fissuras na sintaxe narrativa, lapsos de enredo, repetições e recuos que revelam a dificuldade do torturado para reaver o

tempo, a ordem das horas. Ainda estamos às voltas com a questão de como narrar o trauma, dessa vez querendo entender a incidência das imagens sobre o olhar do torturado.

Num breve ensaio intitulado *Tortura* Jean Améry descreve em linhas gerais o lado de fora do Forte Breendonk, lugar onde foi torturado durante os anos do domínio nazi na Bélgica:

Entra-se pela porta principal e chega-se rapidamente a um cômodo que havia sido misteriosamente batizada com o nome de “oficina”. Uma fotografia de Heinrich Himmler na parede, uma bandeira com uma cruz suástica posta sobre uma larga mesa, algumas cadeiras velhas. Oficina. Todos aplicados ao trabalho de matar. Logo veem os largos corredores úmidos, cheios de um odor imundo de sótão e mal iluminados por algumas lâmpadas de cor vermelha, exatamente como naquela época. Celas rigorosamente fechadas por grossas portas de uma polegada. É preciso atravessar uma série de pesadas grades antes de chegar a um sótão com teto em forma de abóbada e sem janelas onde se encontra todo tipo de estranhos instrumentos de ferro. Daqui nenhum grito pode chegar ao lado de fora. Foi aqui que tudo me aconteceu: a tortura. (2002, p. 166)

O longo trecho nos mostra uma recuperação sensorial do lugar, agora apresentado e descrito de maneira mais ou menos ordenada dentro da elaboração ficcional que obriga a algum cenário e, neste caso, tenta dizer o indizível do trauma. Imprimindo uma ordenação ao que descreve, tentando domar a confusão alucinada, Jean Améry mapeia o trajeto a que se reduziu toda a sua vida, o mundo que nele ficou corporificado, escrito. A passagem de um componente a outro daquele espaço – a inscrição frontal, a “oficina, a fotografia, etc – vai reconstituindo a experiência de modo a torná-la quase epidérmica, novamente. O que temos aqui é o tempo vazado em espaço e diluído sobre as imagens como a atribuir-lhes movimento. Descrever imagens registradas pela memória substituindo assim os acontecimentos indizíveis é uma maneira de mover no tempo essas imagens e “animar” – inculcar alma – à descrição, dotá-la de uma vida própria do corpo e assim tentar reestabelecer o vínculo entre palavra e corpo, imagem e movimento, muito embora isso signifique o que Bergson chama de “o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança” (2006, p. 47).

No trecho acima, de Jean Améry, a escolha do presente verbal – *se entra; se chega; veem os largos corredores; é preciso atravessar; se encontra... instrumentos; nenhum grito*

pode chegar – revela-nos a atualização do horror impresso na subjetividade do torturado como uma experiência sincrônica, aquela que perpetuamente será vivida a despeito da cronologia. De outro modo, a ordenação dos componentes espaciais revela-nos a ideia de uma movência, um deslocamento a contragosto por um caminho ao longo do qual se revive a lenta dinâmica do horror, seus odores, sua bruma, sua umidade, seus gritos. A cena, digo a sequencia narrativa, é substituída pela memória do lugar. A precária ou nenhuma percepção do tempo, da qual também provém a dificuldade de narrar, converte-se na representação de cenários do mal capturados pelo corpo, que registra e amplia em *zoom* tudo a que é submetido rotineiramente, mesmo fora do cárcere, em alucinações insistentes. A esse respeito convém dizer, com Seligmann-Silva que “algo da cena traumática sempre permanece incorporado, como um corpo estranho, dentro do sobrevivente. [...]. Para o sobrevivente sempre restará este estranhamento do mundo advindo do fato de ele ter morado como que “do outro lado” do campo simbólico” (2008, p. 69)

Uma das estratégias usadas pelos torturadores é sempre cercar a vítima do mesmo cenário, este composto com os objetos que fazem parte da vida diária e banal. É uma maneira de internalizar o cárcere e a tortura, corporificá-los, fazê-los indissociáveis da existência. É desse modo que as sevícias são revividas, não como sequelas do passado, mas como atualização e rotina, já que a vítima sobrevivente encontrará fora do cárcere os objetos, formas e até rostos e vozes da tortura por qualquer lugar que passe, sobretudo no próprio corpo, lugar que não se pode transpor. Para Jean Améry, tudo que foi vivido no campo de concentração é intransponível e, ao olhar da vítima, eternamente absurdo. Daí que nos afirme que “quando um acontecimento nos desafia ao extremo, se perde o direito de falar de banalidade porque esta fronteira não pode mais ser uma abstração, menos ainda uma imaginação tão incapaz de se aproximar da realidade” (2002, p. 170). A seu modo, o autor admite seu processo de ficcionalização do trauma, ao qual recorre para afirmar que é impossível conhecer a tortura por suas representações. O horror produzido pela tortura não é algo que possa ser materializado nos limites previsíveis da realidade. Para ilustrar seu processo criativo Jean Améry assume um tom entre poético e didático:

Eu compro um jornal e sou ‘um homem que compra o jornal’: o ato não difere da visão que o antecipava e eu mesmo não me diferencio em

absoluto das milhões de pessoas que realizaram o mesmo ato antes de mim. Meu poder de imaginação não é suficiente para investir totalmente a realidade deste acontecimento? Não, isso porque o que chamamos ‘a realidade cotidiana’ não é em si mesma, em sua vivência imediata, nada mais que uma abstração cifrada. Não vemos a realidade diante dos nossos olhos, salvo em raros momentos de nossa vida (2002, p. 170).

O que a tortura promove no corpo torturado é a impossibilidade de continuar dentro dos cômodos limites do provável e a obrigação de habitar a si, destituído da capacidade de administrar o tempo, traçar futuros e prever fatos como se faz no território da falsa normalidade, quando podemos ver a vida se desenrolar, sem surpresas, como a lemos nos jornais. A alusão ao texto escrito – o jornal – como suposta representação sem sombras da realidade revela em Jean Améry a preocupação com a tessitura do texto, com a escritura sempre recalcitrante e incapaz de devolver o corpo ao estado de ajustamento com as formas, fatos e espaços do mundo depois da tortura. Em sua escritura há laivos de rancor imperdoável, algo distante do potencial terapêutico atribuído muitas vezes à tarefa de narrar o trauma. Améry nos diz que a tortura nunca passa, pois depois do *primeiro golpe* nada corresponde mais ao que julgávamos conhecer sobre o mundo. Segundo o autor

o automóvel é diferente, nunca se havia sentido a pressão das algemas na carne, não se reconhece mais as ruas, e a porta da sede da Gestapo, que alguém julgava conhecer por haver passado por ali tantas vezes, revela outras perspectivas, outros ornamentos, outros formatos, quando se atravessa a porta na condição de prisioneiro (2002, p. 170).

O sobrevivente devolvido à vida cotidiana não suportará outra vez o espaço exíguo do automóvel, nem a imobilidade do corpo ou o passeio pelas ruas diante do quartel sem que a memória reconduza o sobrevivente outra vez às imagens da cena do encarceramento e da tortura. Segundo Didi-Huberman, as imagens geralmente figuram na memória quando não há possibilidade de refletir ou compreender os acontecimentos (1998, p. 56) e creio ser razoável dizer que as descrições de imagens atravessam sempre a narrativa do testemunho quando não é possível traduzir a experiência de dor. O absurdo da tortura exige da memória a composição de quadros sensoriais que atuam como tradução, que apelam à contingência e à simultaneidade quando não se pode mais enredar os fatos. Nos testemunhos de Jean Améry está presente a procura inútil de congregar-se a uma identidade, reconciliar-se com um Eu que havia antes do primeiro golpe, e ao mesmo tempo o protesto contra o

esquecimento cuja face mais dissimulada está muitas vezes na representação da tortura que beira a apologia.

Dentre os componentes que fazem o fundo para a cena da tortura destaca-se a figura reificada do torturador, o qual é a máxima da expropriação do corpo do torturado, vítima de uma subordinação aos abusos do poder legitimado pela empresa estatal e dinamizado pela tortura. O corpo do torturador – sorrisos de escárnio, voz, olhos, uniforme – impõe-se ao corpo da vítima assinando nela sua autoridade irrestrita, resguardada pelo isolamento das câmaras de tortura. Trata-se de um autoritarismo para muito além da legalidade da norma jurídica ou da ética, uma violação que faz sucumbir na vítima qualquer esperança no mundo. Améry menciona que a desesperança nas relações de respeito mútuo e no aparato jurídico leva o homem ultrajado à defesa do próprio corpo pela reação física. Contudo, o autor também nos diz que “não é assim naquele lugar onde o outro te arranca um dente ou faz desaparecer o teu olho sob um hematoma, quando se padece sem defesa a agressão do adversário que se tornou próximo. Enfim, a violação física levada a cabo pelo outro se transforma em aniquilamento existencial a partir do momento em que já não há ajuda que esperar” (2002, p. 173).

A tortura não causa uma ruptura nos vínculos da vítima com o mundo, mas fragiliza tais vínculos ao impor à vítima, pelo trauma, uma circularidade da experiência, sempre a mesma e insuportável. Seguidos os tormentos, instala-se na vítima uma passividade mórbida e a expectativa da morte, contra a qual, para muitos, resta a tarefa resistente de escrever. Nenhum prisioneiro ignora o que se vai passar nas “oficinas” onde trabalham os agentes do Estado, “mas com o primeiro soco da polícia contra o qual não há maneira de se defender e que não será detido por nenhuma mão fraterna, uma parte de nossa vida se apaga para não se acender nunca mais” (*idem*). Preocupado em registrar a extensão do horror vivido e afirmar seu protesto ressentido, Améry afirma que não pode “infelizmente poupar o leitor dos detalhes concretos do que aconteceu” (2002, p. 171). Decidido ao esforço de narrar a dor, em protesto, Améry, muito mais que narrar, “desenha” a cena da tortura:

Do teto do búnker pendia uma corda parcialmente enroscada numa polia; em sua extremidade inferior havia um grosso gancho de ferro. Passo por baixo do aparelho. O gancho foi preso pelas algemas que prendiam

minhas mãos atadas às costas. Logo me levantaram com a corda até que meu corpo ficasse suspenso cerca de um metro do chão. (2002, p. 177)

Note que a “oficina” não se constitui apenas das práticas ali realizadas, mas também dos objetos e da maneira como estão dispostos em relação ao corpo. Uma vez pendurado pelas amarras nas mãos, o narrador experimenta o abandono de si quando o próprio corpo a um metro do chão se vê reordenado numa outra disposição em relação a um mundo igualmente outro, sem referências anteriores, já que tudo que se vive na tortura é muito além do que se pode representar na escritura de testemunhos e matérias jornalísticas.

A escatologia dos cárceres também é descrita em seus efeitos sobre as possibilidades do corpo. A vida em meio aos dejetos humanos expõe o corpo a níveis extremos de desarticulação psicológica, trata-se de uma experiência de questionamento da condição humana socialmente construída pelo acordo ético entre os indivíduos no que tange à inviolabilidade do corpo. Em diversos testemunhos, as condições degradantes imprimem ao espaço um sentido de humilhação para gestos rotineiros ligados à higiene e à fisiologia do corpo, como a imprimir sobre a experiência diária uma memória aterrorizante. Vejamos com Catarina Meloni, estudante brasileira capturada pela repressão em 1968, relata cenas da rotina dentro do DOPS:

É uma cela grande, deve ter uns quatro por seis. As grades do corredor a deixam completamente devassada para o carcereiro. Ao fundo uma meia parede esconde um sanitário, desses de subir. Sinto muito nojo de pôr os pés ali, mesmo calçando sapatos [...] seguro a vontade até não aguentar mais. Este lugar é um buraco. Não se vê o sol. É úmido e frio.

[...]

Puseram-nos em uma cela enorme. Só de manhã pudemos ver o ambiente. De um dos lados, o que dava para o pátio interno, não havia parede, apenas a grade bem grande. Olhando-se para baixo, podia-se ver, a uns dez metros, uma estranha construção: uma parede com muitas portas estreitas, sem postigo, próximas umas das outras. Quem não sabe, como eu não sabia, o que é uma solitária, ao olhar de fora pergunta-se pela divisão interna daquele espaço estranho.

Até nós subia um cheiro ácido de matéria decomposta. Por baixo de algumas das portinholas escorria um líquido que deixava uma marca escura no chão. Escutavam-se gritos, gemidos, berros, vozes de homens trancafiados (MELONI, 2009, p. 48-49; 54)

Podemos analisar o registro cenográfico da prisão se atentarmos para a conformação da cela grande e aberta, passivamente exposta ao olhar do Estado. Cena do corpo desapropriado de sua individualidade e obrigado a uma condição inoperante. As grades voltadas para o pátio interno permitem que os corpos aprisionados sejam devassados pelo olhar da repressão, mas não permitem ao prisioneiro ver qualquer possibilidade de rompê-la. Vale ainda perceber a oposição entre o olho do Estado e o olho do indivíduo, se quisermos brevemente citar a arquitetura do Poder estudada por Foucault (2005). Há na cena anterior um corpo cuja experiência pode supor a relação entre o micro espaço vazio da solitária e os níveis de desespero daqueles outros corpos aprisionados e sem pontos fixos para onde possam lançar olhos.

Frei Fernando, padre dominicano que atravessou quatro anos nos porões da repressão brasileira, escreve em seu *Diário de Fernando*:

Betto passou vinte dias como eremita involuntário em cela solitária. No cômodo de 3x1m cabia apenas uma cama. Não havia água nem sanitário; era-lhe permitido ir ao banheiro apenas uma vez ao dia, às 8h. Para controlar os intestinos, amassava a comida até virar papa. Nos primeiros dias urinava num canto da cela. Depois, graças à embalagem de plástico da firma que fornece laranjas à PM [...] passou a colecionar saquinho que, cheios de urina, retornavam vazios de sua única ida ao sanitário (2009, p. 121)

Mais adiante, novamente descreve:

Somos agora oito na cela 17 [...]. A cela tem 6x3m, privada turca guarnecida por uma cortina de plástico, uma única torneira, um fogão elétrico de duas bocas, e grades duplas de ferro cobertas por um alambrado, por onde calor e frio penetram sem cerimônia. A privada turca é um buraco no chão, separada dos beliches por uma mureta que não alcança 1m de altura [...] o fedor impregna todo o recinto (2009, p. 129)

Nestes trechos, a narração divide a cena com a descrição da cela. O corpo administrado pelo Estado segundo a rotina de domesticação e controle dos indivíduos figura como território ocupado pela vontade de Outro, de um dominador que dispõe das vontades e da fisiologia do corpo da vítima. Fazer funcionar o corpo em função do espaço cedido, aquele que ocupo em razão da agência de outro, onde não se pode conservar a individualidade diante dos demais nem a distinção em relação aos dejetos expelidos pelos corpos, tudo isso rotineiramente imposto ao prisioneiro tem o propósito de fazê-lo abrir

mão de si. A descrição do cubículo povoado por corpos em franca decomposição revela o vínculo perverso estabelecido entre a rotina fisiológica e a rotina do horror. O corpo vitimado passa a engrenar a mesma máquina que o aniquila e o testemunho é em grande parte o desenho assimétrico, a descrição detalhada e obsessiva dessa aniquilação. A memória do horror é, certamente, a memória dessas imagens da cela, do traçado dos corredores, dos sanitários infectos, dos instrumentos de tortura e sua conformação às tarefas que deveriam cumprir, dos pátios internos, mesas, cadeiras – sobretudo a cadeira do dragão – solitárias, lâmpadas elétricas, gritos e silêncios. Pouco é o que pode ser registrado sob a forma precária da escrita de diários, de vez que mesmo os diários não podem dar conta senão de uma tentativa inócua de equivaler tempo e trauma. Tudo arquivado sensorialmente, todo o horror depositado no corpo que se tornará, ele mesmo, a prisão intransponível.

Talvez por isso Derlei Catarina de Luca tenha dado ao seu testemunho o título *No corpo e na alma*, fazendo-nos pensar em Foucault e seus escritos sobre o biopoder disciplinar aplicado para administração e controle de corpos quando a bem da manutenção de uma ordem ou sistema político. Em seu depoimento, Derlei de Luca também nos informa registros do exercício de poder político sobre o corpo vitimado:

No subterrâneo, as celas de 5 ou 6 metros de altura têm uma janelinha com grade que serve de respiradouro. Do lado de fora, fica rente à calçada. Quando escorrem gotas de água pela parede, sabemos que está chovendo. Quando não, deve haver sol ou neblina. As luzes não se apagam nunca. Para saber se é noite ou dia, só pelo comportamento dos carcereiros, suas mudanças de guarda e a janta que chega às 5 ou 6 da tarde. (2002 : 136)

A referência às luzes elétricas sempre acesas nos leva direto a uma das sequelas mais comuns internalizadas pelo corpo, a saber, a dificuldade de permanecer em ambientes pouco iluminados, bem como o pânico movido por claridades excessivas e por aglomerados humanos. Atividades ao ar livre que expõem o corpo aos olhos do julgamento social também são duramente vivenciadas pelo sobrevivente. Note que as referências aos elementos espaciais como a calçada e a parede, a extensão da cela e a lâmpada, são mais precisas que aquelas que tentam dar conta do tempo, como a troca de turno dos carcereiros, uma vez que facilmente se podia alterar os horários ou os próprios agentes do Estado.

Neste breve percurso por alguns registros da caracterização descritiva das “oficinas” de tortura e celas do aprisionamento, tento dizer como a cena da tortura se constitui também como uma percepção traumática do cenário fazendo figurar uma relação dolorosa do sobrevivente com o mundo e a vida fora da prisão. Apesar disso, muitos testemunhos do horror elegem a descrição do lugar como uma forma de encontrar expressão para os frágeis limites do corpo exposto a elevados níveis de reificação, a ponto de não se poder distinguir da própria máquina que o aterroriza. O grande impacto das imagens, sons, silêncios e odores sobre o corpo torturado sugere a suspensão de uma temporalidade cronológica e o afogamento numa memória traumática que imprime ao corpo a impossibilidade de recompor-se como personalidade definida ou realinhar-se à vida ordinária sem retornos dolorosos às imagens vivas da tortura.

REFERÊNCIAS

- AMÉRY, Jean. *Tortura*. Trad. Tomás Iosa. In: *Revista Nombres*, nº 17, ano XVII. Córdoba: Dez-2002, p. 165-186.
- BERGSON, Henry. *Memória e vida*; textos escolhidos por Gilles Deleuze; Tradução: Carla Berliner – São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BETTO, Frei. *Diário de Fernando – nos cárceres da ditadura militar brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009
- DE LUCA, Derlei Catarina. *No corpo e na alma*. Criciúma: Ed. do autor, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Prefácio de Stéphane Huchet; tradução de Paulo Neves. – São Paulo: Ed. 34, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 30ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- MELONI, Catarina. *1968 – o tempo das escolhas*. São Paulo: Nova Alexandria, 2009.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. In: *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, vol. 20, nº 1, p. 65-82, 2008