



Esta obra possui uma Licença

Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional



<https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/17993>

<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v18i31.17993>

Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | V. 18 | N. 31 | Jul-Dez, 2024, pp. 137-147

Submissão: 10/12/2024 | Aprovação: 11/12/2024



## VIVER DE PÉ: ARTE E RESISTÊNCIA DE FERNANDO ÁLVAREZ

### LIVING ON YOUR FEET: ART AND RESISTANCE BY FERNANDO ÁLVAREZ

Eduardo PELLEJERO<sup>1</sup>  

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN (Brasil)

**Resumo:** Existe uma ligação entre resistência e arte que muitas vezes ignoramos: a ligação que elas estabelecem para nos manter ligados à vida. Nos momentos de perigo, quando a própria existência está em risco, a arte é capaz de oferecer abrigo, renovar o nosso sentido de vitalidade e restabelecer o contacto com os outros e com o mundo. O presente ensaio pretende oferecer uma abordagem a uma experiência desse tipo, a partir da vida e obra de Fernando Álvarez. Militante desde a juventude, Fernando Álvarez foi obrigado a distanciar-se da acção política durante a última ditadura e encontrou, primeiro no teatro, e depois na escrita e no cinema, um espaço de expansão, resistência e luta. Primeiro para ele e, depois, para todos aqueles que se aproximam das suas obras, a arte ganha um significado que ultrapassa o estético e o poético, abrindo-se ao existencial e ao político.

**Palavras-chave:** Fernando Álvarez. Arte. Militância. Resistência.

**Abstract:** *There is a connection between resistance and art that we often ignore: the connection they establish to keep us connected to life. In moments of danger, when our very existence is at risk, art is capable of offering shelter, renewing our sense of vitality and re-establishing contact with others and the world. This essay aims to offer an approach to an experience of this type based on the life and work of Fernando Álvarez. A militant since his youth, Fernando Álvarez was forced to distance himself from political action during the last dictatorship and found, first in theater, and then in writing and cinema, a space for expansion, resistance and struggle. First for him and then for all those who approach his works, art gains a meaning that goes beyond the aesthetic and the poetic, opening up to the existential and political.*

**Keywords:** *Fernando Álvarez. Art. Activism. Resistance.*

---

<sup>1</sup> Doutor em Filosofia Contemporânea pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (ULisboa). Professor de Estética do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Forma parte do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem e do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da mesma Universidade. *E-mail:* [edupellejero@gmail.com](mailto:edupellejero@gmail.com)

Minha confiança se apoia no profundo desprezo  
por este mundo infame. Lhe darei  
a vida para que nada continue como está.

Francisco ‘Paco’ Urondo

Há um laço entre a resistência e a arte que muitas vezes passamos por alto: o laço que estabelecem para nos manter ligados à vida. Não é algo extraordinário; de fato, se tornou uma experiência comum para muitos de nós, que durante a quarentena nos aferrámos à literatura ou à música, à literatura ou ao cinema, para não enlouquecer. É certo que em alguns casos essas experiências podem ter ganho contornos grotescos —como na figura da orquestra que continua a tocar enquanto o barco afunda. Porém, não podendo nos mobilizar politicamente sem nos colocar —nem colocar os outros— em risco, a arte nos ofereceu um abrigo, restituindo de alguma maneira o contacto com os outros e o mundo. Há alguns anos tratei de uma experiência desse tipo em circunstâncias ainda mais terríveis, em meio ao inferno dos campos, durante a segunda guerra mundial<sup>2</sup>. Hoje gostaria de partilhar com vocês outra dessas experiências, a de Fernando Álvarez.

Conhecem quiçá Fernando por um dos seus filmes, que foi exibido aqui, nesta universidade, no contexto deste mesmo seminário: *Campo de batalha, corpo de mulher* (2013). Fernando não sempre foi cineasta. De fato, não foi senão muito tarde que embarcou nisso, e mesmo quando o fez sequer pensou em se converter num diretor de cinema.

Antes, quando tinha apenas dezesseis anos, fora movido por outra coisa: a militância. Aderiu ao *Movimento de Libertação Nacional* quando ainda se encontrava na escola secundária. Era a primavera —que durou tão pouco! Apesar de que as condições se degradaram rapidamente manteve seu compromisso, mesmo depois de deixar Santa Fé e se instalar em Buenos Aires. Só deixou o grupo do qual participava em 1975, porque sentia que “não se podia... que nos queriam matar a todos, e que não era o caminho enfrentar isso —havia que esperar que passasse”<sup>3</sup>. De qualquer maneira, continuou ainda durante algum tempo realizando trabalho sindical. Inclusive depois do golpe, em 1976, no dia depois do golpe, chegou a imprimir junto aos seus companheiros um folheto tentando esclarecer a situação, que distribuíram nas ruas, apesar do enorme perigo ao qual se expunham fazendo algo assim. Depois também teve que deixar isso: “aparecia gente morta (...) já tinha um irmão preso —estava completamente confundido”<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Pellejero, 2019.

<sup>3</sup> Álvarez *apud* Pellejero, 2023.

<sup>4</sup> Álvarez *apud* Pellejero, 2023.

Há jovens que decidem ser engenheiros, jovens que decidem ser artistas, jovens que não se decidem. Fernando tinha decidido, a certa altura da sua juventude, ser um militante político, e de repente isso fora truncado. Não tinha perdido a vida, nem a vontade de justiça que sempre o movera, mas certamente tinha perdido o sentido de totalidade que até então lhe oferecera a militância.

Um amigo com quem militara lhe sugeriu nessa altura que o acompanhara a um curso de teatro do qual participava, e começou a frequentar as classes de Luis Barrón, com quem estudou atuação até 1978. Assim, em meio do horror, o teatro se converteu, sem se o propor, num espaço onde sentia que, de novo, podia se expandir um pouco: “O teatro me ajudou a viver nesses anos, me ajudou muito. Me deu um lugar de contenção e sociabilidade”<sup>5</sup>.

No IFT (*Idisher Folks Theater*), por outro lado, participou de algumas produções importantes. Foi parte do elenco de *Baile de ilusões*, dirigida por José Bove —uma obra baseada no romance de Horace McCoy, *Mas não se matam os cavalos?*, que trata da depressão nos Estados Unidos. A obra estreou em 1979 e foi reposta em 1981, em plena ditadura, mas por alguma razão a crítica social que comportava não chamou a atenção da censura<sup>6</sup>. Também não o fez *O preceptor*, de Bertolt Brecht, que em 1980 dirigiu Enrique Laportilla, e de cujo elenco formou parte (foi o primeiro Brecht que se fez em Argentina durante a ditadura).

Mas o teatro não era apenas um ofício, era algo mais, algo vital: “um âmbito que te permitia continuar vivendo e ter certa alegria em meio *dessa coisa*”<sup>7</sup>. É comovedor pensar que algo tão frágil como o teatro ajudasse alguém a resistir à repressão e ao terror institucionalizado; isto é, a continuar vivendo —da mesma forma que a pintura o fizera, em meio ao holocausto, com Stella Gumichian, Charlotte Salomon, Anton Räderscheidt, Kurt Conrad Löw ou Karl Robert Bodek<sup>8</sup>. De fato, em setembro de 1978 Fernando Álvarez e Lizel Tornay, sua companheira, foram sequestrados,

<sup>5</sup> Álvarez *apud* Pellejero, 2023.

<sup>6</sup> La crítica social, sin embargo, no pasó por alto a la prensa. En una reseña de la obra aparecida en *La Nación* el 24 de agosto de 1979, se la describía como una maratón “donde hombres y mujeres agotaban todas sus reservas físicas y morales en una desesperada lucha por ganar unos dólares que les permitiesen vivir” (“La lucha por la vida en una lograda pieza”. En: *La Nación*, 24 de agosto de 1979, p. 20). Tampoco Andrés Bufali duda en identificar “la explotación de la miseria” como tema de la obra (Bufali, Andrés. “Espléndida narración de McCoy escenifica ‘Baile de ilusiones’. El teatro más puro en ‘off Corrientes’.” En: *La Opinión*, 12 de setiembre de 1979, p. 16), ni Yirair Mossian titubea al hablar de una visión feroz de las miserias de los años 30 (Mossian, Yirair. “‘Baile de ilusiones’ Excelente espectáculo en IFT. Una visión feroz de las miserias de los años 30. En: Convicción, 28 de agosto de 1979, p. 18); ni Jorge Miguel Couselo en caracterizar la obra como “un fresco de ruido y miseria” (Couselo, Jorge Miguel. “Un baile, del celuloide a la escena”. En: Clarín, 30 de setiembre de 1979). Lo mismo constatamos en la revista *Hum*, que llama la atención sobre la crítica social implícita en la obra, en la que huele “a batalla campal, a momento límite, a miseria humana en mesa de saldos” (“Quién les paga lo bailado?” En: *Hum*, 1981, p. 86). La nota de *La razón* del 17 de marzo de 1981 que da cuenta de la reposición de la obra, por el contrario, pasa por alto cualquier referencia a ese aspecto (“Reponen una obra en el IFT”. En: *La Razón*, 17 de marzo de 1981, p. 14).

<sup>7</sup> Álvarez *apud* Pellejero, 2023.

<sup>8</sup> Dorléac-Munck, 2013.

encerrados e torturados no centro clandestino de detenção conhecido como *Olimpo*<sup>9</sup>. Não sei como faz uma pessoa para continuar enfrente depois de algo assim, mas sei, porque Fernando me contou, que nessa situação impossível o teatro foi um amparo e, como tal, ganhou um valor desses que não é possível avaliar.

Isso cobra ainda mais sentido se tivermos em conta que, em 1984, com o retorno da democracia, Fernando participou da sua última obra (uma peça infantil) e deixou o teatro para sempre —“nunca mais voltei”<sup>10</sup>. O teatro lhe dera tudo o que tinha para lhe oferecer, cumprira sua função (essa função essencial que tantas vezes passamos por alto quando consideramos a arte), mas de repente lhe deixou de parecer importante. Não é que perdesse o seu gosto pelo teatro (ainda hoje é um espectador assíduo), mas deixará de ser algo essencial. A vida recomeçava na Argentina. Também a sua.

Em todo o caso, não retomaria a sua vida onde a deixara. O sentimento que nutrira pela militância nunca voltou a ser o mesmo para ele, e quiçá por isso nunca a retomou, pelo menos com a intensidade e a adesão total com que se iniciara na política. Vieram anos muito complicados, de carestia e de grandes responsabilidades<sup>11</sup>. Passariam dez anos até sentir mais uma vez a necessidade de outra coisa. Então, começou a escrever. Quero dizer, “sempre tinha escrito, mas não sistematicamente, e nunca guardava nada”<sup>12</sup>. Uma oficina literária dirigida por um parente longínquo e uma pequena editorial se conjugaram para que isso mudasse.

Nos seus contos, publicados em diversas antologias, desponta um olhar crítico e duro, apenas matizado pelo humor áspero de quem contempla com ceticismo e incomodidade “a loucura dos anjos num putito inferno”<sup>13</sup>. Seja dando voz a personagens marginais (*Contos de natal*), ou condensando gestos condenados ao fracasso (*Federico*), sua escrita tende a se identificar com tudo aquilo do que a nossa sociedade se envergonha, ou põe de lado, ou simplesmente prefere ignorar. Exemplar, nesse sentido, são os três pequenos relatos incluídos em *Heróis - A história a ganham os que a escrevem* (2015). Neles, as figuras sem honra nem glória que põe em cena contrastam visivelmente com a intenção dos editores de escrever “uma história da qual possamos estar orgulhosos”<sup>14</sup>. A morte abrupta e insignificante de um carroceiro ressentido, o cinismo enroupado de ópio e ideais de um

<sup>9</sup> En la misma época, el hermano de Lizel, Jorge Alberto Tornay, también fuera secuestrado (y a la fecha de hoy continua desaparecido).

<sup>10</sup> Álvarez *apud* Pellejero, 2023.

<sup>11</sup> El 6 de Noviembre de 1985 nace Victoria Álvarez Tornay, hija de Lizel y Fernando.

<sup>12</sup> Álvarez *apud* Pellejero, 2023.

<sup>13</sup> Álvarez, 2015, p. 53.

<sup>14</sup> Paridi *apud* AA.VV., 2015, p. 8.

herói desigual, ou a luxúria culpável de uma mulher da colônia, projetam uma sombra difícil de ignorar sobre a epopeia patriótica, denunciando —sem ênfase— a sua construção sobre um fundo de segregação e racismo que sempre foi passado por alto no nosso país. Por outro lado, a série de haikus que abrem e fecham cada um dos textos, atribuídos apocrifamente a grandes nomes da história argentina, comportam um aberto desafio a qualquer projeto que pretenda que é possível mudar a história apenas trabalhando no marco da representação.

Nos seus poemas, pelo contrário, Fernando se coloca ao serviço de outra vocação da palavra, buscando aos outros, ao mundo —e, buscando-os, renova de alguma maneira o canto geral que o despertara, muito cedo na vida, para a militância:

Ir ao encontro da gente  
suas ânsias seus deuses  
seus mais e seus menos.

Buscar e encontrar  
a alegría do trabalho  
sob as pedras

Fixar o olhar nesse  
que é meu igual  
e me reconhecer e conhecer nas suas dobras

nos seus silêncios e na sua voz

tratá-lo com respeito, como se fosse fazer com ele o mundo

e, já que estamos,  
começar a fazê-lo hoje agora

para quê esperar

não nos deixaram nada que esperar<sup>15</sup>.

O trabalho coletivo, ou a felicidade pública, como dizia Hannah Arendt, que pautou sempre a vida de Fernando, voltaria a ganhar corpo em 2002 com uma revista que começou a editar com alguns amigos: *Com o perdão da palavra*. Sem recursos, a meio da crise, a revista era impressa e distribuída de maneira artesanal, e continha, além de contos e poemas, uma espécie de dossier temático em cada número. Num deles —*Com o perdão da palavra* (2003)—, dedicado aos centros comerciais, Emilio Bertero, que nesses anos fazia turismo pela periferia de Buenos Aires, de transporte público, junto à sua esposa, escreveu sobre um centro comercial que descobriu em Morón, um centro comercial totalmente vazio, no qual já não restava nada, além de um guarda, que cuidava que o edifício não fosse ocupado —imagem justa do momento do colapso que vivia o país. Pela sua parte, Fernando

<sup>15</sup> Álvarez, 2005, p. 103.

escreveu sobre o *Shopping Sur*, que depois fechou as suas portas: “Era um delírio também. Havia lojas e no meio havia uma pista de patinagem sobre gelo —ao lado do Riachuelo tudo isso, onde antes havia um frigorífico!”<sup>16</sup>.

Essa preocupação pela atualidade histórica dessa revista, que já se manifestara na criação do *Movimento de Documentaristas* (2001), de que Fernando fizera parte, acabaria por dar lugar, graças à iniciativa de Lizel Tornay, aos seus primeiros filmes. Fernando começara a estudar cinema na Escola de Avellaneda em 1994, pelo que, quando Lizel propôs realizar um documentário a partir das investigações sobre as rainhas do trabalho que conduzia com Mirta Zaida Lobato e María Damilakou com o auspício do Instituto Interdisciplinar de Estudos de Género (*I.I.E.G.E.*)<sup>17</sup>, se juntou ao projeto sem pensar duas vezes. O trabalho começou na Biblioteca Nacional e se estendeu a La Pampa, Santa Fe, Rafaela e Lanús. Às entrevistas realizadas se somaram imagens de arquivo; na edição, se encadeiam de tal maneira que, sem necessidade de recorrer à narração, permitem compreender a singularidade e o alcance dessa estranha história de mulheres trabalhadoras que parecia condenada ao esquecimento<sup>18</sup>.

*Compañeras reinas* estreou em 2005. Quatro anos depois, em 2009, seria a vez de *De alpargatas - Histórias de trabalho*, novamente inspirada em pesquisas de Lizel Tornay, María Damilakou e Mirta Lobato. Se *Compañeras reinas* era, em parte, a história do peronismo e sua pompa, *De alpargatas* é o seu reverso: uma história de gente comum, de mulheres que “se matavam trabalhando” para sobreviver tão dignamente como possível: “uma coisa que é completamente ambivalente: por um lado conquistar certo grau de dignidade, de cidadania, e por outro lado deixar a vida nisso”<sup>19</sup>. Apesar de que Fernando considera que o filme comportava falhas técnicas que lhe impediram ter outra vida, o filme alcança seu objetivo: “por exemplo, há pessoas de sociologia que usam [o filme] para explicar o fordismo —serve!”<sup>20</sup>.

O trabalho junto a Lizel e a experiência acumulada com os dois primeiros filmes foram decisivos para que, quando Victoria, a filha de ambos, lhes propôs o tema das mulheres violentadas

<sup>16</sup> Álvarez *apud* Pellejero, 2023.

<sup>17</sup> Archivo Palabras e imagenes de mujeres (A.P.I.M.). Cf. Lobato-Damilakou-Tornay, 2005.

<sup>18</sup> Es expresivo, sobre todo, el pasaje que da cuenta del interregno que va de la caída de Perón hasta su regreso a la Argentina en 1973, en el que fragmentos de películas de la época ponen de manifiesto la substitución del concurso de la Reina Nacional del Trabajo por el de Miss Argentina y la instalación del estereotipo de la mujer—objeto a través del nuevo cine argentino. En efecto, *Compañeras reinas* muestra de forma muy directa que la elección de las reinas del trabajo se inscribe en un contexto de reconocimiento de las mujeres trabajadoras, cuyos reflejos en el cine de la época son significativos: la mujer aparece como agente, como sujeto de la historia de un país en construcción, no como mero objeto de contemplación o de deseo.

<sup>19</sup> Álvarez *apud* Pellejero, 2023.

<sup>20</sup> Álvarez *apud* Pellejero, 2023.

durante a ditadura, Fernando se atrevesse a encarar o desafio<sup>21</sup>. Era uma história à que não podiam se subtrair —nem ele nem Lizel—, uma história que ninguém se sentara a escutar até então, que ninguém queria escutar<sup>22</sup>. Durante a produção, foram ao encontro das vítimas, as escutaram, estiveram com elas<sup>23</sup>. É, sem dúvidas, o filme mais duro e, ao mesmo tempo, o mais efetivo de todos. Fernando diz que não pensa que o cinema possa evitar que algo assim volte a acontecer —“lamentavelmente, desde que a humanidade existe, os contos não evitaram nunca a desgraça”<sup>24</sup>—, mas quem viu *Campo de batalha, corpo de mulher* (2013) é afetado de modo indelével, transformado de uma maneira imponderável, a um nível difícil de precisar. Como *Noite e neblina*, o filme de Resnais, *Campo de batalha* faz da memória uma forma de combater —contra o esquecimento, contra a loucura, contra a naturalização da violência. E, ao mesmo tempo, é um filme sobre a resistência, sobre a perseverança e a resiliência de todas essas mulheres que sobreviveram ao horror e, contra tudo e todos, viveram a vida que lhes tentaram roubar. Como assinala Andrea Escobar: “A encenação pública dessas memórias subterrâneas que tornam visíveis os crimes sexuais como uma modalidade planejada e sistemática do terrorismo de Estado, reconhecidos judicialmente faz muito pouco, também destaca as formas de resistência e a impossibilidade de uma dominação total”<sup>25</sup>.

Fernando é uma pessoa de longos silêncios. Não apenas porque pense muito nas coisas antes de falar, mas porque é consciente de que há coisas que se furtam à expressão —e é fiel a elas. Detrás do hiato na sua produção cinematográfica, que vai de 2013 até à data, há um silêncio desse tipo. Mas detrás desse silêncio, há um filme —não apenas um projeto de filme, mas um filme em processo de produção. Se trata de *Antígona* ou *Os deuses do Olimpo*, o projeto mais pessoal e mais difícil de Fernando, que começou “pensando em Lizel, na sua situação de não poder dar com os restos do irmão”<sup>26</sup>. Da mesma forma que a Antígona de Sófocles, Lizel, como tantas outras mulheres (mães, avós, filhas, irmãs, companheiras), tem que enfrentar-se ao Estado para exercer um direito de sangue

<sup>21</sup> Ya profesora de historia en esa época, Victoria Álvarez realizó la investigación por detrás de la película, junto a Lizel Tornay, y, también junto a ella, asumiría la producción de la película. Más tarde retomaría el tema en su tesis de doctorado, que obtuvo el XXIX Premio Internacional Victoria Kent en 2019 y fue publicada el mismo años: Álvarez, Victoria. *No te habrás caído? Terrorismo de Estado, violencia sexual, testimonios y justicia en Argentina*. Málaga: Universidad de Málaga, 2019.

<sup>22</sup> “En el caso de Campo de Batalla, la primera escena es Charo Moreno que dice: nunca nadie se sentó y me dijo ‘che, contame’. Eso es de lo que vamos a hablar, de una historia que nadie se sentó a escuchar, que nadie quiso escuchar.” (Álvarez *apud* Pellejero, 2023)

<sup>23</sup> “Se emocionaban algunas de las entrevistadas. Yo me emociono también. Lloro con ellas, y no tengo mayor problema con eso.” (Álvarez *apud* Pellejero, 2023)

<sup>24</sup> Álvarez *apud* Pellejero, 2023.

<sup>25</sup> Escobar, 2014, p. 2.

<sup>26</sup> Álvarez *apud* Pellejero, 2023.

anterior a qualquer legislação escrita; ao contrário dela, o mesmo Estado que assassinou o seu irmão fez desaparecer o corpo.

Porque a própria história é demencial, e porque o luto não é apenas pessoal e individual, mas geracional e coletivo, o filme foi se transformando por conta própria. E, alimentado por um novo projeto de investigação dirigido por Lizel - *Questioning traumatic heritage: Spaces of memory in Europe, Argentine and Colombia-*, passou a ser um filme sobre esse espaço no qual teve lugar uma história impossível de representar. No *Olimpo* Fernando ve a quintaessência da sociedade, porque aí conviviam o terrível e o espantoso, por um lado, e o sublime e a poesia, por outro: “nesse lugar fechado, onde o espanto era mais espanto (...), a pequena solidariedade também era muito maior, porque tinha lugar sob o risco do maltrato, da vexação, da humilhação”<sup>27</sup>.

Na versão do roteiro que me permitiu consultar, essas contradições se manifestam de uma maneira difícil de ignorar. Já na abertura, as imagens do portão de entrada do que fora o centro de detenção clandestino contrastam com o movimento dos vizinhos e os barulhos cotidianos, enquanto uma voz em off repete palavras do texto de Sófocles, aquelas nas que Antígona reclama a Ismene, sua irmã, ajuda para dar sepultura ao cadáver de Policines (irmão de ambas), cujo corpo insepulto está a mercê dos abutres. A seguir, o filme acompanha, em plano sequência, uma visita guiada por Isabel Cerruti (sobrevivente do ‘poço’), da que participam, entre outros, Pablo Barenboim, Lizel e Fernando (também sobreviventes do *Olimpo*). Agora, a narração não se centra sobre “os tormentos dos prisioneiros, mas na sua capacidade de sobrepor-se às terríveis circunstâncias. Por exemplo: 1) o sequestrado que conseguiu permissão para armar uma biblioteca que emprestava aos prisioneiros os mesmos livros que lhes tinham sido sequestrados; 2) o prisioneiro que conseguiu fazer germinar uma pequena planta; 3) a prioridade da comida para as mulheres grávidas; 4) o prisioneiro que escolheu a sua morte e a chateação dos repressores por isso”<sup>28</sup>.

Esse deslocamento, que muda o foco da narrativa, privilegiando a solidariedade e a vida sobre a dor e a morte, é intensificado pela introdução da poesia de Roberto Ramírez, sobrevivente do campo, que em 1986 publicou *Isso não está morto, não o mataram*. Sabemos do destino final da Antígona de Sófocles. Na Argentina a tragédia superou qualquer medida grega, mas os que a sofreram e enfrentaram, os que lutaram e resistiram, não queriam morrer —queriam viver, e queriam fazê-lo num país menos absurdo, menos injusto, menos desigual. Se esquecemos isso, de que serve a

<sup>27</sup> Álvarez *apud* Pellejero, 2023.

<sup>28</sup> Álvarez, 2023.

memória? É quiçá essa recusa a se deixar quebrantar, essa obstinação em perseverar no seu ser, que Fernando escuta na poesia de Roberto Ramírez. Conseguem escutá-la vocês?

Dias e dias de farinha de milho  
cozida e mais nada.  
O pão é o grande ausente.  
E uma provocação:  
ou não há  
ou não chega para todos.  
Os guardas vêm se regozijar  
na hora da distribuição.  
Sabem que a nossa ansiedade  
por vezes provoca disputas.  
É um desafio e o aceitamos.  
“Há 8 pãezinhos e somos 14.  
Comeremos a metade  
e a outra para quando a fome  
retorça as tripas.”  
Como é guardar,  
em quem confiar?  
Por unanimidade  
—quase um reflexo instintivo—  
Elías e Horacio  
Serão os custódios.  
Na hora acordada,  
o pão se distribui  
sem uma migalha a menos.  
Imagino nos olhos de todos  
uma faísca de triunfo.<sup>29</sup>

Como *Isso não está morto, não o mataram*, *Antígona* ou *O Olimpo dos deuses* é uma prova de vida - do próprio Fernando, de Lizel, da sua filha Viqui, e de todos os companheiros e companheiras que, estreitando os vínculos entre a arte e a vida, ou entre o pensamento e a vida, ou entre a militância e a vida, se mantiveram em pé, apesar dos golpes mais tremendos que uma pessoa possa sofrer.

Fernando Álvarez nunca se propus ser artista, nunca escolheu a arte como vocação, nem sequer quando começou a estudar cinema, mas a arte se tornou para ele um modo de vida, ou, melhor, uma forma de resistir, de abrir um horizonte no meio da tempestade. Já aposentado, aos 73 anos, junto a Lizel, como sempre, desfruta da sua neta, Julia, e continua a fazer, sem pressentimentos nem pretensões - de forma “silvestre” como gosta de dizer; isto é, como se a arte fosse, simplesmente, uma parte da vida como qualquer outra.

<sup>29</sup> Ramirez, 1986.

## REFERÊNCIAS

ÁLVAREZ, Fernando. “El taller de la matanza”. En: AA.VV. **El documental en movimiento**. Buenos Aires: Movimiento Documentalista, 2008.

ÁLVAREZ, Fernando. “El tiempo que tarda en abrirse una flor”. En: AA.VV. **Héroes. La historia la ganan los que la escriben**. Buenos Aires: Cultura Argentina, 2015.

ÁLVAREZ, Fernando. “En el fondín”, “Federico”, “Beagle”. En: Diaco, Julio (editor). **Cuerpo de letra. Antología. Cuentos y poesías**. Buenos Aires: Emergencia textual, 2005.

ÁLVAREZ, Fernando. “Ir al encuentro de la gente”, “Casi Haikus”, “Interrogación”, “A Julio Diaco”. En: Diaco, Julio (editor). **Texturas. Antología de emergencia**. Buenos Aires: Emergencia textual, 2005.

ÁLVAREZ, Fernando. “La mirada de Ulises”. En: Flores, Toty (editor). **Cuando con otros somos otros**. Buenos Aires: Ediciones Continente, 2007.

146 ÁLVAREZ, Fernando. **Campo de batalla, cuerpo de mujer**. Buenos Aires, 2013.

ÁLVAREZ, Fernando. **Compañeras reinas**. Buenos Aires, 2005.

ÁLVAREZ, Fernando. **Cuentos de navidad**. Buenos Aires: Panópticos, 2010.

ÁLVAREZ, Fernando. **De alpargatas. Historias de trabajo**. Buenos Aires, 2009.

ÁLVAREZ, Fernando. **Historias del Barracas al norte**. Buenos Aires, 2011.

ÁLVAREZ, Fernando. **Los dioses del Olimpo (notas personales)**. Buenos Aires, 2023.

ÁLVAREZ, Victoria. **No te habrás caído? Terrorismo de Estado, violencia sexual, testimonios y justicia en Argentina**. Málaga: Universidad de Málaga, 2019.

ANÓNIMO. “La lucha por la vida en una lograda pieza”. En: **La Nación**. Buenos Aires: 24 de agosto de 1979, p. 20.

ANÓNIMO. “Quién les paga lo bailado?” En: **Hum**. Buenos Aires: 1981, p. 86

ANÓNIMO. “Reponen una obra en el IFT”. En: **La Razón**. Buenos Aires, 17 de marzo de 1981, p. 14.

BUFALI, Andrés. “Espléndida narración de McCoy escenifica 'Baile de ilusiones'. El teatro más puro en 'off Corrientes'.” En: **La Opinión**. Buenos Aires, 12 de setiembre de 1979, p. 16.

COUSELO, Jorge Miguel. “Un baile, del celuloide a la escena”. En: **Clarín**. Buenos Aires, 30 de setiembre de 1979.

DORLÉAC, Laurence Bertrand & MUNK, Jacqueline (organizadores). **Arte en Guerra. Francia 1938—1947**. Bilbao: Museu Guggenheim Bilbao, 2013.

ESCOBAR, Andrea. “Campo de Batalla, Cuerpo de Mujer” (Reseña). En: **Aletheia**, volumen 5, número 9. Buenos Aires, octubre 2014.

LOBATO, Mirta Zaida; DAMILAKOU, María; TORNAY, Lizel. “Las reinas del trabajo bajo el peronismo”. En: LOBATO, Mirta Zaida. **Cuando las mujeres reinaban: belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX**. Buenos Aires: Biblos, 2005.

MOSSIAN, Yirair. “'Baile de ilusiones' Excelente espectáculo en IFT. Una visión feroz de las miserias de los años 30”. En: **Convicción**. Buenos Aires, 28 de agosto de 1979, p. 18.

PELLEJERO, Eduardo. “La humanidad incómoda. Arte y resistencia en tiempos infernales”. En: **Justicia poética (palabras e imágenes fuera de orden)**. São Paulo: Carcará, 2019.

PELLEJERO, Eduardo. **Como en el principio. Comienzos y recomienzos en el arte (y en la vida)**. Buenos Aires: Acéfalo, 2023. Audio disponible en:  
<https://open.spotify.com/episode/1D9xFqscMVAGA3zp3uZ0SU?si=f63f3d5d0e6e4c70>

RAMÍREZ, Roberto. **Eso no está muerto no me lo mataron**. Estocolmo: Nordan, 1986.