

A tessitura narrativa da reportagem *38 estrelas*, de Josefina Licitra: intriga e memória

The narrative structure of 38 estrelas: intrigue and memory in Josefina Licitra's report

La urdimbre narrativa del reportaje 38 Estrellas, de Josefina Licitra: intriga y memoria

Marcio Serelle

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
Belo Horizonte - MG, Brasil

marcio.serelle@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6124-5464> 

Resumo: Neste artigo, analiso a composição narrativa da reportagem *38 estrelas*, da jornalista argentina Josefina Licitra, que narra a fuga de presas políticas no Uruguai, em 1971. A obra aborda o período de Estados repressores na América Latina a partir da perspectiva de mulheres guerrilheiras tupamaras. Busco compreender a tessitura da obra e os recursos narrativos manejados, que incluem a autorreflexividade, referências intermediárias ao cinema e a trama dos testemunhos em uma intriga policial. A análise demonstra como os aspectos relacionados às mulheres na guerrilha urbana levam a uma discussão acerca das representações sociais de gênero e do próprio estabelecimento da memória. Revela ainda que o uso de dois tipos predominantes de narradores, em diferentes partes da obra, permite a leitura do texto como narrativa policial, sem prescindir do jornalismo interpretativo.

Palavras-chave: jornalismo narrativo; intriga. *38 estrelas*, obra de Josefina Licitra.

Abstract: In this article, I analyse the narrative structure of *38 estrelas*, report written by the Argentine journalist Josefina Licitra, which chronicles the escape of female political prisoners in Uruguay in 1971. The work addresses the period of repressive governments in Latin America from the perspective of female Tupamara guerrilla fighters. I seek to understand the work's structure and the narrative resources used in it, which include self-reflexivity, intermedial references to cinema, and the interweaving of testimonies within a thriller story. The analysis demonstrates how aspects related to women in urban guerrilla lead to a discussion about social representations of gender and the establishment of memory itself. It also reveals that the use of two predominant types of narrators in different parts of the work allows for a reading of the text as a thriller, without prescinding interpretative journalism.

Keywords narrative journalism; intrigue; *38 estrelas*, work by Josefina Licitra.

Resumen En este artículo, analizo la composición narrativa del reportaje *38 Estrellas*, de la periodista argentina Josefina Licitra, que relata la fuga de presos políticos en Uruguay en 1971. La obra aborda el periodo de regímenes represivos en Latinoamérica desde la perspectiva de mujeres guerrilleras tupamaros. Busco comprender la estructura de la obra y los recursos narrativos empleados, que incluyen la autorreflexividad, referencias intermediales al cine y la interacción de testimonios en una intriga policial. El análisis demuestra cómo aspectos relacionados con las mujeres en las guerrillas urbanas conducen a un debate sobre las representaciones sociales del género y la propia construcción de la memoria. También revela que el uso de dos tipos predominantes de narradores en diferentes partes de la obra permite que el texto se lea como una narración policial, sin prescindir del periodismo interpretativo.

Palabras-clave: periodismo narrativo; intriga; *38 estrellas*, obra de Josefina Licitra.

Introdução

Publicado originalmente em 2019 e traduzido para o português em 2024, o livro *38 estrelas*, da jornalista argentina Josefina Licitra, narra a fuga de 38 presas políticas, em 1971, da prisão de Cabildo, em Montevideu, Uruguai. A “Operação Estrela”, que resultou na escapada, foi planejada e executada pelo Movimento de Libertação Nacional – Tupamaros (MLN-T), durante o período de estado de emergência implantado pelo presidente Jorge Pacheco Areco, que antecedeu a ditadura no Uruguai (1973-1985). A ação levou esse nome, segundo Licitra, provavelmente por causa do símbolo dos tupamaros, uma estrela com a letra T ao centro.

O jornalismo narrativo tem sido historicamente uma importante frente contra o esquecimento das violências cometidas por Estados repressores na América Latina. Desde a segunda metade do século 20, a forma da reportagem mediu, em grande parte, os testemunhos latino-americanos, na indissociação entre política e literatura (Seligmann-Silva, 2005). *Operação massacre*, do argentino Rodolfo Walsh (2010), publicado pela primeira vez em livro em 1957, é, nesse sentido, um texto seminal tanto pelo que denuncia – a execução por militares de um grupo de civis acusados de contragolpe peronista – como por seu gênero narrativo híbrido, apresentado pelo autor como literatura do documento. O legado e a biografia de Walsh seriam temas de outras narrativas sobre a ditadura argentina, como o livro *Oración*, de María Moreno, publicado em 2018. O período continua a ser revisitado pela reportagem argentina, como no livro *A chamada*, que Leila Guerriero (2025) lançou sobre Silvia Labayru, montonera sequestrada pelos militares e apontada por seus companheiros da luta armada como traidora. No Brasil, há um conjunto de obras de escritores jornalistas como Alfredo Sirkis (*Os carbonários*, 1980) e Fernando Gabeira (*O que é isso companheiro?*, 1979) que narram, entre o testemunho e a reportagem, suas experiências nos anos da ditadura iniciada em 1964. Como no exemplo argentino, a

reportagem brasileira retorna frequentemente ao acontecimento, como na obra de Daniela Arbex (2015), *Cova 312*. A lista é também extensa se abordarmos, por exemplo, relatos sobre a ditadura chilena e suas reverberações, que incluem obras de Gabriel García Márquez e Ariel Dorfman.

38 estrelas filia-se a essa tradição acrescentando, na revisitação do período, outras perspectivas e modos de narrar. A obra aborda uma questão pouco explorada no jornalismo: o papel das mulheres nas guerrilhas latino-americanas¹. “A Operação Estrela foi protagonizada por mulheres. Apesar de ter sido tramada por homens” (Licitra, 2024, p. 16). O protagonismo feminino é o fator que, possivelmente, segundo a autora, fez com que a história desta que pode ser considerada “a maior fuga de um presídio de mulheres da História” tenha sido praticamente esquecida. Até então, apenas um livro – hoje, fora de circulação e que abrange a história de duas fugas – havia sido publicado².

De acordo com Licitra, a atuação das tupamaras na organização era desvalorizada, o que fez também com que a história delas fosse menos contada que a dos homens militantes. “O esquecimento virtual que caiu sobre a Operação Estrela era, portanto, fruto cultural de uma época que usava diferentes medidas para construir sua memória” (Licitra, 2024, p. 8).

Uma das imagens destacadas da introdução do livro refere-se ao “cercado das pequenas coisas” a que as tupamaras eram relegadas, e como a representação social de um lugar doméstico e inofensivo é subvertido na fuga:

De todos os detalhes que compõem a fuga, há um que me comoveu especialmente. Diz respeito às ferramentas usadas pelas tupamaras para calcular onde fazer o buraco dentro da prisão. Para tomar as medidas, as presas usaram linhas e fitas métricas de costura: os materiais que recebiam na cadeia para cumprirem o papel considerado apropriado para uma mulher daqueles tempos. (Licitra, 2024, p. 9).

Neste artigo, estendo a imagem das tecelãs para a própria urdidura do enredo no livro, uma vez que Licitra vê, no acontecimento, material para uma narrativa policial. O ato de tramar é mais complexo, porém, uma vez que a obra oscila entre narradores, possui partes autorreflexivas e, ao mesmo tempo em que desenvolve a intriga e seus personagens, contextualiza a organização política dos tupamaros nos movimentos revolucionários de esquerda na América Latina, exercendo a função interpretativa da reportagem. Objetivo

¹ Na reportagem brasileira, convém destacar o livro *Mulheres que foram à luta armada*, de Luiz Maklouf Carvalho (1998), que também aborda a trajetória de militantes femininas na luta contra o regime ditatorial.

² *Historia de 13 palomas e 38 estrellas*, de Graciela Jorge.

analisar a estrutura e os recursos narrativos da obra para compreender como essas diversas camadas se articulam sem perder o fio da intriga.

Para isso, divido o texto em três partes, para além desta introdução e das considerações finais. Na primeira parte, aproximo relatos de situações-limite por meio de sua base testemunhal para, depois, refletir sobre uma possível característica de narrativas latino-americanas acerca de Estados repressores: a dedicação à intriga. Menciono uma tradição no cinema e na reportagem, desde meados do século 20, em que histórias reais sobre essas violências são tramadas a partir de gêneros narrativos. Ao escrever sua reportagem a partir de vários depoimentos, Licitra não toma o testemunho como um discurso blindado, mas uma peça que encerra uma perspectiva na construção densa da memória.

Em seguida, reúno e descrevo, sob o signo narrativo da mulher tecelã, aspectos ligados ao feminino no relato, entre eles a própria reflexão sobre o silenciamento imposto à história. Na terceira parte, examino os narradores da obra, que são de dois tipos predominantes: o de primeira pessoa, em que fala um “eu” que encarna a repórter dentro do relato, e outro, de tipo onisciente, que conduz a intriga policial, como obra narrativa literária e por vezes “fílmica”, e constrói o quadro interpretativo da reportagem. Ainda que a distinção entre autor empírico e narrador, desenvolvida pela teoria literária, seja mais evidente na ficção, a opção pelo termo *narrador* justifica-se, neste texto, pelo uso de um elemento do discurso da narrativa cuja análise permite compreender escolhas referentes tanto à voz como ao modo (Genette, 1979) de contar e seus possíveis efeitos na obra.

Para a análise e interpretação de *38 estrelas*, busquei na hermenêutica (Bosi, 2003), especificamente na relação proposta por ela entre forma e evento, a abordagem para compreender como o simbólico conforma e medeia os acontecimentos históricos relatados. O livro pertence ao campo do jornalismo literário. Textos desse tipo caracterizam-se por uma face estética em que a forma não apenas comunica os fatos, mas ela mesma apresenta-se carregada de sentidos, que prismatizam os eventos. Os procedimentos adotados para o exame do relato foram os da narratologia de Genette (1979), que privilegia o discurso da narrativa. O trabalho rente ao enunciado revelou modos de narrar que dialogam com estratégias reconhecíveis no gênero policial e nas formas seriadas, com interações com o fílmico – daí a necessidade, na análise, da reflexão sobre referências intermediáticas (Rajewsky, 2012).

Do testemunho à intriga

O testemunho é a base dos relatos sobre as opressões de Estado na América Latina, que são usualmente comparados aos do Holocausto judeu, ainda que, nos debates sobre acontecimentos-limite, evita-se a tipificação das narrativas, isto é, a passagem do particular histórico a uma condição discursiva universal (Seligmann-Silva, 2005). Beatriz Sarlo (2007, p. 46) considera a relação inevitável, “[...] porque o Holocausto se oferece como modelo de outros crimes e isso é aceito por quem está mais preocupado em denunciar a enormidade do terrorismo de Estado do que em definir seus traços nacionais específicos”.

Um dos pontos centrais do debate sobre as narrativas dos sobreviventes dos campos de concentração é a questão sobre como representar o trauma histórico. O testemunho do sobrevivente, necessário para a exposição dos crimes e julgamento dos culpados, foi tomado como forma ética para abordagem dos acontecimentos. A vítima que sobreviveu ao horror – o *superstes* – narra a partir da própria experiência e expõe uma verdade considerada inquestionável. Além disso, o caráter muitas vezes fragmentário do testemunho ou a recusa deste em se apresentar como literatura – Primo Levi afirmava sempre sua profissão de químico, não a de escritor – afasta o relato das formas simbolizantes e da totalidade interna demandada pelas narrativas verossímeis.

A linguagem apresenta-se na sua tendência anti-simbolizante no testemunho: ela tende para a metamorfose em “coisa”; para a aparição abjeta do recalcado e esquecido. Encena o que está fora de cena; o *obsceno*. Como tal não é mais “narrativa”, no sentido da epopeia – à qual Aristóteles opunha a tragédia – nem no sentido benjaminiano da antiga arte da narrativa. Trata-se de um texto que tende para apresentação de si como resto de um mundo destruído. Ao invés da narrativa linear, vemos a espacialização fragmentada. (Seligmann-Silva, 2005, p. 95).

Na segunda metade do século 20, o debate europeu foi marcado por uma dicotomia: de um lado a valorização do testemunho, sua tendência anti-simbolizante, ancorada na palavra, e não na imagem; de outro, a depreciação de narrativas sobre eventos-limite veiculadas na chamada cultura de massa. Ainda que se considerasse política e eticamente importante a narração dos acontecimentos do Holocausto para públicos alargados, houve resistência às formas narrativas do cinema *mainstream*, por exemplo. A oposição entre o documentário *Shoah*, de Claude Lanzmann, feito a partir de depoimentos de sobreviventes de campos de concentração, e *A lista de Schindler*, de Steven Spielberg, é um caso paradigmático (Huyssen, 2003). Enquanto o filme de Lanzmann é elogiado, no campo da memória, justamente por se recusar a representar o acontecimento, “o filme de Spielberg,

veiculado para públicos massivos, falha em lembrar adequadamente porque representa, fomentando assim o esquecimento: Hollywood como o substituto fictício para a história real” (Huyssen, 2003, p. 125, tradução nossa)³. A memória tornada entretenimento é, nesse entendimento, uma memória em risco, pois como produto cultural pode ser consumida e, assim, apagada. Para Huyssen (2003), essa dicotomia perde força na passagem do século 20 ao 21, quando o Holocausto passa a ser retratado por uma miríade de filmes, livros, exposições etc..

No caso dos relatos sobre as ditaduras na América Latina, pelo menos desde a obra citada *Operação massacre*, de Rodolfo Walsh (2010), escritor que migra dos contos policiais para a reportagem, testemunho e intriga estiveram alinhavados. A obra de Walsh representa um tipo de narrativa de urgência, em que o abandono da ficção se torna premente para denunciar as atrocidades do terrorismo de Estado. No entanto, pelo menos um sentido de ficção permanece em Walsh, que é aquele compreendido por Jacques Rancière (2017, p. 12) a partir de Aristóteles: “um modo de ligação que constrói formas de coexistência de sucessão e de encadeamento causal entre os acontecimentos e confere a essas formas as características do possível, do real ou do necessário”. Ou seja, para Rancière (2017), a ficção não se caracteriza propriamente pela proposição de mundos imaginários, mas pela composição de um fio narrativo – a intriga – que, ao modo de uma coluna vertebral, une as partes num todo harmonioso.

O cinema argentino explorou bem a intriga em suas produções sobre a mais recente ditadura militar no país (1976-1983), e já em 1985 dramatizou, em *A história oficial*, os fatos sobre os raptos de bebês de mães guerrilheiras que eram entregues a famílias de militares ou apoiadoras do regime. Esse foi o primeiro filme argentino a ganhar o Oscar. *Argentina, 1985* (2022), outro filme argentino a receber o prêmio, foi também uma narrativa para grandes públicos. Aborda os eventos da ditadura por meio da história dos promotores, personagens reais, Julio César Strassera e Luis Moreno Ocampo, que levaram a julgamento civil as juntas militares da ditadura.

A cena mais impactante e aterradora desse filme é o testemunho de Adriana Calvo de Laborde (interpretada por Laura Paredes), em que a personagem narra a violência de parir o filho amarrada, dentro de um carro, sendo obrigada depois a limpar nua, na frente dos policiais que zombavam dela, o recinto onde o bebê foi colocado. O episódio é narrado oralmente pela personagem e o horror é construído imagetivamente pelo espectador. Ainda

³ No original: “Spielberg's film, playing to mass audiences, fails to remember properly because it represents, thus fostering forgetting: Hollywood as fictional substitute for “real history””.

assim, é preciso considerar a própria performance audiovisual da atriz – o poder da palavra é também expresso por imagens – e o modo como esse e outros testemunhos são enredados no filme. O diretor Santiago Mitre disse, à época do lançamento da obra, crer “na capacidade da ficção para transmitir a realidade”⁴ e que considerava o julgamento dos militares na Argentina virtualmente um gênero cinematográfico, o *thriller* de tribunal, que foi explorado por ele para construir o “interesse narrativo” (Fontevicchia, 2022). *Argentina, 1985* foi o filme mais assistido naquele país em 2022.

A ideia de que reportagens, notadamente as do jornalismo literário, possam ser organizadas por temas e motivos à semelhança dos textos da ficção é defendida por Marcela Aguilar Guzmán (2019), a partir de noções da guinada linguística do século 20. Para Aguilar Guzmán, determinados tipos de textos jornalísticos, que tratam de conflitos e desenvolvem personagens, fazem uso de motivos literários para estabelecer suas relações de causalidade. Josefina Licitra é, de acordo com Aguilar Guzmán, uma das principais autoras do jornalismo literário latino-americano hoje, e sua obra atravessa vários motivos narratológicos, desde o das heroínas trágicas ao dos rebeldes antissistema, passando por relatos da vida marginal e de imigrantes. *38 estrelas* articula alguns desses motivos, notadamente o do protagonismo feminino e de personagens que passam para a clandestinidade para atuar contra regimes autoritários. É uma história que precisa ser contada, uma vez que fala “de uma necessidade intransferível e simultaneamente coletiva de sobrevivência” (Licitra, 2024, p. 11), mas também por seu potencial narrativo. A fuga já possui nela virtualmente um gênero, possui “a matéria-prima necessária para se transformar em uma crônica policial extraordinária” (Licitra, 2024, p. 9).

Licitra reconhece o contexto heroico a forjar a memória em sua obra. Esse é um traço importante de *38 estrelas*: ao mesmo tempo em que cultiva a intriga, explora o gênero policial e os aspectos românticos do movimento libertário, a obra identifica o caráter artificioso da memória. Entre a urdidura inconsútil da aventura e a exposição da fatura jornalístico-literária, o livro narra e contextualiza o evento, ao mesmo tempo em que aborda, com muitas questões, a constituição do campo memorialístico da guerrilha esquerdista latino-americana.

Durante a década de 1960, principalmente, falava-se, nacional e internacionalmente, dos tupamaros como guerrilheiros ao modo “Robin Hood”. Licitra cita um inusitado

⁴ No original: “[...] of fiction capacity to transmit reality”.

comercial da Volkswagen na Alemanha cujo slogan era “Compre um fusca. O carro preferido dos tupamaros”, em alusão aos veículos roubados para ações de “expropriação” (na verdade, os veículos confiscados eram as Kombis, e não os fuscas). O movimento tupamaro reunia membros de origem operária e rural e universitários de classe média, denunciava empresas com operações financeiras ilegais e roubava as armas dos militares. A mística, segundo Parda, apelido de María Elia Topolansky, irmã gêmea de Lucía Topolansky, futura senadora do Uruguai, construía-se a partir de “detalhes simpáticos”:

Se roubavam a arma e o uniforme de um policial, davam-lhe dinheiro para que os comprasse de novo, cientes de que seus chefes o obrigariam a pagar pela própria roupa de trabalho. Se pressionavam um motorista para levar seu veículo com o intuito de usá-lo em uma ação, na hora de devolvê-lo deixavam dinheiro em cima do banco para comprar a gasolina que tinham gastado. Além disso, nunca levavam o carro de gente trabalhadora: o melhor alvo eram os advogados. E os donos de Kombis Volkswagen. (Licitra, 2024, p. 74).

Assim como outros relatos sobre a violência de Estado latino-americana, a obra *38 estrelas* fundamenta-se em testemunhos colhidos nas entrevistas realizadas pela jornalista, cujos bastidores são descritos no epílogo da obra. A confrontação de versões e os silenciamentos produzem uma narrativa imperfeita. “*38 estrelas* é, conseqüentemente, o resultado das certezas, das armadilhas e do caráter frondoso e dinâmico da memória” (Licitra, 2024, p. 11). Este é, portanto, um livro de prismas. Nele, o testemunho não se apresenta blindado, como verdade inquestionável. Cada entrevistada possui sua versão, e nem sempre elas coincidem, o que demonstra o lugar instável da memória. Mesmo quando se afina coletivamente, a memória não está imune a alegorias elaboradas a partir da ideologia e da lembrança de uma vida revolucionária candente e jovial. Como pergunta Beatriz Sarlo (2007) sobre os testemunhos acerca da ditadura argentina, cabe aqui também refletir acerca do que se impõe como visão ideológica e política do período nos testemunhos individuais. As imprecisões ou variações e as imagens projetadas pelo ideológico não desautorizam, contudo, o testemunho na narrativa de Licitra (2024, p. 10), que as incorpora no livro para fazer “uma pergunta imensa sobre como a memória é construída”.

Tramar a subversão

Recuperemos, agora, a imagem, destacada pela própria autora e referida na introdução deste texto: a do trabalho manual da costura exercido em Cabilido pelas presas políticas. Como essa imagem, à guisa de pórtico, orienta a interpretação de *38 estrelas*?

Uma primeira leitura possível já foi feita: a de que “o papel considerado apropriado para uma mulher daqueles tempos” serviu à subversão, ato que, segundo a própria autora, contém uma “ferocidade poética” que a inspirou.

Num texto sobre Sherazade e a arte de narrar, Adélia Bezerra de Meneses salienta a recorrência, na literatura antiga, da representação da mulher como tecelã, de modo metafórico e literal:

Sherazade, a astuciosa, é a mulher que tece narrativas intermináveis, e que nesse fio prende seu homem e vence seu poder. E nessa linha de astúcias, e de fio, e de tramas, há toda uma tradição (é verdade que de outra cultura, mais uma vez, a grega) de mulheres fiandeiras. Penso sobretudo em Penélope, de quem já se disse que é tão astuciosa quanto seu marido, o astuto Ulisses, tecendo infundavelmente o manto com o qual afastará os pretendentes à sua mão, enquanto espera a volta do seu homem. Mas há também Ariadne, que fornece a Teseu o fio com que ele enfrenta o labirinto; e Pandora (a primeira mulher), tecelã, que aprendeu a arte das fiandeiras com a deusa Atena, cujo epíteto é exatamente Atena Penitis, a tecelã; e a Aracnê, que desafia a deusa Atena na arte da tapeçaria e acaba transformada em aranha. E há as Parcas, que tecem a trama dos destinos humanos. Todas, mulheres. [...]. (Meneses, 1987, p. 118).

Na tradição literária, o feminino a lidar com o fio é tanto a representação recorrente de uma narradora, daquela que trama histórias ou o destino dos indivíduos, como uma forma de astúcia. Aqui o sentido de *tramar* – tecer – desloca-se para conviver com outro, o de artimanha contra o Poder. Por isso, a imagem é importante para Licitra, pois ela também é uma narradora cuja trama, entre o factual e o literário, enreda o leitor na aventura de uma fuga de mulheres, que é também uma história de valores coletivistas e de uma época de utopia viva, perseguida intensamente pelas tupamaras. Na memória do acontecimento reside a capacidade de se pensar outras formas de vida política e social que se opõem à condição neoliberal contemporânea. A própria Memória é, para os gregos, personificada por uma deusa, Mnemosine, mãe tanto das musas da história como das poéticas, demonstrando as “ligações obscuras entre o ‘rememorar’ e o ‘inventar’” (Meneses, 1987, p. 118).

Como bem discute Adriana Cavarero (2025), a maioria das mulheres nunca se reconheceu no discurso filosófico sobre o universal que tratou sempre do Homem, figura androcêntrica que se quer no lugar de toda espécie humana. Por isso, o tipicamente feminino possui uma tendência ao particular, para abordar a unicidade das vidas e seu caráter irrepetível. Isso fez das mulheres narradoras habilidosas que a todo tempo e nos mais diversos lugares contam histórias de vida. “Antiga ou moderna, a arte delas se inspira

em uma sábia repugnância pelo abstrato universal e alcança uma prática cotidiana em que o conto é existência, relação e atenção” (Cavarero, 2025, p. 87).

A perspectiva do feminino é abordada por Licitra de diversas formas na narrativa. As tupamaras constituíam 40% do MLN. No movimento, atuavam como mensageiras, esposas e donas de casa de fachada, que encenavam a normalidade de um “aparelho”, e integrantes de grupo de ação. As mulheres eram consideradas fundamentais para manter a unidade e a fraternidade política entre os companheiros. Essas eram funções associadas a um tipo de representação feminina, em que mulheres são vistas como indivíduos que recebem e cumprem bem as ordens, apresentam ternura e capacidade de sociabilidade. Ainda que as características fizessem parte de uma representação vigente na América Latina do século 20, elas eram usadas para manter a hierarquia patriarcal nas esquerdas. “As mulheres, em suma, não serviam para liderar o movimento. Poderiam, quando muito, chegar ao comando de uma coluna: a chefia que fica abaixo da direção” (Licitra, 2024, p. 104).

Como pondera a personagem Parda, questões de gênero não eram discutidas na sociedade em geral e tampouco na esquerda. Além disso, havia, no Uruguai da época, a crença equivocada de que as mulheres já haviam avançado bastante, conquistando o direito ao voto em 1932 e vislumbrado a legalidade do aborto, em lei que durou de 1934 a 1938.

A guerrilheira possui também especificidades no que se refere ao corpo e à violência que sofriam nas torturas executadas por homens. Uma vez dentro da clandestinidade, deveriam evitar a gravidez. A história de Yessie Macchi, que engravidou de um militante e teve o filho na prisão durante a ronda de reféns⁵, em 1973, demonstra como a questão era sensível dentro do movimento. Licitra narra que Yessie ao ser transferida, com o bebê, para a prisão de Punta de Rieles

[...] ficou sob o olhar de dezenas de mulheres que tinham entregado sua idade fértil e a um movimento que desaconselhava abertamente a maternidade. Algumas tinham abortado diversas vezes, esperando o momento certo para ter o filho. Outras tinham entrado na menopausa durante o confinamento. Outras tinham parado de menstruar devido a crises nervosas, à má alimentação ou às surras. (Licitra, 2024, p. 219).

⁵ O sistema de presos-reféns (*rehenato*) foi uma prática da ditadura que manteve um grupo de presos (9 homens e 11 mulheres) que poderiam ser mortos pelo governo caso um funcionário público morresse em ação dos tupamaros.

Os motivos das condenações das prisioneiras comuns que convivem com as presas políticas também possuem nuances de gênero. Mariela havia sido condenada a 22 anos de prisão por esfaquear o marido que a espancava; Elza era uma parteira que também realizava abortos. Gricelda Borges Saravia era uma presa política, mas seu papel no movimento era fundamentalmente curar pessoas, fossem elas guerrilheiras ou sequestradas pelos tupamaros. Enfermeira que havia cursado alguns anos de medicina, mal sabia manejar um revólver. Foi presa quando obrigada a realizar uma ação armada pela direção do MLN-T. De certa forma, esses encarceramentos resultaram de ordenações masculinas violentas e injustas.

Finalmente, há a questão do silenciamento imposto ao acontecimento, abordada em face metadiscursiva da obra. A história da fuga de Cabildo era praticamente desconhecida, tomada como menor em relação à fuga de homens que ocorreu dois meses depois, em setembro de 1971, da prisão de Punta Carretas. Numericamente maior – 111 fugitivos –, ela teria ofuscado a memória de outras ações do período. Mas Licitra levanta também outras possibilidades para a ocultação do acontecimento, relacionadas a questões de gênero. É significativo, nesse sentido, que na introdução da obra, a jornalista relate, em primeira pessoa, que tomou conhecimento da fuga do presídio de mulheres em uma entrevista, em 2011, com Lucía Topolansky, companheira de José Mujica, para a produção de um perfil do então presidente do Uruguai – ele era a personagem a ser perfilada, não a senadora. Para Licitra, uma outra razão para o apagamento da “Operação Estrela” é que, no período em que ocorreu a fuga, as mulheres ocupavam “um lugar desvalorizado, inofensivo e distante das marcas discursivas que hoje nos permitem falar em igualdade de gênero” (Licitra, 2024, p. 8).

A questão retorna no epílogo da obra, quando Licitra traz o depoimento de Marcelo Estefanell, tupamaro que a ajudou a encontrar as personagens para feitura do livro. De acordo com Estefanell, a dificuldade principal para a narração da história estava no silêncio das mulheres que participaram da fuga. “Não se entregam a falar. Elas não se abrem. São paredes que você vai raspando e nelas encontrando sempre uma camada mais antiga de tinta” (Licitra, 2024, p.221). Contudo, como Licitra demonstra, apenas uma “estrela”, Cristina Cabrera, se recusou a falar para o livro. O motivo foi que a ex-militante havia dado depoimento para o livro *Las rehenas*, publicado em 2012. Essa declaração foi recebida com polêmica pelos ex-companheiros tupamaros, pois entre as questões abordadas por ela estavam a dificuldade de ser mulher solteira dentro da organização e a necessidade de “intercâmbios sexuais” para sobrevivência. Ao final do livro, quando Licitra pergunta a seu

primeiro contato, Graciela Jorge, se era verdade que as mulheres não falavam sobre o acontecimento, recebe a resposta: “Que não falamos? Eu diria que quase ninguém nos perguntou” (Licitra, 2024, p. 223).

Esse apagamento da presença feminina na luta armada parece se estender para outros países da América Latina, como demonstra o estudo que Tatiana Moreira Análio e Ana Carolina Lima Santos (2024) realizaram da cobertura jornalística do *Estado de S. Paulo* sobre a Guerrilha do Araguaia, no Brasil. Análio e Santos analisaram 40 textos publicados no jornal entre 1966 a 2023 e concluíram que as mulheres que atuaram no movimento tiveram seu protagonismo apagado nas matérias por meio da objetificação, anonimização e omissão de seus feitos. Diferentemente, as figuras masculinas da guerrilha e suas ações receberam destaques nos textos. Isso indica, segundo as autoras, “a lógica masculina” que conforma a “história da ditadura e do jornalismo” e que levou à “aniquilação simbólica das mulheres” (Análio; Santos, 2024, p. 124) na cobertura.

Narrativa e intermedialidade

A ruptura com essa lógica ou predominância do ponto de vista dos homens acerca dos movimentos guerrilheiros latino-americanos se dá em *38 estrelas* a partir de uma forma narrativa específica, que estrutura o relato ao mesmo tempo em que produz suas frentes memorialísticas não convencionais. Para essa análise, faz-se necessário o exame do discurso da narrativa, este compreendido por Genette (1979) como o enunciado narrativo, o próprio texto em seu arranjo de significantes. Para Genette, o discurso narrativo é o único nível que se oferece diretamente à análise textual, mediando as instâncias da história ou diegese e da narração. Embora as categorias de tempo, modo e voz, que constituem a teoria, norteiem a análise neste artigo, nem todos os elementos de cada uma delas serão abordados. Interessa-me especificamente, na análise, o modo como os tipos de narradores presentes no relato e a alternância entre eles nos movimentos do tempo narrativo propiciam diversos efeitos, entre eles o metadiscurso jornalístico, a pluralidade de perspectivas e o modo dramático, que aproxima a reportagem de formas audiovisuais.

O livro possui dois tipos principais de narradores. Na introdução e no epílogo, a primeira pessoa da repórter vai à frente, o que serve à reflexividade característica do jornalismo narrativo contemporâneo. O recurso da primeira pessoa no jornalismo é ambivalente em termos de efeito, pois ao mesmo tempo em que serve, no campo da linguagem, à opacidade, à explicitação do processo e da mediação jornalística, ele pode funcionar, como no caso de *38 estrelas*, como entrada e saída de um texto que trabalha

ricamente o modo dramático, em terceira pessoa. Este é o narrador predominante no livro, que, por vezes, narra como se abrisse uma janela para o mundo da história, em convenção realista. No início do primeiro capítulo, o leitor assiste a uma cena:

Quatro mulheres jogam truco sentadas sobre um tapete.
– Essa é com você – diz uma.
Ela olha para sua parceira e apoia uma carta sobre o pano gasto.
– Envido – diz outra.
Faz-se um silêncio breve, contaminado. Cheio do barulho doméstico do restante das presas do pavilhão. As quatro olham para o tecido onde estão as cartas. Ele está posicionado sob uma luz lívida e plana, e sobre uma superfície irregular. Em vez de chão, há uma tábua embaixo dele. Está cobrindo um buraco novo, recém-feito, com cerca de 80 centímetros de diâmetro. (Licitra, 2024, p. 13).

Nessa cena, em que as detentas jogam cartas para disfarçar o buraco que fora cavado do exterior durante três semanas e por onde escaparão da prisão para a rede de esgoto de Montevideu, faz-se uso de recursos da prosa ficcional. A narrativa inicia-se em *media res*, momentos antes da fuga, que depois será contextualizada por meio de analepses e prolepses como num romance. Esses encadeamentos causais e flutuações no tempo da narrativa típicos da ficção não afastam a obra do jornalismo uma vez que o pacto documental já foi feito. O leitor sabe – e os textos em primeira pessoa da introdução e do epílogo sustentam isso – que a matéria narrada resulta de pesquisa e de entrevistas. Por isso, o narrador onisciente, que predomina na obra, pode dispensar a menção a fontes e outros documentos, o que permite, em certas partes, o efeito de leitura de ficção, em que até pensamentos e sentimentos das personagens são apresentados.

Esse narrador de *38 estrelas* é do tipo que Aguilar Guzmán (2019) chama de “em terceira pessoa reconstruída”. Nesse caso, o repórter não presenciou a realidade que narra. “As cenas são reconstruídas a partir de testemunhos e documentos” (Aguilar Guzmán, 2019, p. 65). Esse narrador pode adotar formas diversas de focalização (Genette, 1979). Em *38 estrelas*, o modo como o narrador conta a história demonstra, além de conhecimento acerca das personagens, sua capacidade de se mover no espaço e no tempo.

O narrador é consciente de seu ofício, e propõe diálogos com as formas da ficção que são também intermediários, em que o relato é comparado a uma dramaturgia de uma peça e principalmente a um filme. Ele sugere, mais de uma vez, a “leitura cinematográfica” da obra. Na passagem sobre a perseguição da polícia uruguaia ao “portenhos”, grupo de argentinos pertencentes a um braço armado do peronismo que apoiava o MLN-T, o confronto é descrito de forma imagética, com ênfase na ação. O acontecimento termina

com um jovem tupamaro, Carlos Flores, morto com um tiro na virilha e outro na testa. Na continuidade, o narrador faz uma analogia entre a descrição literária e a sequência cinematográfica.

Se fosse um filme, no mesmo enquadramento do cadáver teria entrado o sapato lustroso do comissário Alejandro Otero. E se a câmera subisse lentamente, mostraria os olhos lupinos de Otero que escrutinavam tudo como se o ato de olhar fosse, em essência, um trabalho de perfuração. Otero observou o cadáver. Mandou transferi-lo para pegar as digitais e soube que o morto não tinha antecedentes criminais. Pensou que alguma coisa naquela cena não encaixava. E depois de ruminar longamente, entendeu o que era: a camiseta. Havia uma informação ali. Em Montevidéu, só existiam duas sedes da Associação Cristã de Moços: uma delas ficava no centro da cidade, e a outra, em La Teja. (Licitra, 2024, p. 65).

Nesse trecho, há menção à gramática fílmica por meio das noções de “enquadramento” e de movimento de câmera. Nessa cena, o comissário Otero, seu “sapato lustroso” e, sobe câmera, o olhar “lupino”, é construído narrativamente como o antagonista dos tupamaros no jogo da perseguição. É um detetive de filme policial, de matriz literária. Otero, “mais perspicaz que Sherlock Holmes” (Licitra, 2024, p. 75), descobrirá pelo detalhe de uma camiseta o “aparelho” em que Carlos Flores vivia. O comissário da polícia uruguaia é como os investigadores da primeira fase do romance de enigma, no século 19, que faz uso da inteligência, não da força bruta. Leitor de Victor Hugo e Dostoiévski, ouvinte de ópera e Gardel, Otero vestia-se elegantemente e era um policial refinado também intelectualmente, inclinado à dedução. Personagem pitoresca explorada por Licitra, Otero ganhava sua renda menos como policial do que como juiz profissional de futebol. Em 1970, com o aumento da violência policial contra a guerrilha, o comissário é afastado da investigação pela CIA, pois havia se recusado a usar tortura nos interrogatórios.

No entanto, pode-se ler/ver *38 estre/as* também como série televisiva devido a alguns recursos narrativos da obra. O modo como as personagens têm suas histórias contadas, em digressões que as tornam, naquelas passagens, protagonistas, são como episódios que se afastam do eixo central da narrativa para depois retornarem a ele, como é comum, hoje, nas séries contemporâneas.

Outro recurso folhetinesco (tanto literário como audiovisual) é o gancho, em que capítulos terminam em suspense ou com uma questão em aberto a ser resolvida na próxima parte. No final do capítulo 07, quando as tupamaras se preparavam para a fuga, chegam à prisão jovens estudantes da Coluna 15, desmantelada por uma operação policial. A “irrupção” poderia colocar o plano a perder. “Tudo podia falhar. Não custava nada lembrar

disso” (Licitra, 2024, p. 165), são as últimas frases do capítulo. O recurso do gancho é utilizado ainda para introduzir novas personagens, como no capítulo 8, em que a tupamara Edda Fabbri é citada nas últimas linhas para, no capítulo 9, ter sua história contada.

Esses códigos emprestados das formas culturais ficcionais e populares da literatura e do audiovisual configuram a narrativa que enreda o leitor. Se, como declarou Mitre, diretor de *Argentina, 1985*, histórias de tribunal constituem um gênero cinematográfico, relatos sobre fugas de presídio também se vinculam a um tipo de gênero narrativo, que Licitra desenvolve bem. A diferença é que *38 estrelas*, ao mesmo tempo em que cultiva a “crônica policial”, demonstra recorrentemente a consciência do gênero e do uso de seus recursos.

Huyssen (2003), no texto citado anteriormente, escreve sobre *Maus*, de Art Spiegelman, que a obra em quadrinhos utiliza, em sua narrativa, um conjunto de técnicas modernistas como autorreflexividade, autoironia e rupturas temporais, contornando a dicotomia entre arte e cultura de massa. Com outros parâmetros, *38 estrelas*, ao demonstrar sua consciência narrativa e autorreflexividade, oscila entre a narrativa de gênero que entretém, a arte literária que pensa seus processos, notadamente aqueles referentes à memória, e o jornalismo interpretativo.

Tendo a fuga como eixo central, a obra apresenta e reflete sobre uma série de questões do período repressivo da América Latina na segunda metade do século 20. Entre as questões estão o surgimento e a formação dos tupamaros, as relações entre as guerrilhas dos países da América Latina, a colaboração e papel dos Estados Unidos nas ditaduras militares do continente, as diferenças, à época, entre as doutrinas dos partidos comunistas da União Soviética e da China. A narrativa é construída com idas e vindas temporais, e seu narrador onisciente sabe o futuro das personagens em fuga e o futuro político do próprio país, anos depois do acontecimento, em que a esquerda chegaria no governo com José Mujica. Assim, costuram-se a história policial e os aspectos contextuais da reportagem em profundidade.

Considerações finais

38 estrelas é uma reportagem que faz uso de codificações e artifícios do gênero policial e recorre à intriga para narrar o acontecimento da fuga de mulheres em Cabildo, Montevideu. Ao contar a história das tupamaras, contribui para a memória acerca da guerrilha urbana no Uruguai e dos movimentos de esquerda latino-americanos e sua utopia na segunda metade do século 20. A memória é apresentada no livro como um dispositivo “frondoso”, cerrado, que se bifurca em vários caminhos. A base são os testemunhos

recolhidos e mediados jornalisticamente, que nem sempre estão em harmonia. Assim, embora parta da positividade do fato da fuga, a história contada tem suas nuances, versões e indefinições.

Como demonstrei, a narração oscila entre a primeira pessoa, predominante na introdução e no epílogo da obra, e a terceira pessoa, onisciente. Nas partes em que o “eu” da repórter se sobressai, o relato apresenta ao leitor os bastidores da obra: como o tema surgiu para a repórter, a busca pelas mulheres entrevistadas, o percurso da apuração, as discussões sobre o caráter cerrado da memória. Nas ponderações acerca de aspectos da memória, a autora pondera que o silenciamento em torno do acontecimento está relacionado a questões de gênero, no sentido da construção social e cultural da participação das mulheres no MLN-T.

Essas partes de predominância do “eu” abrem e fecham o relato e atuam, por meio do registro da apuração, como lastro referencial para uma narrativa que, em várias passagens, pode ser lida como um romance – ou um filme ou série televisiva, nas evocações intermediárias de um narrador consciente de seu ofício. O narrador em terceira pessoa – aqui como elemento do discurso da narrativa – mostra-se hábil no modo dramático de narrar ao construir cenas imagéticas e enredá-las numa história policial, mas também ao prover um quadro interpretativo sobre a formação e desenvolvimento da organização política dos tupamaros na história política recente do Uruguai.

Por fim, convém ressaltar que se o jornalismo desempenha historicamente, na América Latina, a função de narrar as violências do Estado repressor bem como as formas de resistência a ele, *38 estrelas* segue a linhagem por meio de uma perspectiva de gênero ao abordar o lugar ocupado pelas mulheres em um movimento revolucionário, porém patriarcal. Discute aspectos referentes às mulheres e seus corpos, a formas femininas de relacionamento e afeto na guerrilha. No entanto, como demonstrei, o caráter contra-hegemônico não reside, no livro, somente na história da fuga e de suas protagonistas, mas também no modo de narrar. Desde a imagem destacada no início do livro das presas políticas que fazem da costura um ato subversivo, a obra desenvolve sua tessitura a partir de uma matriz feminina de narradoras, que articula testemunhos e vozes e cenas em uma intriga que enreda e conduz o leitor pelo fio da reportagem. Adiciona, portanto, uma peça importante na memória coletiva sobre os períodos repressores, que, ainda uma vez, se faz premente na contemporaneidade diante do recrudescimento da extrema direita e seu discurso negacionista.

Referências

- A HISTÓRIA oficial. Direção: Luiz Puenzo. Argentina: Historias Cinematográficas; Cinemania: 1995.
- AGUILAR GUZMÁN, M. **La era da crónica**. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2019.
- ANÁLIO, T. M.; SANTOS, A. C. L. Guerrilheiras (in)visibilizadas: o olhar do *Estadão* sobre as militantes do Araguaia. **Estudos em Jornalismo e Mídia**. v. 21, n. 1, jan/jun. 2024. <https://doi.org/10.5007/1984-6924.2024.100571>.
- ARBEX, D. **Cova 312**. São Paulo: Geração Editorial, 2015.
- ARGENTINA, 1985. Direção: Santiago Mitre. Argentina; Estados Unidos: Amazon Prime, 2022.
- BOSI, A. A interpretação da obra literária. In: BOSI, A. *Céu, inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 461-479.
- CARVALHO, L. M. **Mulheres que foram à luta armada**. São Paulo: Globo, 1998.
- CAVARERO, A. **Olha-me e narra-me** –filosofia da narração. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2025
- FONTEVECCHIA, A. Entrevista com Santiago Mitre. **Buenos Aires Times** [online]. 08 de set. 2022. Disponível em: <https://encurtador.com.br/qM3eg>. Acesso em: 04 de ago. 2025.
- GABEIRA, F. **O que é isso companheiro?** Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- GENETTE, G. **O discurso da narrativa**. Lisboa: Editora Arcádia, 1979.
- GUERRIERO, L. **A chamada**. São Paulo: Todavia, 2025.
- HUYSEN, A. Of mice and mimesis: Reading Spiegelman with Adorno. In: HUYSEN, A. **Present pacts**: urban palimpsests and the politics of memory. Stanford (California): Stanford University Press, 2003. pp. 122-137.
- LICITRA, J. **38 estrelas** – a maior fuga de um presídio de mulheres da história. Belo Horizonte: Relicário, 2024.
- MENESES, A. B. Do poder da palavra. **Remate de Males**. Campinas, (7): 115-124, 1987.
- MORENO, M. **Oración**. 2ª.ed. Buenos Aires: Literatura Random House, 2018.
- RAJEWSKY, I. Intermedialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N (org.). **Intermedialidade e estudos interartes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.
- RANCIÈRE, J. **O fio perdido**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- SARLO, B. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo, Companhia das Letras; Belo Horizonte, Editora UFMG: 2007.
- SELLIGMAN-SILVA, M. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SIRKIS, A. **Os carbonários**: memórias da guerrilha perdida. São Paulo: Global, 1980.

WALSH, R. **Operação massacre**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DADOS DE PUBLICAÇÃO

CONTRIBUIÇÃO DE AUTORIA

Autoria única

ORIGEM DA PESQUISA

Artigo é resultado parcial da pesquisa em andamento “Narrativas de intervenção: fato, ficção e resistência na América Latina”, com financiamento do CNPq (Bolsa PQ).

USO DE INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL

Não se aplica

FINANCIAMENTO

Bolsa PQ, CNPq

CONFLITO DE INTERESSES

Não há conflito.

DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA E OUTROS MATERIAIS

A pesquisa não possui dados. O artigo não contém dados coletados ou obtidos por meio de análises a partir de fontes primárias (exemplos: artigo teórico, ensaio reflexivo e resenha).

LICENÇA DE USO

As autorias cedem à revista Estudos em Jornalismo e Mídia os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Licença [Creative Commons Attribution](#) (CC BY) 4.0 International. Essa licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. As autorias têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em *site* pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

PUBLISHER

Universidade Federal de Santa Catarina. As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade das pessoas autoras, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

EDITORES

Daiane Bertasso Ribeiro
Flávia Garcia Guidotti
Rogério Christofolletti

HISTÓRICO

Recebido em: 10-09-2025
Aprovado em: 15-04-2026
Publicado em: 22-06-2026