

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Táscia Oliveira Souza

**O trágico e os mortos sem sepultura da ditadura civil-militar brasileira:  
*K., Ainda estou aqui e Antes do passado***

Juiz de Fora  
2017

Táscia Oliveira Souza

**O trágico e os mortos sem sepultura da ditadura civil-militar brasileira:  
*K., Ainda estou aqui e Antes do passado***

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de doutora em Letras: Estudos Literários.

Prof<sup>a</sup>. Dra. Jovita Maria Gerheim Noronha (Orientadora)

Juiz de Fora  
2017

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Souza, Tásia Oliveira.

O trágico e os mortos sem sepultura da ditadura civil-militar brasileira : K., Ainda estou aqui e Antes do passado / Tásia Oliveira Souza. -- 2017.

199 p.

Orientador: Jovita Maria Gerheim Noronha

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2017.

1. Literatura. 2. Trágico. 3. Memória. 4. Luto. I. Noronha, Jovita Maria Gerheim, orient. II. Título.

Táscia Oliveira Souza

**O trágico e os mortos sem sepultura da ditadura civil-militar brasileira:  
*K., Ainda estou aqui e Antes do passado***

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de doutora em Letras: Estudos Literários.

Aprovada em 26 de setembro de 2017.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Jovita Maria Gerheim Noronha (Orientadora)  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Silvina Liliana Carrizo  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Eurídice Figueiredo  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Laura Barbosa Campos  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

*Às Anas Rosas, Rubens, Cilons e Amarildos.  
E às Antígonas que gritam por eles.*

## **À GUISA DE PREFÁCIO E AGRADECIMENTO: AQUI (NÃO) JAZ**

No dia em que escrevo este texto, o jornal Tribuna de Minas, aqui de Juiz de Fora, noticia que um grupo de estudantes secundaristas da cidade quer mudar os nomes das ruas que homenageiam ditadores. “A ditadura militar jamais pode ser esquecida, para que não corra o risco de se repetir nas próximas gerações. Não vejo sentido em homenagear personalidades deste período. O ideal seria que as vítimas fossem reverenciadas”, diz, na reportagem assinada pelo jornalista Marcos Araújo, a adolescente Ana Paula Massote Pestana, de dezesseis anos, aluna do ensino médio do Colégio Cave e integrante do projeto Novas Ruas de Juiz de Fora. A proposição vai ao encontro das orientações das comissões da verdade de todo o país, incluindo a Comissão Municipal da Verdade de Juiz de Fora, em defesa da retirada de nomes de ditadores e torturadores de ruas e espaços públicos.

No entanto, a reação que leio neste domingo, 23 de julho de 2017, no site do jornal na internet me assusta. Não se trata apenas de um desejo da maioria de manter os nomes aos quais os moradores já estão acostumados. Fosse só isso, eu até conseguiria compreender, bem como não deixo de entender quem questiona, por exemplo, o porquê de, então, se manter o nome do presidente Getúlio Vargas em largas avenidas de cidades de todo o país tendo sido a figura controversa que foi.

No entanto, o que se encontra, em grande parte dos comentários, são manifestações de apoio às novas expressões da extrema-direita e elogios ao golpe civil-militar de 1964 e à perseguição aos movimentos de resistência, com afirmativas de que as atitudes tomadas pelo governo durante os vinte e um anos de regime ditatorial no Brasil se justificaram pelo combate à “ameaça comunista” e à guerrilha e que o período, na verdade, teria sido o suprassumo do lema positivista grafado na bandeira nacional: apenas garantia de ordem e progresso.

“Para manter a ordem”, escreveram-me duas (!!!) pessoas surpreendentemente queridas no Facebook no dia 24 de maio deste ano, respondendo a uma postagem minha com crítica ao decreto de Michel Temer que autorizava a convocação das Forças Armadas para reprimir manifestações no Distrito Federal contra as reformas trabalhista e da Previdência. Menos de um mês depois, no dia 21 de junho, durante uma audiência da Comissão da Verdade de Minas Gerais (Covemg) na Câmara Municipal de Juiz de Fora — em que também encontrei com estudantes do Colégio Cave, além de outras escolas —,

um grupo orgulhosamente uniformizado, com camisas escritas Direita JF, passou toda a sessão murmurando atrás de mim, quase ao pé do meu ouvido, que vítimas eram terroristas, que sobreviventes deveriam ter sido mortos, que não houve nem há violação de direitos humanos no Brasil. São apenas três exemplos que presenciei ou acompanhei em apenas dois meses. Nestes quatro anos e meio de feitura desta pesquisa houve outros, muitos, mais do que eu jamais esperaria.

Quando apresentei o primeiro esboço de projeto à seleção do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, no segundo semestre de 2012, tinha a ideia de, paralelamente à tese, ou depois dela, realizar uma adaptação de *Antígona* à luz dos corpos insepultos deixados pela ditadura civil-militar brasileira. Isso (ainda) não aconteceu, mas a necessidade do teatro para expressar o que me angustiava veio antes, na forma de um outro mito. Assim, em 2014, a pesquisa de doutorado e meu trabalho jornalístico na Confederação Nacional dos Trabalhadores em Estabelecimentos de Ensino — Contee sobre os cinquenta anos do golpe se combinaram a um anseio antigo de recontar, livre das implicações religiosas, a lenda de Santa Catarina de Alexandria, uma outra jovem martirizada pelo aferro a suas convicções.

Nasciam, então, Nina e a peça “Canção de ninar (ou Faça o que tem que fazer)”, um drama em três tempos — 307 d.C., 1964 e 2014 — que se misturavam para falar de perseguição e intolerância. Referências a *K.* e a *Antes do passado* estão ali (*Ainda estou aqui* não havia sido publicado, mas também há citação ao caso Rubens Paiva), bem como a *Batismo de sangue*, de Frei Betto, cuja análise publiquei posteriormente na revista *Teresa*, da Universidade de São Paulo, em colaboração com a Jovita. Tudo o que vinha estudando, numa espécie de pré-tese nada acadêmica, foi ressignificado na trama, mas, sobretudo, tudo o que vinha me incomodando, da re-edição da *Marcha da Família com Deus pela Liberdade* até casos atuais, como o do adolescente negro acorrentado a um poste do Rio de Janeiro ou o do levantamento divulgado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) segundo o qual um número aterrador de entrevistados afirmava concordar que mulheres que não sabem se comportar merecem ser estupradas.

Minha grande curiosidade sobre “Canção de ninar” e que ainda hoje não consigo explicar é que, para mim, a peça tinha nascido datada. Fora um texto-desabafo, escrito para não ser encenado, porque ficaria relegado àquele momento específico de 2014, em que a nova *Marcha da Família*, o editorial da jornalista Rachel Sheherazade, do SBT, sobre o “marginalzinho amarrado ao poste” ou a pesquisa do Ipea e a consequente

campanha virtual #NenhumaMulherMereceSerEstuprada seriam logo não somente esquecidos, mas superados. Não foram e os comentários que citei há pouco — no site da Tribuna, no meu perfil no Facebook ou na audiência da Covemg na Câmara — mostram isso. O espetáculo acabou sendo montado pelo T.O.C. — Teatro Obsessivo Compulsivo em 2015 e visto por centenas de pessoas, com boa repercussão na cidade. Só não teve vida mais longa porque, no segundo semestre, parti para a França, para o doutorado-sanduíche. Todavia, mesmo recentemente, numa das últimas manifestações contra as reformas do governo Temer, um conhecido me abordou na Praça da Estação, elogiou a peça (dois anos depois de tê-la assistido) e perguntou quando iríamos re-encená-la. Felizmente para a autora e muito infelizmente para a cidadã, a atualidade permaneceu.

Deixar a pesquisadora ter mais voz que essa cidadã indignada talvez tenha sido o grande desafio desta tese. Não foram poucas as vezes que fui chamada a me concentrar na análise literária do *corpus* que escolhi e não no discurso político que escapulia. Entretanto, se escapou em alguns instantes, pelo que faço *mea-culpa*, penso também, de certa forma, preferir ser cobrada por fazê-lo do que por não fazer. Neste momento tenso pelo qual passa o país, de aprofundamento de um novo golpe, creio que somos convocados a assumir uma posição em defesa da democracia, do Estado de direito e dos direitos sociais que tentam solapar.

Lidar com essa mescla de narrativas e de indignações, as do *lá e então* e as do *aqui e agora*, para usar a terminologia brechtiana, trouxe uma boa cota de sofrimento. Tanto que não foi incomum me perguntarem qual foi o impacto da ditadura na vida da minha família. Em abril de 2016, no corredor da Université Paris Diderot, a professora Carine Trevisan, minha co-orientadora, quis saber se eu tinha algum parente desaparecido. Não tenho. Na verdade, sou neta de militar. Nunca conversei com meu avô, ex-tenente do Exército, sobre esse assunto antes de ele falecer, quando eu tinha quinze anos. Hoje, gosto de pensar que ele, getulista que era (minha bisavó era, inclusive, prima de Getúlio Vargas pelo lado materno) e também conterrâneo de João Goulart e Leonel Brizola, talvez tenha entrado para a reserva mais ou menos em 1964, aproximadamente quando se mudou para Juiz de Fora, por ter sido um dos que resistiram à quartelada, mas a verdade é que essa versão fantasiosa é bem improvável. O mais possível é que se aposentou porque já tinha quase cinquenta anos e era alcoólatra. Isso é tudo. Não tenho nenhuma história de resistência familiar para contar.

Porém, gostaria de ter muitas histórias de resistência coletiva. De ontem e de hoje. Resistência de memória. E, para isso, é imprescindível que o Brasil faça, de fato,

um trabalho dessa memória, para que iniciativas como a dos estudantes citados na matéria da Tribuna de Minas não se tornem inúteis. Acredito que *K.*, *Ainda estou aqui* e *Antes do passado* contribuem para isso, acredito que a literatura ajuda a cumprir esse papel; não sozinha, claro, mas, se não acreditasse, não estaria aqui.

Como não creio que nada exista sozinho, eu tampouco teria percorrido esse caminho se não fosse o carinho e o amparo de tantas pessoas, cujas memórias tenho dever de registrar. Por isso, não posso deixar de agradecer:

ao Gustavo, por não hesitar em largar tudo e me acompanhar a Paris e por ser o ponto de apoio mesmo nos momentos em que deixou de crer que fosse dar certo: que bom que, depois de tantos anos, ainda posso te surpreender;

à minha mãe, Sandra, e aos meus irmãos, Gabriel e Matheus, pelo aconchego em todos os momentos e por compreenderem meu sumiço nesta reta final;

ao meu irmãozinho Daniel, parceiro incomparável, sem cuja presença, companhia e troca de angústias e estímulos nada disso teria sido possível;

ao Eduardo, à Valéria e ao Frederico, por saberem ser família;

aos companheiros do T.O.C., por “Canção de ninar”: ver esse texto ganhar vida foi indescritível;

ao Zeluiz e à Malu, por sempre perguntarem pela tese e continuarem sendo orientadores na vida;

aos Estudos Matemáticos, por me embriagarem, como diria Baudelaire, de vinho, virtude e poesia;

às Lulus BFFs, por me matarem de rir e serem as melhores mais antigas amigas que eu poderia querer — que presente do tempo são vocês!;

à Teresa e à Fernanda Sanglard, por todas as discussões sobre memória, essenciais; à Fernanda Fernandes, pela ajuda na candidatura à bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior; e à Mara, pelos encontros certos na hora em que precisava de desabafo;

ao Basi, pelas vibrações, e ao Zedu, pela torcida;

à Tassiana, ao Sérgio, à Vanessa, à Carla, à Dona Maria e às visitas que evitaram que nos sentíssemos solitários na França;

à Contee, em especial Madá, Zambon, Alan e Adércia (com toda sua amizade e bagagem), por ser o melhor lugar em que eu poderia trabalhar e pela licença que me permitiu voltar empregada para o Brasil. E, sobretudo, à Cristina, tão inspiradora e fundamental na minha vida;

aos companheiros da Oficina de Tambor Mineiro do Ingoma, principalmente Flávia, que me puxou para ela num momento em que meu coração precisava bater forte, e Laís, pela Josefina na hora certa. E, claro, ao Lucas, pela “incrível playlist anti-surto para os últimos dias de escrita ou para todas as horas e que permanece em eterna construção!”;

aos professores do PPG Letras pela ajuda no crescimento intelectual e contribuições bibliográficas fundamentais, bem como à Gisele e à Daniele, por serem aquelas que nos salvam na secretaria;

à Eurídice, por sua trajetória, suas memórias e *la belle soirée* que compartilhamos com Bernardo Kucinski; à Silvina, pelo exemplo, tanto na literatura quanto na política latino-americana; ao Alexandre, pelas aulas e conselhos valiosos na qualificação; à Laura, prova de que os amigos dos meus amigos meus amigos são; e a Maria Luiza, Cristina, Suely e Maria Andréia, por aceitarem o convite para completar essa banca;

à Carine, pela acolhida, pelas aulas, pelas leituras, pelos diálogos e pela inspiração. E também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela bolsa do PDSE, que me permitiu, durante nove meses, vivenciar esse encontro;

à Jovita, *chère maman*, por tudo.

## RESUMO

O objetivo desta pesquisa é tentar traçar um paralelo entre o mito de *Antígona*, a partir do texto de Sófocles, e as narrativas *K.: relato de uma busca*, de B. Kucinski, *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva, e *Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia*, de Liniane Haag Brum, sob a perspectiva trágica da interdição à sepultura. A tragédia da heroína grega que desafia o Estado e enterra, com as próprias mãos, o corpo do irmão Polinices, serve de ponto de partida para uma reflexão acerca do sofrimento daqueles impedidos de sepultar seus parentes torturados, assassinados e desaparecidos durante a ditadura civil-militar brasileira, entre os quais estão Ana Rosa Kucinski Silva, Rubens Paiva e Cilon Cunha Brum. Nas três narrativas, a investigação aponta a existência de elementos que permitem perceber que a dor e o luto se transformam numa herança familiar e que a literatura se apresenta como uma forma de epitáfio.

Após o Brasil começar a exumar as memórias traumáticas do período ditatorial, com os trabalhos da Comissão Nacional da Verdade, realizados de 2012 a 2014, a experiência trágica mostra como esses lutos individuais e familiares se inscrevem também num espectro mais amplo de sofrimentos e inquietações coletivas e chama a atenção para as (im)possibilidades de reconciliação e de perdão.

**Palavras-chave:** trágico; memória; luto; epitáfio; herança.

## RESUMÉ

L'objectif de cette recherche est d'établir un parallèle entre le mythe d'Antigone d'après Sophocles et trois oeuvres brésiliennes — *K. : relato de uma busca*, de B. Kucinski, *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva, et *Antes do passado : o silêncio que vem do Araguaia*, de Liniane Haag Brum — sous la perspective tragique de l'interdiction de la sépulture. La tragédie de l'héroïne grecque qui défie l'État et ensevelit de ses propres mains le corps de son frère Polynice est le point de départ d'une réflexion sur la souffrance de ceux qui ont été empêchés d'enterrer leurs proches torturés, morts et disparus pendant la dictature militaire au Brésil. Dans les trois récits qui nous intéressent, on s'aperçoit que la douleur et le deuil se transforment en héritage familial et la littérature se présente comme une forme d'épithaphe.

Après les travaux de la Commission Nationale pour la Vérité, entre 2012 et 2014, qui ont mis au jour les souvenirs traumatiques de la dictature, l'expérience tragique montre comment ces deuils individuels et familiaux s'inscrivent dans un spectre plus large des souffrances et des inquiétudes collectives et attire l'attention sur les (im)possibilités de réconciliation et de pardon.

**Mots-clés:** tragique; mémoire; deuil; épithaphe; héritage.

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO (OU O QUE CALA E O QUE GRITA) .....</b>	<b>15</b>
<b>VIDAS TRÁGICAS .....</b>	<b>25</b>
Histórias da tragédia.....	28
Tragédias da história.....	40
Paroxismos.....	50
<b><i>ETHOS X PATHOS</i>.....</b>	<b>63</b>
Dialética das consciências.....	66
Retórica do terror .....	69
Poética da compaixão.....	86
<b>A MORTE DA MEMÓRIA.....</b>	<b>95</b>
A dor de lembrar.....	98
As mentiras que os homens contam.....	110
Um país que esqueceu?.....	124
<b>A ESCRITA COMO LAMENTO.....</b>	<b>131</b>
<i>K.</i> e uma <i>matzeivá</i> em pedaços.....	137
Apesar de vocês, <i>Ainda estou aqui</i> .....	150
<i>Antes do passado</i> e o que ele deixa de herança.....	159
<b>RESSURREIÇÕES (IM)POSSÍVEIS.....</b>	<b>167</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>189</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>193</b>

*Nesse país uma mãe feliz é uma mãe que  
sabe onde estão enterrados seus filhos.*

*Uma mãe feliz é uma mãe que pode  
tomar conta à vontade de uma tumba e  
que tem certeza de que nessa tumba se  
encontra o corpo de seu filho, e não um  
cadáver encontrado ao acaso.*

*Uma mãe feliz é uma mãe que pode  
chorar o quanto quiser ao lado da tumba  
que abriga as ossadas de seu filho, e não  
de um outro qualquer.*

Matéi Visniec

*Quem cala sobre teu corpo  
Consente na tua morte  
(...)  
Quem grita vive contigo*

Milton Nascimento e Ronaldo Bastos



## APRESENTAÇÃO (OU O QUE CALA E O QUE GRITA)

Centenas de mães, neste país, não sabem onde estão enterrados os corpos de seus filhos. Neste país, centenas de mães e pais, esposas e maridos, filhos e sobrinhos, avós e netos não sabem sequer se os corpos de seus parentes mortos foram um dia sepultados. Não só neste país, aliás. Milhares permanecem emparedados no desconhecimento na Argentina, no Chile, no conjunto da América Latina.

Essas mortes foram caladas e consentidas, neste país, na ditadura civil-militar que governou de 1964 a 1985 e que, de 1969 a 1974, viveu seu período considerado mais sombrio, marcado por extrema censura, perseguição política, cassação de direitos civis, torturas — tanto em órgãos policiais oficiais quanto em centros de repressão clandestinos —, assassinatos, ocultações de cadáver. Mortes que permaneceram caladas pelo Estado brasileiro durante muito tempo, mesmo após a reabertura política e que, portanto, foram por ele consentidas.

É entre esses mortos sem sepultura que estão Ana Rosa Kucinski Silva, Rubens Paiva e Cilon Cunha Brum, sobre cujos desaparecimentos escreveram B. Kucinski, Marcelo Rubens Paiva e Liniane Haag Brum, respectivamente irmão, filho e sobrinha de cada uma das vítimas, nas narrativas *K.: relato de uma busca* (2014 [2011]), *Ainda estou aqui* (2015) e *Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia* (2012), que compõem o *corpus* literário desta tese. Presenças ausentes, ou ausências presentes, são eles as motivação para escritas que também parecem ser gritos.

No primeiro, B. Kucinski, numa narrativa que mistura memória e elementos ficcionais, relata a procura de seu pai, o K. do título, pelo corpo da filha Ana Rosa Kucinski, militante da Aliança Libertadora Nacional (ALN), sequestrada, presa, torturada e assassinada pelas forças da repressão. No segundo, Marcelo Rubens Paiva reconstrói suas recordações acerca da prisão, assassinato e desaparecimento do pai, ao mesmo tempo em que discute a temática da memória a partir do sofrimento provocado pelo estado atual da mãe, Eunice Paiva, vítima do Mal de Alzheimer. A doença, aliás, já havia sido usada como metáfora por Kucinski, no prefácio de *K.*, ao expor o “Alzheimer coletivo” que vitima a sociedade brasileira em relação aos crimes cometidos pela ditadura. Já no terceiro, Liniane Haag Brum tenta refazer os passos do tio e desvendar as circunstâncias da morte do guerrilheiro, assassinado pelas forças armadas brasileiras.

A ausência/presença se faz marcante em cada uma das obras, a começar pela dedicatória de *K.*, em que Kucinski (2014, p. 4) oferta o livro “Às amigas, que a perderam; /De repente, /Um universo de afetos se desfez”. A irmã, cujo nome não é citado, apresenta-se como uma falta, um vazio, mesmo aqui, num instante em que a narrativa ainda não teve início; porém, num paradoxo, sua permanência parece se concretizar tanto na perda quanto na imagem de que a morte — ainda mais uma morte como esta, que teve roubado o direito a uma lápide sobre a qual derramar o lamento — não leva consigo uma única pessoa, mas todo um espaço infinito de laços e afeições.

Essa marca também está, até o final, em *Ainda estou aqui*, quando Marcelo Rubens Paiva (2015, p. 262-3) compara a doença da mãe à falta de memória coletiva de um país que, passados mais de trinta anos do fim do regime ditatorial, ainda não conseguiu purgar feridas latentes do período:

Recentemente, uma nova fala cheia de significados entrou no seu repertório, especialmente quando um turbilhão de emoções a ataca, como rever uma filha que mora na Europa ou segurar no colo o meu filho, o que mostra uma felicidade e um alerta, caso alguém não tenha reparado: Eu ainda estou aqui. Ainda estou aqui.

Sim, você está aqui, ainda está aqui.

Minha mãe, aos oitenta e cinco anos, não entrou no Estágio IV, o pior de todos. Sua vida tem muitos atos. Teremos mais um. Enquanto a morte do meu pai não tem fim.

Ou quando Liniane Haag Brum (2012, p. 19) fala de seu tio, um dos guerrilheiros do Araguaia:

Fogo-fátuo

Tio Cilon me acompanhou desde sempre. Era alto, magro, cabelo preto e liso, repartido ao lado. Tão bonito. Meu padrinho era lindo. Pena que quando eu nasci ele desapareceu.

Nem Ana Rosa, nem Rubens, nem Cilon são, de fato, protagonistas das respectivas narrativas, as quais, na realidade, parecem se concentrar mais na busca, na memória de quem ficou para trás, do que no desenterrar de suas vidas, ainda soterradas sob mortos de corpos ocultos e passados de rastros apagados da história brasileira. Todavia, os três são personagens de um enredo lúgubre, que desfigurou e se transfigurou em inúmeras violações de direitos humanos, sobretudo torturas, assassinatos e ocultações de cadáveres, praticadas diretamente pelo Estado brasileiro — ou com sua

convivência — ao longo das mais de duas décadas que ficaram conhecidas, não sem propósito, como anos de chumbo.

Seus nomes figuram no Volume III do relatório final da Comissão Nacional da Verdade, entregue à Presidência da República, ao Congresso Nacional, ao Supremo Tribunal Federal (STF) e a toda a sociedade no dia 10 de dezembro de 2014, data em que se completaram sessenta e seis anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos. Fazem parte da lista de quatrocentos e trinta e quatro mortos e desaparecidos pelas mãos do Estado brasileiro entre 1946 e 1988, anos das duas últimas constituições nacionais democráticas.

A respeito de Ana Rosa Kucinski Silva, professora de Química da USP e militante da ALN, após apresentar um resumo de sua biografia e as circunstâncias de seu desaparecimento ocorrido em 22 de abril de 1974 — circunstâncias estas que incluem torturas e passagem pela Casa da Morte, em Petrópolis —, de acordo com as fontes documentais e os depoimentos citados no relatório, a CNV estabelece que:

Diante das investigações realizadas, conclui-se que Ana Rosa Kucinski desapareceu em 22 de abril de 1974, em contexto de sistemáticas violações de direitos humanos promovidas pela ditadura militar, implantada no país a partir de abril de 1964.

Recomenda-se a continuidade das investigações sobre as circunstâncias do caso, para a localização de seus restos mortais e identificação e responsabilização dos demais agentes envolvidos (CNV, 2014, p. 622).

Sobre o caso do ex-deputado Rubens Paiva, preso no dia 20 de janeiro de 1971, última vez que foi visto pela família, o relatório faz uma transcrição de diversos depoimentos e aponta que:

O Ministério Público Federal (MPF) apresentou, em maio de 2014, denúncia contra cinco ex-militares (José Antonio Nogueira Belham, Rubens Paim Sampaio, Jurandyr Ochsendorf e Souza, Jacy Ochsendorf e Souza e Raymundo Ronaldo Campos) envolvidos nos crimes cometidos contra Rubens Paiva, sendo certo que o processo encontra-se pendente de julgamento (CNV, 2014, p. 525).

Na conclusão da CNV, consta também que:

Diante das investigações realizadas, conclui-se que Rubens Beyrodt Paiva foi morto e desaparecido quando o mesmo se encontrava sob a guarda do Estado brasileiro, em contexto de sistemáticas

violações de direitos humanos promovidas pela ditadura militar, implantada no país a partir de abril de 1964, restando desconstruída a versão oficial divulgada à época dos fatos.

Recomenda-se a continuidade das investigações sobre as circunstâncias do caso, para a localização de seus restos mortais, identificação do local e circunstâncias da morte, identificação e responsabilização dos agentes envolvidos (CNV, 2014, p. 528).

Por sua vez, em 27 de fevereiro de 1974, supostamente desaparecia em Xambioá, no Tocantins, o estudante gaúcho Cilon, militante do Partido Comunista do Brasil (PCdoB), vítima da Operação Marajoara, planejada e comandada pela 8ª Região Militar, de Belém do Pará, com cooperação do Centro de Informações do Exército (CIE). A seu respeito, também após dar detalhes de sua biografia e das circunstâncias de seu assassinato, a CNV conclui que:

Cilon Cunha Brum é considerado desaparecido político por não terem sido entregues os restos mortais aos seus familiares, o que não permitiu o seu sepultamento até os dias de hoje. Conforme o exposto na Sentença da Corte Interamericana no caso Gomes Lund e outros, “o ato de desaparecimento e sua execução se iniciam com a privação da liberdade da pessoa e a subsequente falta de informação sobre seu destino, e permanece enquanto não se conheça o paradeiro da pessoa desaparecida e se determine com certeza sua identidade”, sendo que o Estado “tem o dever de investigar e, eventualmente, punir os responsáveis”.

Assim, recomenda-se a continuidade das investigações sobre as circunstâncias do caso de Cilon Cunha Brum, localização de seus restos mortais, retificação da certidão de óbito, identificação e responsabilização dos demais agentes envolvidos no caso, conforme sentença da Corte Interamericana de Direitos Humanos que obriga o Estado Brasileiro “a investigar os fatos, julgar e, se for o caso, punir os responsáveis e de determinar o paradeiro das vítimas” (CNV, 2014, p. 560).

Assim, a despeito dos esforços da Comissão Nacional da Verdade e daquelas que a antecederam, como a Comissão de Mortos e Desaparecidos, em elucidar os fatos, há que se constatar que os corpos de Ana Rosa Kucinski, Rubens Paiva e Cilon Cunha Brum permanecem sem quaisquer sepulturas além daquelas escavadas em palavras pelas mãos de seus familiares-escritores, que tentaram transformar dor em frases e compor um epitáfio através da literatura.

As histórias de Ana Rosa, Rubens e Cilon, assim como a de tantos outros mortos sem corpos deixados pela ditadura civil-militar no Brasil, remetem ao mito trágico de *Antígona* (SÓFOCLES, 2001 [441 a.C.]), heroína de um dos mais belos e tristes textos

que sobreviveram aos séculos para fazer parte da herança grega legada à cultura ocidental.

A tragédia de Antígona, a filha de Édipo condenada a ser emparedada viva por desafiar a lei de Tebas e enterrar o corpo do irmão Polinices — que deveria permanecer insepulto por ter se rebelado contra a cidade — costuma ser evocada como um libelo contra a tirania e em favor da lealdade e da dignidade. A atualidade do mito trágico descrito por Sófocles mais de 400 anos a.C. parece se renovar nas vezes que a determinação do Estado se impõe sobre o respeito à vida humana, como aconteceu durante a primeira metade do século XX, quando escritores de diferentes nacionalidades — entre os quais o alemão Bertolt Brecht e o francês Jean Anouilh — recorreram a re-escrituras da literatura sofocliana como forma de denúncia e resistência ao regime nazista.

Na tragédia, desde a Antiguidade clássica, fala-se do infortúnio de um ser humano em um tempo específico — assolado por forças além de si mesmo, representadas pelos deuses, pelo destino e, na atualidade, pela sociedade e/ou pelo Estado — para evidenciar o horror das ações humanas e sua permanência em todos os tempos. Nesta tese, contudo, procuro fazer o caminho inverso: partir do horror universal da tragédia e do conhecimento sobre a história oficial do Brasil ditatorial para atingir as histórias, memórias e verdades de um ser humano em um tempo específico; da memória coletiva nacional para o destrinchar de traumas pessoais e intransferíveis. Sair da luminescência apolínea para enxergar de frente o horror do sofrimento provocado não por forças alheias à vontade, mas pelo desencadear das próprias ações humanas.

É possível encontrar ecos dos gritos de Antígona nos brados enrouquecidos que transformam Ana Rosa, Rubens e Cilon, entre tantos outros, em literatura. Se Sófocles escreveu uma tragédia no sentido aristotélico, como subgênero literário capaz de desencadear o terror e a compaixão, o sentido de trágico, aqui, aproxima-se mais daquele compreendido nietzscheaneamente enquanto modo de pensamento capaz de abarcar a totalidade de uma existência, incluindo o que nela há de apolíneo — o belo, a luz, a cortina estética oferecida pela arte — e o que há de dionisíaco, os instantes em que a vida se afirma em toda a sua crueza, contradição e pavor.

Diante disso, o objetivo desta tese é desvendar uma possível relação entre o mito trágico escrito há mais de dois milênios — o *lá e então* — e as tragédias do *aqui e agora*, aquelas que, mesmo passadas quatro décadas, continuam vivas e pungentes. De certa forma, se poderia dizer que um dos objetivos da Comissão da Verdade, em dois

anos e meio de trabalho, foi dar voz às narrativas das Antígonas brasileiras emparedadas vivas pela impossibilidade de sepultar seus mortos, cujos corpos se perderam nas mãos do regime civil-militar. Durante as investigações, fatos relevantes acerca de casos emblemáticos vieram à tona, tão relevantes que revelados em relatórios parciais divulgados previamente pela CNV. Trata-se de três casos particulares: o do próprio Rubens Paiva, cujo assassinato só foi confirmado em 2014 por depoimentos à CNV; o do líder comunista maranhense Epaminondas Gomes de Oliveira, cujo corpo pôde finalmente ser sepultado pela família em agosto de 2014, quarenta e três anos depois de sua morte sob custódia do Exército; e o de Stuart Angel, cuja localização também só foi supostamente indicada em 2014 e cuja mãe, Zuzu Angel, completou, aliás, todo o destino trágico em busca do corpo do filho, procura que só se encerrou com sua própria morte.

Por que, então, entre tantos casos — entre centenas deles —, Ana Rosa Kucinski Silva, Rubens Paiva e Cilon Cunha Brum foram aqui os escolhidos? A resposta não é fácil, mas existe: por causa da forma como parentes dos três decidiram esculpir suas lápides, com o cinzel da literatura.

É claro que há livros relatando as histórias de outras pessoas que deram a vida à causa do combate à ditadura; outros militantes, outros presos, outros torturados, outros desaparecidos. Infelizmente são muitos. Entretanto, *K.*, de B. Kucinski, *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva, e *Antes do passado*, de Liniane Haag Brum, apresentam uma relação intrínseca entre seus personagens e seus autores, isto é, a própria relação de sangue. Porque, com ficcionalizações ou não, são eles as Antígonas emparedadas vivas pela impossibilidade de seguir adiante sem antes sepultar os corpos de seus mortos, ainda que precisem substituir a terra por palavras.

Cada uma dessas narrativas mostra um olhar distinto sobre o mesmo tema: o da busca. E a distinção está, principalmente, nos graus de parentesco, nas gerações envolvidas. Ao passo que B. Kucinski e Marcelo Rubens Paiva tiveram contato direto com a irmã e o pai e as memórias que transformam em narrativa são, na maior parte das vezes, suas próprias memórias e testemunhos — ainda que, no primeiro caso, sob uma perspectiva adulta (Kucinski foi, ele mesmo, citado pelas Forças Armadas em relatórios sobre a subversão) e, no segundo, sob um ponto de vista infantil — Liniane Haag Brum, enquanto sobrinha nascida pouco antes da partida do tio para o Araguaia, evidencia a dor como herança entre gerações, sobrevivendo de memórias alheias, colagens de

sofrimentos e lembranças dos outros — o avô, a avó, o pai... — das quais se apropria para construir um memorial do padrinho que nunca conheceu.

Transformando o texto de Sófocles de literatura em apoio teórico, meu trabalho, a partir do corpo que não pode ser sepultado e do trágico provocado pelo impedimento do luto, bem como de diversas concepções teóricas sobre a memória e suas representações, sobretudo a memória traumática individual, familiar e/ou coletiva, deu-se no sentido de tentar traçar uma análise comparativa das três narrativas, que têm em comum o fato de os corpos das vítimas jamais terem sido entregues às famílias. A proposta é abordar a transmissão familiar e intergeracional do trauma provocado pelo desaparecimento e a maneira como a literatura escrita por familiares de desaparecidos políticos parece se inscrever, nesses casos, como uma espécie de epitáfio para lápides ainda hoje inexistentes.

Para isso, não abordarei as narrativas nem na ordem em que foram escritas nem na cronologia das mortes e desaparecimentos, mas, sim, a partir das idades que seus autores tinham no momento do desaparecimento de seus parentes. Isso porque, a meu ver, o fato de que Kucinski era já adulto, Marcelo Rubens Paiva era um garoto de onze anos e Liniane apenas um bebê parece pertinente para demonstrar o reflexo do trauma em diferentes gerações e como as percepções distintas provocadas pela idade também leva a abordagens distintas na escrita (isso visa a justificar, inclusive, a opção por incluir *Ainda estou aqui* e manter *Antes do passado* no *corpus* literário a despeito das disparidades estéticas e da sugestão, na qualificação, para que a análise se concentrasse apenas em *K.*).

Dessa maneira, pretendo estabelecer uma relação entre a noção de trágico como conceito filosófico — não o restringindo à tragédia enquanto texto pertencente ao gênero dramático —, o mito do corpo insepulto e as narrativas contadas por esses familiares de mortos desaparecidos pelas mãos do Estado brasileiro, narrativas de quem, aliás, ao versar sobre episódios passados e pessoas que já se foram, diz muito sobre si mesmo e o presente e interminável momento da própria dor. A primeira hipótese aqui levantada é a possibilidade de interpretar e/ou compreender os três relatos à luz desse ciclo trágico representado por *Antígona*. A segunda é a de que memórias traumáticas e lutos interditados são espólios deixados pela perda e passados como herança, de geração para geração. A terceira, que une as outras duas, é a de que a literatura, pelas subversões tanto da tragédia mítica original quanto de suas tristes repetições reais, serve como

inventário de dores herdadas e pedra tumular para homenagear os mortos e reconciliar os vivos com a própria vida.

Portanto, os objetivos são: refletir sobre a mudança paradigmática dos conceitos de trágico e tragédia, confrontando seu antigo caráter mítico-normativo com uma acepção sócio-política que serve como denúncia contra a tirania e a opressão; traçar um paralelo entre o mito de Antígona e as narrativas de dor e luto — como *K.: relato de uma busca*, *Ainda estou aqui* e *Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia* — daqueles impedidos de sepultar seus parentes assassinados pela ditadura civil-militar no Brasil; trabalhar a relação entre literatura, memória e história, de modo a identificar como a escrita literária pode ou não suprir lacunas, tanto as deixadas pela historiografia oficial quanto aquelas que fazem parte dos processos de rememoração/esquecimento de cada indivíduo; aprofundar noções teóricas a respeito da memória enlutada, dos testemunhos e da transmissão dessa memória, do luto como herança e da relação entre morte e escrita e entre ética e estética, verificando como a literatura se apropria dessas questões para se transformar nesse epitáfio.

Por se tratar de um estudo que se pauta, simultaneamente, nas obras literárias escolhidas, mas também, episodicamente, nas narrativas factuais a respeito dos envolvidos, colocam-se em discussão os já problematizados conceitos de verdade e de memória, seja esta pessoal — de alguém que se vê privado do direito de chorar o corpo de seu morto — ou coletiva — quando a versão oficial se opõe àquelas que permanecem subterrâneas. No entanto, rever essas questões parece importante porque, assim como, na tradição clássica grega, quem morresse sem os rituais fúnebres seria condenado a vagar nas margens do Aqueronte, o rio que levava ao mundo dos mortos, a negação do luto, nesses exemplos de tragédias contemporâneas, parece ampliar a sensação de injustiça.

A princípio, minha intenção era de que a tese se dividisse em três capítulos, ao longo dos quais seria tratada a relação do mito de Antígona com o *corpus* literário escolhido sob três aspectos primordiais: o elemento trágico propriamente dito, com destaque para o que há nele de mítico, mas também de político; o elemento humano, com ênfase nas questões concernentes à memória e à transmissão do trauma como herança; e o elemento social, incluindo as temáticas da reconciliação e do perdão. Entretanto, a experiência do doutorado-sanduíche na Université Paris Diderot/ Paris 7 revelou a necessidade de repensar essa divisão, tanto para abrir brecha para uma breve reflexão histórica sobre o período ditatorial brasileiro — que, embora pareça óbvia, os

acontecimentos atuais no país revelam ser desconhecida de parte da sociedade — quanto para separar e destacar melhor cada assunto abordado na tese.

Com essa orientação, minha proposta passou a ser escrever, em vez de três grandes capítulos, cinco capítulos menores. Para organizá-los, tendo em vista que a tese se baseia, *a priori*, numa narrativa mítica, optei por seguir o esquema dos cinco passos da trajetória do mito que marcam a tragédia: os quatro passos originais — vida, paixão, morte e lamento — e o quinto passo nascido com o advento do cristianismo — a ressurreição.

No primeiro capítulo, “Vidas trágicas”, proponho uma discussão sobre a história da tragédia, focando no mito de Antígona, mas também sobre a “tragédia da história”, retomando episódios da ditadura civil-militar brasileira — em especial os referentes a Ana Rosa Kucinski, Rubens Paiva e Cilon Cunha Brum — e relacionando-os à problemática trágica do corpo insepulto.

No segundo capítulo, “*Ethos x pathos*”, a intenção é fazer uma abordagem político-social do trágico tanto em *Antígona* quanto nas três narrativas brasileiras e refletir sobre como o discurso ditatorial se amparava em uma manipulação de seu próprio caráter — a falsa ideia de autoridade e credibilidade do Estado — e na imposição do sofrimento através do não sepultamento/desaparecimento das vítimas, tentando mostrar como esse sofrimento e essa denúncia aparecem no *corpus* literário.

Em “A morte da memória”, o terceiro capítulo, busco pensar nas maneiras como o impedimento do acesso ao cadáver e às informações a respeito de sua morte e de seu paradeiro contribuíram para a construção, nas narrativas escolhidas, de memórias impedidas, memórias manipuladas e esquecimentos forçados, seja sob o ponto de vista individual, seja sob o aspecto duplamente coletivo: a coletividade das três famílias atingidas e a coletividade da sociedade brasileira que desconhece sua história.

No quarto capítulo, “A escrita como lamento”, meu intuito é abordar as formas distintas que cada autor usou para fazer um trabalho duplo de luto e de memória, driblando os impedimentos tratados no capítulo anterior. Para isso, quero discutir, em cada um deles, os gêneros híbridos usados na escrita — incluindo ficção, relato de infância, testemunho, narrativa de filiação e narrativa de transmissão — e como essa escrita se transformaria em epitáfio, mas também num processo de *reavivamento*, que serve tanto para tentar completar um luto — ainda que ele não se complete necessariamente — quanto para desenterrar memórias soterradas pela repressão.

Por fim, em “Ressurreições (im)possíveis”, o quinto e último capítulo, as reflexões passam pelo que essas narrativas do passado representam no presente e as possibilidades ou impossibilidades de reconciliação e perdão.

A instauração da Comissão Nacional da Verdade em 2012 e o marco histórico dos cinquenta anos do golpe militar de 1964, completados em 2014 — mesmo ano da conclusão dos trabalhos da comissão — suscitaram diversas reflexões sobre como o Brasil lida com os traumas deixados pelo período ditatorial e sobre os sofrimentos individuais e familiares que se arrastam por décadas em função do desconhecimento de episódios e circunstâncias soterrados pelo regime, ao passo que os corpos de um grande número de assassinados permanecem sem sepultura. Esta pesquisa nasce desse contexto, embora já estivesse sendo gestada, ainda que eu não percebesse, desde o mestrado, quando, ao investigar a obra dramática de Jorge Andrade, deparei-me com duas releituras de *Antígona — Pedreira das Almas*, de 1956, e *As confrarias*, de 1968 (ano do Ato Institucional Número 5) — em que Mariana e Marta, as respectivas heroínas, na impossibilidade de sepultar seus mortos, deixam-nos expostos para desafiar a ordem, seja do Estado ou da organização social, que as oprime. A imagem pode parecer uma profanação; até um choque. Todavia, se o tempo aparenta ser cova rasa, insuficiente para enterrar mortos sem sepultura, essa literatura à guisa de lápide também parece uma forma de subverter o mito e, ao mesmo tempo em que lhes dá uma morada final, torna expostos os únicos restos mortais que lhes sobram, isto é, suas lembranças.

De todo modo, a relação entre a existência de corpos insepultos e o mito de Antígona não é nova e é costumeiramente retomada como mecanismo de denúncia. Num momento em que, paradoxalmente, no mesmo país que apenas começou a desenterrar memórias até então suprimidas, parcela da sociedade foi às ruas defender uma nova intervenção militar — eufemismo de golpe — e apoiou a destituição de uma presidenta legitimamente eleita sem que houvesse comprovação de crime de responsabilidade, esta tese, refletindo sobre os destinos trágicos das famílias de três personagens mortos pelo Estado brasileiro, busca trazer Antígona e seu libelo mais uma vez à tona, para mostrar que, na repetição histórica, usando o aforismo de Marx, farsas também podem desencadear tragédias.

Era para não ser esquecido. Era para nunca mais ter acontecido.

## VIDAS TRÁGICAS

Em junho de 2012, o ex-delegado do Departamento de Ordem Política e Social (Dops), Cláudio Guerra, concedeu entrevista ao jornalista Alberto Dines, no Observatório da Imprensa, contando sua participação no Esquadrão da Morte e na incineração de dez cadáveres de militantes da esquerda brasileira numa usina de açúcar em Campos dos Goytacazes, no estado do Rio de Janeiro<sup>1</sup>. A revelação também foi feita no livro *Memórias de uma guerra suja* (2012), que traz depoimentos do ex-policial aos jornalistas Marcelo Netto e Rogério Medeiros. Entre os dez presos políticos carbonizados nos fornos da usina Cambahyba, de propriedade do ex-vice-governador fluminense Heli Ribeiro, estavam os militantes da Aliança Libertadora Nacional (ALN) Wilson Silva e Ana Rosa Kucinski Silva.

A informação nunca chegou aos ouvidos do imigrante judeu-polonês Meir<sup>2</sup> Kucinski, pai de Ana Rosa, que buscou o corpo e a memória apagada da filha até o fim de sua própria vida, em 1976. Tal como uma Antígona aprisionada na rocha, o escritor e professor de iídiche morreu emparedado na escuridão do desconhecimento, da sonegação de informações, da censura, da ocultação de cadáveres, da violência e da repressão da ditadura civil-militar brasileira. Se o fim da heroína grega foram as cordas de seu vestido, a força de Meir Kucinski foram os tentáculos de um aparelho repressivo que asfixiou pessoas e memórias na tortura psicológica que representa negar ao outro o direito de sepultar um ente querido, de lhe recusar até mesmo saber o que dele foi feito.

No dia 20 de janeiro de 1971, pouco mais de três anos antes do suposto desaparecimento de Ana Rosa, o ex-deputado Rubens Beyrodt Paiva foi surpreendido pela chegada de agentes do Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica (Cisa) à sua casa, no Rio de Janeiro. Paiva, aos quarenta e um anos, foi conduzido em seu próprio carro para prestar depoimento no Quartel da 3ª Zona Aérea, localizado ao lado

---

<sup>1</sup> O programa pode ser assistido no canal da TV Brasil na internet, por meio do link <<http://tvbrasil.ebc.com.br/observatorio/episodio/entrevista-claudio-guerra>>. Uma outra entrevista com o ex-delegado foi ao ar em setembro de 2014 e pode ser vista no link <<http://tvbrasil.ebc.com.br/observatorio/episodio/claudio-guerra-um-matador-arrepentido>> ou no YouTube, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=pCB1h0NKs0o>>.

<sup>2</sup> É possível encontrar pelo menos duas grafias de seu nome: Meir, seguindo o original hebraico, e Majer, transcrição polonesa cuja pronúncia é “Maier”. Majer é a grafia que consta, por exemplo, no relatório da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo — Comissão Rubens Paiva. No entanto, nesta tese, optei por utilizar a forma original, tal como se encontra no livro *Imigrantes, Mascates & Doutores* (2002), de autoria de Meir Kucinski.

do aeroporto Santos Dumont. No mesmo dia, após as primeiras sessões de tortura, foi levado para o Destacamento de Operações de Informações (DOI) do I Exército, no bairro da Tijuca. Sua esposa, Eunice Paiva, e seus filhos — Marcelo, Vera, Eliana, Ana Lúcia e Maria Beatriz — jamais voltaram a vê-lo. Só em fevereiro de 2014, quarenta e três anos depois, a Comissão Nacional da Verdade indicou, a partir de investigações e depoimentos de testemunhas, que o responsável pela morte de Rubens foi o ex-tenente do Exército Antônio Fernando Hughes de Carvalho, com pleno conhecimento do general José Antônio Nogueira Belham, então comandante do DOI. Em um período de dois anos, conforme os depoimentos, o corpo teria sido enterrado e desenterrado até os restos mortais serem supostamente atirados em um rio ou ao mar. Eunice Paiva, acometida pelo Mal de Alzheimer, não chegou a ter ciência dessa conclusão ou dessas versões.

Eloah Cunha Brum, por sua vez, faleceu em 1989 sem notícias concretas sobre o destino de seu filho, Cilon Cunha Brum, no Araguaia. Coube à neta Liniane, muitos anos depois, tentar refazer os passos do tio em busca de migalhas de informações e lembranças que pudessem preencher o vazio provocado pela interdição do luto oficial — buraco que não deixa nada no lugar a não ser a escuridão de um luto não oficial e interminável.

Ana Rosa Kucinski Silva, Rubens Beyrodt Paiva e Cilon Cunha Brum não foram as únicas vítimas da ditadura civil-miliar brasileira, e não apenas porque o relatório final da CNV reconhece oficialmente quatrocentos e trinta e quatro mortos e desaparecidos políticos pelas mãos do regime que perdurou de 1964 a 1985, sem contar milhares de indígenas e camponeses cujas mortes permanecem sem reconhecimento entre as vítimas oficiais. Ana Rosa, Rubens e Cilon não foram as únicas vítimas porque suas famílias também sofreram a tortura da falta de informação, o assassinato paulatino de quaisquer expectativas e o desaparecimento forçado de suas lutas por justiça na memória coletiva de uma nação que levou décadas para desenterrar alguns dos crimes contra os direitos humanos cometidos durante o governo ditatorial — uma escavação que, aliás, a despeito do encerramento dos trabalhos da CNV, permanece incompleta e inconclusa.

Desvelar essas memórias é o que tentam, cada um à sua maneira, os escritores B. Kucinski (nascido em 1937), Marcelo Rubens Paiva (de 1959) e Liniane Haag Brum (de 1971) em seus respectivos livros: *K.: relato de uma busca*, *Ainda estou aqui* e *Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia*. Vidas e mortes que podem ser lidas, interpretadas e re-elaboradas tanto à luz da história da tragédia — em especial do mito de Antígona e do corpo insepulto — quanto de uma *tragédia da história* que o Brasil,

ainda hoje, não conseguiu purgar e cuja catarse não conseguiu fazer — se é que conseguirá. Independentemente de seus estilos próprios e opções narrativas particulares, os três relatos guardam uma semelhança: são como transsubstanciações literárias de uma perda que atravessa décadas e gerações, faces trágicas de um enigma até hoje não resolvido. São epitáfios para lápides inexistentes.

A impossibilidade de existência do sepulcro é o cerne de *Antígona*. Na tragédia, que, ao lado de *Édipo Rei* e *Édipo em Colono*, integra a Trilogia Tebana sofocliana, uma das reflexões mais conhecidas feitas pelo Coro diz respeito ao caráter humano. “Maravilhas sem conta há neste mundo,/ mas a maior de todas é o homem” (SÓFOCLES, 2001, p. 38), proclama o Coro, louvando a capacidade humana de transpor os mares, sulcar a terra, dominar os animais, falar, pensar, criar as leis de convívio social e — nem sempre — submeter-se a elas. Há, contudo, duas questões que estão longe de seu domínio: a primeira, a morte, da qual mesmo hoje, passados quase dois mil e quinhentos anos desde que a peça foi escrita, ainda tenta escapar; a segunda, o próprio homem, seu semelhante, a quem muitas vezes não enxerga e/ou não consegue compreender.

O que o texto questiona é quem, de fato, é esse ser humano; esse que pode usar seu talento criador tanto para o bem quanto para o mal; que pode construir pontes, mas também erguer muralhas; que pode amar, mas também matar. E que pode, além de matar, impedir que outros chorem sobre o corpo e que lhe deem um túmulo.

Se o mito de Édipo — o filho que, inconsciente de sua verdadeira origem, mata o pai e se casa com a mãe — sobreviveu por mais de dois milênios e continuou vivo no século XX, sobretudo repaginado por Freud, é o de sua filha Antígona o que, talvez, mais fale a estes dias, especialmente em termos políticos — e política, aqui, em seu sentido lato, de relação do homem com a *pólis*, com a sociedade. Trata-se de um jogo de poder e de força, mas também de um conflito ético-moral entre tipos diferentes de lealdades. Que leis valem mais? As do Estado ou as do sangue? Ou, mais além: pode um Estado, tirano ou não, atropelar individualidades e laços afetivos sob a justificativa de se salvaguardar e à sociedade que governa e/ou controla? Pretensos justificações são aceitáveis como justiça? É natural e compreensível que os corpos de inúmeros Polinices, Anas Rosas, Rubens, Cilons e Amarildos<sup>3</sup> permaneçam insepultos ou desaparecidos?

---

<sup>3</sup> Amarildo Dias de Souza era um ajudante de pedreiro brasileiro que ficou conhecido nacionalmente por conta de seu desaparecimento no dia 14 de julho de 2013, após ter sido detido por policiais militares e conduzido da porta de sua casa, na Favela da Rocinha, em direção à sede da Unidade de Polícia Pacificadora do bairro. Seu desaparecimento tornou-se símbolo dos atuais casos de abuso de autoridade e violência policial.

Trazer à tona a tragédia de *Antígona* para refletir sobre três obras que, com estratégias narrativas elaboradas ou apenas desabafos necessários, estão embrenhados em fatos até então pouco explorados da história brasileira da segunda metade do século XX — e que continuam a insistir sobre o momento atual, seja das famílias envolvidas, seja de toda a sociedade, sem falar nos embates contínuos e atuais entre violações e defesas dos direitos humanos — vai além de uma tentativa de comparar gêneros tão distintos como o dramático antigo e o épico/narrativo contemporâneo. Falar de *Antígona*, aqui, não é falar da tragédia enquanto gênero e, sim, do trágico enquanto força inexorável. É recorrer ao *lá e então* para tratar do *aqui e agora*. O aqui e agora dos regimes de opressão, como aquele que vigorou no Brasil entre 1964 e 1985, e que deixou atrás de si centenas de corpos que, depois de décadas, ainda não puderam ser sepultados por suas famílias, que ainda esperam por informações, por notícias, por migalhas, pelo direito inclusive de ter certeza de que não há mais esperanças.

### **Histórias da tragédia**

A origem da palavra *tragédia*, em grego, vem da combinação entre *tragos* (bode) e *ode* (canto). O *canto do bode* seria, a princípio, as canções ditirâmicas entoadas nos cultos orgiásticos a Dionísio, deus do vinho, das colheitas, das festas e das insanidades cometidas nelas. Seria, contudo, também o grito doloroso do animal ao ser sacrificado em honra a esse mesmo deus.

Desse significado nascido de uma prática humana, por assim dizer, extremamente livre — o entregar-se de corpo, mente e espírito às desmedidas do rito dionisíaco — veio a sistematização enquanto subgênero literário, expressa por Aristóteles em sua *Arte poética*. É nela que o filósofo grego estabelece aquela que seria, para ele, a função primordial da tragédia: representar os homens melhores do que são na realidade (ARISTÓTELES, s/d [séc. IV a.C.], p. 242). Além disso, seus objetivos seriam o despertar do temor e da compaixão (ARISTÓTELES, s/d, p. 258) que levariam à *catarse*, ou seja, à purificação das emoções, à purgação dos instintos mais primitivos. Era uma total crença no texto poético, mesmo que concebido para a encenação teatral, como força civilizadora.

Patrice Pavis (1999 [1996], p. 415-6) assim define o verbete *tragédia*:

Peça que representa uma ação humana funesta muitas vezes terminada em morte. (...) Vários elementos fundamentais caracterizam a obra trágica: a *catharsis* ou purgação das paixões pela produção do terror e da piedade; a *hamartía* ou ato do herói que põe em movimento o processo que o conduzirá à perda; a *hybris*, orgulho ou teimosia do herói que persevera apesar das advertências e recusa esquivar-se; o *pathos*, sofrimento do herói que a tragédia comunica ao público. (...) a história trágica imita as ações humanas colocadas sob o signo dos sofrimentos das personagens e da *piedade* até o momento do *reconhecimento* das personagens entre si ou da conscientização da fonte do mal.

O próprio Pavis (1999, p. 416) alerta, contudo, que é preciso “distinguir cuidadosamente a *tragédia*, gênero literário que possui suas próprias regras, e o *trágico*, princípio antropológico e filosófico que se encontra em várias outras formas artísticas e mesmo na existência humana”. Para além da sistematização aristotélica, há a essência do trágico, aquilo que o faz sobreviver: o fato de que bodes — e homens — continuam a ser sacrificados. E seus gritos permanecem sendo, quer se finja ignorá-los ou não, ouvidos.

Nas palavras de Nietzsche (2006 [1870], p. 44) sobre Sófocles, o “enigma no destino do indivíduo, a culpa inconsciente, o sofrimento imerecido, resumindo, o verdadeiramente aterrador na vida humana, foi sua musa trágica”. Segundo ele, a tragédia é pessimista, visto que, se o que está no centro é uma ordem cósmica superior, em toda a sua transcendência, a vida terrena, carnal, perde valor. Se, por um lado, desde os rituais antigos que geraram a tragédia há uma busca dionisíaca pelo prazer, por outro, há permanentemente a marca da culpa. Em outras palavras, o prazer que se procura confunde-se com o alívio dessa culpa e com a fuga em relação ao que há, parafraseando Nietzsche, de aterrorizante na existência humana. É justamente porque a tragédia é pessimista que sua origem é dionisíaca. A infelicidade é idealizada, tanto quanto o são as tentativas de escapar dela por meio do sacrifício.

É claro que o conceito de trágico nietzschiano não se limita ao dionisíaco, sendo, ao contrário, a junção deste ao que há de apolíneo, isto é, referente a Apolo, o deus do limite, da medida, da beleza estética. Isso porque, nas palavras de Nietzsche (2007 [1872], p.60),

[q]uando, numa tentativa enérgica de fitar de frente o Sol, nos desviamos ofuscados, surgem diante dos olhos, como uma espécie de remédio, manchas escuras: inversamente, as luminosas aparições dos heróis de Sófocles, em suma, o apolíneo da máscara, são produtos necessários de um olhar no que há de mais íntimo e horroroso na

natureza, como manchas luminosas para curar a vista ferida pela noite medonha.

Em outros termos, o apolíneo — o belo, a razão, a regra — é necessário para tornar o dionisíaco — o desregramento, a contradição, o terror — suportável. A tragédia não nasce do antagonismo entre essas duas forças, e sim de sua aliança e reconciliação (MACHADO, 2005, p. 7).

Que relação teria o mito contado na *Antígona* de Sófocles com esse trágico dionisíaco-apolíneo essencial descrito por Nietzsche? Como esse exemplar de tragédia aristotélica pode ser substituído por um paradigma de dor, mas também de luta; signo, ao mesmo tempo, de opressão e rendição e, em outra ponta, de insubmissão e inconformismo?

Antes de mais nada, por mais que já seja conhecida, convém situar a trama que envolve Antígona e Creonte numa engendrada disputa de razão. O enredo tem início após os episódios lembrados por Ésquilo em *Os Sete contra Tebas* (2003 [467 a.C.]). Depois dos eventos que culminam no desterro de Édipo (leia-se: a descoberta de seus ‘crimes’ morais, isto é, o assassinato do pai, Laio, e o casamento com a mãe, Jocasta), seus dois filhos homens, Etéocles e Polinices, devem se revezar anualmente no trono. Passado o primeiro ano, Etéocles, no poder, rompe o acordo, o que faz com que o irmão, à frente de um exército, una-se a outros seis generais no conflito conhecido, na literatura mitológica, como Guerra dos Sete Chefes. Os dois se matam e Creonte, irmão de Jocasta e governante da cidade na ausência dos filhos de Édipo, determina, por um edito real, que o corpo de Etéocles deve ser sepultado com honras de herói, ao passo que o de Polinices, considerado traidor por ter levantado armas contra a cidade, permaneceria insepulto.

Não é preciso conhecer a fundo os costumes gregos antigos para ter uma compreensão da gravidade do que se passa. Em *O sagrado e o profano* (1992 [1957]), Mircea Eliade ressalta a sacralidade do corpo, identificado à casa — morada do espírito — e, por conseguinte, ao templo. E é justamente por causa do caráter sagrado que os ritos de passagem referentes ao corpo, sobretudo no que diz respeito à morte, são de suma importância. Segundo ele, “se trata não apenas de um ‘fenômeno natural’ — a vida, ou a alma, abandonando o corpo —, mas também de uma mudança de regime ao mesmo tempo ontológico e social: o defunto deve enfrentar certas provas que dizem respeito ao seu próprio destino *post mortem*” (ELIADE, 1992, p. 89). Além disso, ainda

conforme Eliade — e é isso o que está em evidência no mito de Antígona —, para alguns povos, a morte não pode ser confirmada até que seja concluído o rito de sepultamento do corpo. Isso quer dizer que o reconhecimento ou a validação da morte só se dá depois das cerimônias funerárias. Só então a alma pode deixar uma morada — o corpo — para alcançar outra — o cosmos. Sem isso, ela sequer é aceita na comunidade dos mortos.

O mesmo Eliade frisa, em *Mito e realidade* (1972 [1963], p. 90), que, na mitologia grega, da qual Antígona, Creonte e Polinices fazem parte, o sono e a morte têm identidade, personificados antropomorficamente nas figuras dos gêmeos Hipnos e Tanatos. Dessa identificação pode-se inferir o porquê da relação entre morte e descanso. Se a morte não pode se completar no ritual fúnebre e no sepultamento, a alma é impedida de repousar. Entretanto, é possível dizer que, no caso específico de Antígona, é precisamente a morte de seu irmão — e a recusa de Creonte a dar-lhe repouso — que faz a heroína despertar do torpor da vida e agir.

No texto escrito por Sófocles, a filha de Édipo é condenada a ser emparedada viva por desafiar a lei de Tebas e enterrar o corpo de Polinices. A morte de Antígona, por sua vez, desencadeia também a morte de seu noivo, Hêmon, filho de Creonte, e esta, a da rainha Eurídice. Entretanto, ainda que a protagonista possuísse o mesmo dom divinatório do cego Tirésias (personagem da peça, bem como de *Édipo Rei*), prevendo toda a sequência de catástrofes que sucederia sua decisão, é provável que persistisse em seu intento, pois o que a guia é a *hybris* inerente ao próprio trágico, com o mesmo sentido de tragicidade que mais de dois milênios depois seria descrito por Nietzsche: apenas um ser humano frente ao indomável desejo, mas também à inevitável dor de existir. E existir, para Antígona, não é permanecer viva, mas, sim, não se deixar apagar pela negação das próprias crenças; é insistir, ainda repetindo as palavras de Nietzsche, na luta, no tormento, na aniquilação das aparências; é a experimentação da dor e, ao mesmo tempo, do prazer de enfrentá-la:

ANTÍGONA [a Ismênia] — Como posso estar tranqüila, se Creonte tratou com tão iníqua diferença nossos dois irmãos, concedendo a um, a honra da sepultura e ordenando que o outro fique insepulto? A Étocles, como é justo e honroso aos mortos, deu-lhe solene sepultura. Quanto ao infeliz Polinices, pelo contrário, dizem ter mandado proclamar que cidadão algum lhe sepulte nem o lamente, mas que, sem lágrimas e sem cova, seja abandonado às aves de rapina, que do alto o espreitam como deleitoso pasto. (...) Eu não mais exortarei a fazer o que te peço, nem gostaria que me ajudasses, ainda quando o fizesses com prazer. Pensa e

fazes como quiseres, que o nosso irmão, eu mesma sepultarei. Será belo para mim morrer cumprindo esse dever sagrado. Por ter cometido um santo delito, jazerei ao lado dele, a amiga junto do amigo.

O tempo em que deverei agradar aos mortos é mais longo do que aquele em que devo agradar aos vivos, pois sob a terra hei de repousar eternamente. Tu, se assim preferes, despreza as leis que os deuses tanto estimam.

ISMENE — Eu não desprezo as leis dos deuses, mas sinto-me impotente para agir contra a prepotência dos homens (SÓFOCLES, 2001, p. 14-7).

O trecho deixa clara a obstinação de Antígona, seu orgulho irremovível, sua *hybris*. Enquanto Ismênia (ou Ismene, como nessa tradução) se confessa frágil para desafiar Creonte, a irmã age consciente de que comete um delito, mas, ao mesmo tempo, classifica-o como “santo”, o que serviria, para ela, para atribuir justiça e nobreza a sua causa.

A tragédia é desencadeada pelo embate entre duas concepções de mundo distintas. Tebas, enquanto cidade-Estado, organizava-se como território onde valiam as leis humanas, aquelas que Ismênia não ousa desafiar. No entanto, como local de nascimento de Polinices — e, portanto, seu lugar de pertencimento —, era também a terra na qual o filho de Édipo precisava, pelas leis do sangue, ser enterrado para não ter sua existência anulada depois da morte.

A fala de Ismênia é emblemática dessa oposição, crucial na peça, entre o misticismo religioso que requer a deferência às divindades e a crença de que se deve obediência ao Estado. O que move Antígona, contudo, não é somente a convicção de que é preciso seguir o ordenamento divino a fim de preservar a alma do que já partiu. É, antes disso, a compreensão de que há regras impostas à e pela sociedade que não podem se sobrepor ao respeito ao indivíduo, à dignidade do ser humano enquanto semelhante. Não à toa o texto costuma ser apresentado, nas ciências jurídicas, como exemplo do embate entre direito natural e direito positivo, ou entre a lei e a justiça:

ANTÍGONA [a Creonte] — Não foram, decerto, Zeus nem aquela que tem seu assento entre as divindades protetoras dos mortos, a Justiça, os que promulgaram e prescreveram tais leis aos homens. Eu não creio que teus decretos, escritos pelas mãos de um mortal, possam ser superiores às leis não escritas e imutáveis dos deuses. Elas não são de hoje nem de ontem, mas são eternas, vigoram em todos os tempos e ninguém sabe quando nasceram. Eu tinha para mim que não devia, por temor da arrogância de um homem, transgredir essas leis e ser castigada pelos deuses. De sobra sabia eu que deveria morrer (como não?), mesmo quando não publicasses a tua ordem. Aliás, considero um bem, um lucro morrer prematuramente. Qual é aquele que, levando, como eu, vida

muito atribulada, não tira proveito em morrer? Por isso, uma vez que a morte é meu destino, pouco se me dá do sofrimento. Se eu tivesse tolerado que o cadáver do filho da minha mãe ficasse insepulto, isso sim me atormentaria; mas, ao invés, o ter-lhe dado sepultura não me dói nem me aflige. Se, portanto, o que fiz te parece loucura ou insensatez, é bem possível que essa pecha parta da boca de um louco (SÓFOCLES, 2001, p.46-7).

Ao reverter a acusação de Creonte, nessa fala, querendo dizer que o edito real de não sepultar Polinices é que é insensato, Antígona questiona a pretensa justiça da lei humana, afirmando que o direito à vida e à morte digna é natural e, portanto, deveria estar acima da vontade ou do capricho dos homens e do poder. O mesmo sentimento se faz presente, para citar outro exemplo dentro da Antiguidade clássica, quando, na *Ilíada* (HOMERO, 2004 [séc. VIII a.C.], canto XXIV), o rei Príamo, de Troia, implora a Aquiles que lhe devolva o corpo morto do filho Heitor, a fim de que lhe fossem prestadas as honras fúnebres. No fundo, assim como o governante troiano ao suplicar pela piedade do herói grego, o que Antígona, como heroína trágica, propõe é que seus interlocutores se coloquem no lugar do *outro*, do homem enquanto semelhante citado pelo Coro. O que ela quer é que Creonte, Ismênia, os guardas, o Corifeu, o próprio Coro ou quem quer que se atreva a julgá-la sejam capazes de sentir empatia.

Saindo do plano metafísico para plantar os pés no chão das relações humanas, não se pode ignorar que, como trama política, o conflito de *Antígona* envolve, diretamente, um sentimento de pertencimento tanto a um território quanto a um grupo social. Quando Creonte nega o direito de sepultamento a Polinices, não o está privando somente de uma vaga na barca comandada por Caronte — o barqueiro que transporta as almas para o Hades através dos rios Aqueronte e Estige — ou de um espaço legitimado numa espécie de plano superior, qualquer que seja ele. O rei também recusa ao príncipe de Tebas a possibilidade de ser acolhido, poética e, ao mesmo tempo, literalmente, por sua própria terra. Trata-se de uma medida emblemática, haja vista que, sendo o homem grego *homo politicus* por excelência — talvez muito mais do que *homo religiosus* —, ser privado da *pólis* simboliza uma dura condenação, mesmo *post-mortem*.

Portanto, tem-se, no enredo, o embate entre a noção de pertencimento à terra e a violação do interdito espacial. A ação que faz romper todo o fluxo trágico de *Antígona* é justamente a reterritorialização, pela heroína grega, do corpo insepulto do irmão. Mesmo após a morte, a existência se dá pela ligação com a terra e a tentativa de retorno a ela após o desterro.

Pode-se perceber, nesse contexto, todas as perspectivas de território elencadas por Haesbaert (2007), desde a idealista e a integradora até a materialista, seja em sua concepção naturalista, com a fisicalidade do espaço sem suas múltiplas dimensões e a ideia de pertencimento intrínseco pelo nascimento, seja na econômica e na jurídico-política, presentes na noção de cidade-Estado, onde imperam o poder e as leis humanas. Segundo ele, é o ser humano quem pertence ao território, não o contrário (HAESBAERT, 2007, p. 73). A relação estabelecida não é de posse, mas de guarda, de morada, de impregnação. Por isso, a ocupação do território não é feita apenas pelos vivos, mas também pelos mortos, porque são estes que completam o ciclo sagrado de retorno ao ventre da terra. Cada pessoa, ao invés de possuir sua habitação, é a própria terra que habita, numa relação identitária original. Se, para os vivos, a perda do território implica seu desaparecimento enquanto indivíduo — e também, no espectro coletivo, enquanto membro de uma comunidade —, para os mortos significa o completo esquecimento e anulação. É a não existência. É deixar de *ser*, não apenas no plano físico, mas como todo um conjunto de pensamentos, ideias e heranças.

Trata-se de uma visão de território — e da comunidade que nele vive — como construtor primeiro da identidade. Entretanto, em *Antígona*, têm-se uma identidade e uma territorialidade frágeis, visto que concernentes a indivíduos — e sua coletividade — subordinados às vontades, convicções ou mesmo caprichos do poder dominante. Ao se voltar contra Tebas, ainda que em busca do direito ao trono, Polinices adentra no rol dos segregados e, logo, dos que Haesbaert (2007, p. 312) descreve como “impossibilitados de construir e exercer efetivo controle sobre seus territórios, seja no sentido de dominação político-econômica, seja no sentido de apropriação simbólico-cultural”. Por sua vez, Antígona, ao assumir a responsabilidade de, contrariando a determinação real, sepultar o irmão, é condenada a uma outra espécie de desterritorialização: seu emparedamento não é apenas uma sentença de morte, mas, antes, um suplício em vida, que se concretiza numa total e irreversível imobilidade.

A escolha dessa palavra não é aleatória. O suplício penal, de acordo com Foucault (2009 [1975], p. 36), não se caracterizava como uma punição qualquer, mas como uma “produção diferenciada de sofrimentos, um ritual organizado para a marcação das vítimas e a manifestação do poder que pune”. Embora Antígona não tenha sido açoitada, marcada a ferro, crucificada, obrigada a agonizar na fogueira ou na roda — instrumento de tortura no qual padeceram alguns dos primeiros cristãos — nem submetida a nenhum outro castigo físico comum imposto aos corpos supliciados, o fato

de ser enclausurada para morrer, ainda que não deixe cicatriz na pele, visa a ostentar a força da punição e a suposta infâmia da condenada.

De forma análoga, se a tortura pode ser interpretada como uma retomada clandestina do suplício do corpo como punição, numa época em que a espetacularização da dor praticamente desaparecera dos processos penais oficiais — a despeito de não ter desaparecido dos subterrâneos da atividade policial nem do justicamento das ruas, vide os casos de linchamentos públicos, como o do menor negro amarrado a um poste no Rio de Janeiro em 2014 —, também pode ser encarada como suplício psicológico a perenidade do sofrimento das famílias impedidas, como Antígona, de sepultar seus cadáveres. Nas palavras de Foucault (2009, p. 36),

[o] próprio excesso das violências cometidas é uma das peças de suas glória; o fato de o culpado gemer ou gritar com os golpes não constitui algo de acessório e vergonhoso, mas é o próprio cerimonial da justiça que se manifesta em sua força. Por isso, sem dúvida é que os suplícios se prolongam ainda depois da morte: cadáveres queimados, cinzas jogadas ao vento, corpos arrastados na grade, expostos à beira das estradas. A Justiça persegue o corpo além de qualquer sofrimento possível.

O corpo ocultado, escondido, negado é, por isso mesmo, um corpo que permanece perseguido.

A partir dessas relações de poder, é possível ultrapassar o caráter mítico-transcendente da tragédia para focar no que o trágico tem de mais social. Os ritos praticados na *pólis* grega, a despeito de terem, sim, denotação religiosa, correspondiam muito mais a gestos sociais e políticos (ROSENFELD, 2002, p. 7). Isso se dá porque não havia separação, naquela sociedade, entre a esfera da religião e a da política. Há que se compreender, então, por que motivo a determinação de Creonte vai além do patamar de um homem que coloca os problemas práticos — no caso, que tratamento dar a alguém considerado inimigo de guerra — acima de impasses místicos. Ao sobrepor sua própria lei às leis divinas, o rei se considera superior aos deuses.

Essa atitude acarreta duas consequências na peça, uma mítica e outra política. No que diz respeito à tentativa de romper em definitivo com a dinastia dos Labdácidas, à qual pertencem Édipo e seus filhos, e honrar apenas um dos irmãos mortos no confronto fratricida da Guerra dos Sete Chefes, ignorando-lhe a pecha de ‘filho de Édipo’ e tratando-o somente como defensor heróico de Tebas — uma vez que mortos podem ser usados como símbolos —, Creonte acaba por alimentar ainda mais a maldição que ronda

a família. Prova disso são os suicídios cometidos por seu filho Hêmon — que enfia uma espada no próprio ventre aos pés de uma Antígona que acaba de se enforcar na gruta na qual foi encerrada para morrer — e por sua esposa Eurídice como efeitos colaterais da morte de Antígona. A etimologia do nome Hêmon remete, não por acaso, ao laço sanguíneo desprezado pelo pai em suas sentenças, bem como ao sangue — elemento vital por excelência — derramado dos mortos.

As resoluções equivocadas são tomadas mesmo após o aviso do sábio Tirésias:

TIRÉSIAS [a Creonte] — (...) A cidade está enferma por causa da tua decisão. Todos os nossos altares e aras estão infestados de pedaços do cadáver do infeliz filho de Édipo, trazidos por aves e cães. Os deuses, por isso, não acolhem as súplicas dos sacrifícios nem se manifestam nas chamas das vítimas nos holocaustos. As aves, cevadas na carne e no sangue do morto, não soltam pios de bom agouro.

Reflete bem nisso, filho: errar é próprio do homem; porém, quando se errou, não há nenhum desdouro, nenhuma levandade, em retratar-se e voltar atrás. A obstinação não passa de estupidez. Cede, pois, a um morto. Não atormentes quem já morreu. Que coragem há em matar de novo quem já está morto? Estes meus conselhos só visam ao teu bem. Doce é aprender de quem dá conselhos acertados e úteis (SÓFOCLES, 2001, p. 91).

Duas frases ditas por Tirésias nesse trecho se sobressaem simbolicamente. A primeira é a de que a cidade se infesta com os pedaços do cadáver não sepultado, espalhados pelos cães e pelas aves de rapina. Existe, nela, a conotação de que uma morte não expurgada pelo rito fúnebre contamina seu entorno, o que pode ser compreendido, em certa medida, como uma metáfora de como o luto não realizado equivale a uma permanência, putrefata e nociva como a carne exposta, do sofrimento. Já a segunda é a ideia de que deixar o corpo insepulto corresponde a matar de novo quem já morreu.

Se o conselho do cego tem fundo religioso, como próprio ao reino do mito, a insistência de Creonte em ignorá-lo — a não ser quando já tarde demais — e até mesmo acusar Tirésias de agir movido por interesses vis nada tem a ver com supostos desígnios cósmicos. Como governante que se põe acima inclusive das divindades num momento em que a crença nelas está emaranhada nas decisões políticas e na vida pública, qualquer contestação é sinônimo de perfídia e o que importa de fato, ainda que ele não o assuma explicitamente, travestindo-a de preocupação com o povo, é a própria perpetuação no poder. A consequência mística — ou mítica — é o alastrar da peste sobre a cidade; a política, para Creonte, o isolamento.

É importante reiterar a já mencionada diferença entre o conceito de tragédia enquanto subgênero dramático e a interpretação que o trágico assume, principalmente numa leitura do mito de Antígona que parte da atualidade. Szondi (2004 [1964], p. 84-5) afirma que não existe mais *o* trágico em essência, mas *um* trágico, isto é, o trágico como *modus operandi*. E o objetivo da operação é o aniquilamento que surge do enfrentamento de opostos, com se a síntese da equação dialética fosse apenas uma ferida aberta e incurável deixada no lugar.

Há um uso coloquial e outro filosófico da tragicidade, ambos apartados da tragédia aristotélica. No senso comum, o trágico engloba “nossa tristeza pelo desacordo entre o homem e o universo, expresso de maneira mais dolorosa na perda irreparável da individualidade única que consideramos essencialmente humana” (MOST, 2001, p. 23). Em contrapartida, embora tenha surgido de forma paralela, existe uma complexidade maior da compreensão filosófica do trágico. Para Most (2001, p. 24),

nós talvez possamos caracterizá-lo com um complexo grupo de concepções relacionadas envolvendo todas ou a maioria das seguintes características: uma aparência de significação que esconde a arbitrariedade fundamental das coisas; uma responsabilidade pessoal esmagadora que vai muito além dos estritos limites da liberdade de ação e não é diminuída pelas limitações evidentes da necessidade cega; uma nobreza indestrutível no espírito humano, revelada especialmente no sofrimento, na insurgência, na renúncia e na compreensão; um inextricável nó do destino, cegueira, culpa e expiação; uma sabedoria final a respeito da grandeza e da inseqüência do homem no universo, finalmente alcançada através da purificação conferida por um profundo sofrimento no mínimo parcialmente não merecido e às vezes pagando o preço de total aniquilação.

Todos esses elementos são encontrados no enredo de *Antígona*, de modo que o texto não se restringe ao aspecto estético do trágico, sendo também um exemplo daquilo que, de acordo com Most, o termo tem de antropológico e metafísico. Uma amostra disso é a vaidade de Creonte, a exigência de subserviência e sua acusação contra a corrupção dos guardas, sem perceber que a devastação que atribui ao dinheiro é causada nele mesmo pelo poder, levando à cegueira, à culpa e à aniquilação citadas por Most:

Desde muito que certos cidadãos, descontentes, meneando a cabeça às ocultas, murmuravam contra mim e relutavam em submeter a cerviz ao meu jugo, como era do meu agrado e do meu direito. Agora estou convicto de que os guardas foram subornados por eles para executarem a obra [o sepultamento de Polinices]. Entre os homens, nada há como o dinheiro para gerar os maus costumes. Ele devasta as cidades e expulsa os homens de seus lares. Corrompe até o coração dos bons e ensina-lhes

práticas torpes. O dinheiro induz os homens ao crime e estila-lhes na alma toda sorte de impiedades (SÓFOCLES, 2001, p. 35).

Outro exemplo — o da nobreza indestrutível, da insurgência, da renúncia, do nó inextricável do destino, da expiação, da percepção tanto da grandeza quanto da inconsequência — é o diálogo de Antígona com o Coro sobre sua condenação, quando ela se apresenta para morrer, trecho que evidencia a irreversibilidade trágica, mas também denuncia o limbo em que a personagem é posta — semelhante àquele em que jazem desaparecidos políticos do Brasil ditatorial e seus familiares:

ANTÍGONA — Eis-me aqui, cidadãos do pátrio solo,  
a empreender minha última viagem,  
a contemplar, pela última vez,  
a luz do sol, que não verei jamais.  
Hades, que a todos adormece, vai  
levar-me viva às praias do Aqueronte,  
sem himeneu e sem que ninguém cante  
o hino nupcial de minhas bodas,  
porquanto eu vou casar com Aqueronte.

CORO — Mas é com glória e muito enaltecida  
que desces para a habitação dos mortos;  
não é nem consumida por doença  
nem destruída por brutal espada,  
mas simplesmente por vontade tua  
que vais descer para a mansão de Hades,  
exemplo singular entre os mortais (SÓFOCLES, 2001, p. 77).

Na primeira estrofe, Antígona lamenta por aquilo que vai perder — o casamento e a luz do sol que não mais verá, e que sintetiza a própria vida que se apaga —, ao passo que o Coro louva a glória com que ela vai morrer e, não sem certa ironia, lembra que a sentença se deve à vontade dela. A princesa, em seguida, continua:

ANTÍGONA — Contudo, ouvi dizer que uma estrangeira,  
de nome Níobe, filha de Tântalo,  
nascida em Frígia, teve um fim tristíssimo,  
no monte Sípilo, onde a envolveu,  
tal como a hera que se agarra aos muros  
pétrea vegetação, que a foi matando.  
A chuva e a neve nunca a abandonaram  
— contam —, e a moça se desfaz em lágrimas  
que, copiosas, descem de seus olhos,  
banhando-lhe perpetuamente o colo.  
De todo igual a esta, um deus me leva  
para me adormecer em leito eterno.

CORO — Mas Níobe era deusa e nós, mortais.  
 Contudo, é grande honra para ti  
 participar da sorte de uma deusa,  
 em vida e logo mais após a morte.

ANTÍGONA — Ai! É um belo escárnio o que disseste.  
 Por que — pergunto pelos deuses pátrios —,  
 por que insultar-me a mim ainda em vida,  
 em vez de o fazer depois de morta?  
 Ó pátria, ó cidadãos enriquecidos,  
 fontes do Dirce e sacrossantos bosques  
 da gloriosa, da guerreira Tebas,  
 ao menos vós me sereis testemunhas  
 de como, vítima de iníquas leis,  
 parto, sem ser chorada por amigos,  
 pra esse cárcere, em rocha cavado,  
 que há de ser meu insólito sepulcro.  
 Infeliz! Viva e morta ao mesmo tempo!  
 Já não pertenco aos vivos nem aos mortos! (SÓFOCLES, 2001, p. 77).

Dessa vez, o sarcasmo do Coro ao replicar que Antígona não pode almejar o mesmo destino e a mesma honra de uma deusa — embora sua sorte possa até ser considerada semelhante — não passa despercebido à heroína, que se ressentida do que classifica como “escárnio”. Mais ainda, de partir sem ser pranteada, sem pertencer “aos vivos nem aos mortos”.

O que está em questão não é um gênero ou subgênero literário, mas a própria condição humana, seja no que ela tem de menos elevado, como a ganância e/ou a degradação de que fala Creonte, seja na violação mais profunda que pode sofrer: a do direito tanto à vida quanto à morte. Dessa maneira, a ligação do homem com o trágico não se restringiria àquela expressa por Aristóteles em sua *Arte poética*, que consistia, como já disse, numa normatização social através da arte e seu papel como mecanismo de mediação sociocultural. É claro que, na Atenas no século V a.C., quando Sófocles, juntamente com Ésquilo e Eurípedes, dedicou-se à tarefa de dramatizar os mitos fundadores e regulamentadores da sociedade grega da época, a encenação de uma tragédia, provavelmente, tinha, sim, o objetivo catártico de expurgar emoções e instintos. Acontece que, se de um determinado viés, a *Antígona* de Sófocles pode ser lida sob esse prisma civilizatório, de outro modo, também pode ser encarada como uma ode à contestação. E ode não no sentido poético, aquele em que se exaltam atributos e sentimentos nobres. Antes, sim, a ode choramingada pelo bode sacrificado. *Antígona* é como um grito.

Nietzsche não foi o único filósofo a considerar o trágico como ponto de partida para a construção de um pensamento. Segundo Steiner (1986, p. 2), desde a Revolução Francesa, todos os grandes sistemas filosóficos se constituem em sistemas trágicos, uma vez que todos eles trabalham, metaforicamente, com a ideia da queda:

As metáforas são diversas: para Fichte e Hegel, é o conceito de alienação de si; para Marx, é o roteiro da escravização econômica; para Schopenhauer, é o diagnóstico da submissão do comportamento humano a uma vontade coercitiva; para Nietzsche, é a análise da decadência; para Freud, é a narrativa da aparição da neurose e da insatisfação do crime edipiano original; para Heidegger, é a ontologia da perda e da verdade primitiva do ser. Filosofar depois de Rousseau e Kant, formular de maneira normativa, conceitual, a condição humana do ponto de vista psicológico, social e histórico, é pensar de maneira trágica.<sup>4</sup>

A morte da tragédia enquanto gênero teria sido decretada a partir das revoluções burguesas, uma vez que a concepção de inexorabilidade é bem pouco afeita à então recém-conquistada ideia de mobilidade social defendida pela nova classe economicamente dominante — uma classe que passa de revolucionária a conservadora na medida em que sua própria prosperidade cresce. A morte da tragédia, todavia, não implica a morte do trágico. O princípio antropológico e filosófico do verbete de Pavis permanece, uma vez que é inerente à existência humana. Tão inerente que está latente e latejante na história brasileira.

### **Tragédias da história**

Há uma anedota curiosa sobre Sófocles nos anais — ou no folclore — da ditadura civil-militar brasileira. Foi registrada por Sérgio Porto, sob o pseudônimo Stanislaw Ponte Preta, em seu *Febeapá — Festival de Besteiras que Assolam o País* (2006 [1966], p. 25). Diz Ponte Preta que, na estreia de determinada tragédia sofocliana no Teatro Municipal de São Paulo, agentes do Dops compareceram para prender, por subversão, o dramaturgo grego, falecido em 406 a.C.

---

<sup>4</sup> “Les métaphores sont diverses : chez Fichte e Hegel, c’est le concept d’aliénation de soi ; chez Marx, c’est le scénario de l’asservissement économique ; chez Schopenhauer, c’est le diagnostic de la soumission du comportement humain à une volonté coercitive ; chez Nietzsche, c’est l’analyse de la décadence ; chez Freud, c’est le récit de l’apparition de la névrose et de l’insatisfaction après le crime œdipien originel ; chez Heidegger, c’est l’ontologie de la perte de la vérité primitive de l’être. Philosopher après Rousseau et Kant, formuler de façon normative, conceptuelle, la condition humaine du point de vue psychologique, social et historique, c’est penser de façon ‘tragique’.”

A peça em questão era *Electra*, mas bem poderia ser *Antígona*, dado que o principal elemento trágico do texto, isto é, a interdição do luto, desenrolava-se como enredo funesto também fora do palco, nas ruas de São Paulo, nas prisões do Rio de Janeiro, no meio da floresta amazônica no Araguaia, em todo o Brasil.

Foi-se o tempo em que essa história não podia ser contada nas escolas nem em qualquer outro espaço público, tal qual os textos teatrais — inclusive os gregos antigos — censurados pela repressão. No entanto, por mais que o golpe de 1964 já tenha deixado de ser chamado de revolução nos livros didáticos — a não ser naqueles que continuam sendo adotados em escolas militares, sem necessidade de aval do Ministério da Educação<sup>5</sup> —, nunca é demais recontar os fatos, a fim de que deixem de ser mero registro histórico para se transformar em real memória daquilo que não deveria se repetir.

A Comissão Nacional da Verdade brasileira, estabelecida no país em 2012, desenvolveu seus trabalhos de investigação e busca até dezembro de 2014, quando entregou seu relatório final e fez uma série de recomendações pela continuidade das apurações, o esclarecimento dos fatos e o julgamento dos envolvidos, a despeito de não ter tido o poder de ordenar a punição de torturadores e assassinos ou a revisão da Lei da Anistia, que contemplou tanto os militantes da resistência quanto os próprios agentes de tortura. Entretanto, o real trabalho da CNV consistiu na recuperação de aspectos importantes da memória do país e na revelação de crimes contra os direitos humanos cometidos diretamente pelas autoridades brasileiras ou com sua conivência entre 1946 e 1988, anos das duas últimas Constituições nacionais democráticas. Crimes de Estado, uma vez que, durante os vinte e um anos em que o Brasil esteve sob comando de uma ditadura civil-militar, a tortura consistiu numa política de governo e não há nenhum sentido ou evidência nas hipóteses segundo as quais os aparelhos de segurança funcionavam de modo autônomo, sem controle ou respeito pela linha de comando (REIS, 2014, edição Kindle, localização 1241-2.)

De forma não muito diferente do movimento que destituiu a presidenta Dilma Rousseff em 2016, o golpe de Estado em 1964, que depôs João Goulart, tinha como justificativa uma pretensa defesa do país contra a corrupção e contra a imaginária ameaça comunista. O desejo alardeado pelos golpistas era, ironicamente, salvar a

---

<sup>5</sup> Publiquei reportagem sobre isso no número 26 da Revista Conteúdo, editada pela Confederação Nacional dos Trabalhadores em Estabelecimentos de Ensino — Contee. A publicação está disponível no link <<http://contee.org.br/revista/index.php/edicoes/2015-11-30-19-45-42/maio-ano-vi-26>>.

democracia, a família, a lei, a Constituição, enfim, todos os princípios que embasam a chamada civilização ocidental e cristã. Todavia, durante os vinte e um anos seguintes, as forças que, segundo elas mesmas, não tinham qualquer intenção de implementar um novo regime no Brasil, levaram à Presidência da República nada menos do que cinco generais — Humberto de Castelo Branco, Artur da Costa e Silva, Emílio Garrastazu Médici, Ernesto Geisel e João Figueiredo —, revogaram os direitos políticos, suprimiram partidos, censuraram a imprensa e manifestações artísticas, prenderam milhares de pessoas, mataram (ao menos pelas contas oficiais) centenas delas.

Entre 1969 e 1974, a violência se intensificou ainda mais por meio, sobretudo, do Ato Institucional Número 5 (AI-5), publicado no dia 13 de dezembro de 1968, que fechou o Parlamento por tempo indefinido, pôs fim ao direito de *habeas corpus* para os prisioneiros políticos e instaurou um estado de exceção no Brasil.

Embora os conceitos se refiram a realidades diferentes, é possível reconhecer no período ditatorial brasileiro tanto o estado de exceção de Giorgio Agamben (2004) quanto alguns elementos comuns com o totalitarismo de Hannah Arendt (1989 [1951]). O regime autoritário brasileiro não se configurou num governo propriamente totalitário e há um risco em usar a noção do totalitarismo arendtiano para descrever práticas que, como no Brasil ditatorial, pertencem apenas à ordem do autoritarismo. Isso porque, em termos gerais, enquanto o autoritarismo procura levar a população à apatia e à despolitização, o totalitarismo busca mobilizá-la a seu favor em torno de uma ideologia oficial, um partido único e um controle pleno sobre todos os aspectos da vidas dos indivíduos e da sociedade.

O uso indiscriminado do conceito de totalitarismo é criticado por Slavoj Žižek (2013, edição Kindle, localização 116), principalmente no que tange à adoção do discurso de combate à “ameaça totalitária” como justificativa para desculpar problemas inerentes à democracia liberal moderna. Segundo ele, haveria uma exploração dos crimes cometidos pelos governos hitlerista e stalinista, usados por Arendt para conceituar o totalitarismo — isto é, uma apropriação dos horrores da *shoah* e do *gulag* (o sistema de campos de trabalho forçado para criminosos e presos políticos que se opusessem ao regime soviético) —, como uma espécie de medida balizadora para a rejeição a qualquer tipo de radicalização de engajamento, ainda que oriundo de demanda popular. “Desse modo, os salafrários liberais conformistas podem sentir uma satisfação hipócrita na defesa da ordem existente: eles sabem que existe corrupção, exploração etc., mas cada tentativa de mudar as coisas é considerada eticamente perigosa e inaceitável,

porque ressuscita o fantasma do ‘totalitarismo’” (ŽIŽEK, 2013, edição Kindle, localização 116).

Entretanto, é justamente por essa crítica que Žižek chega a apontar semelhanças entre o que se denomina totalitário pelo senso comum e práticas da própria democracia liberal. Suas reflexões, ao mesmo tempo em que evidenciam o perigo do uso aleatório do conceito, permitem também alguns paralelos, como levanto aqui. Um ponto é o bipartidarismo — ainda que não necessariamente estabelecido em lei, mas existente de fato — encontrado, por exemplo, tanto na democracia norte-americana quanto na ditadura brasileira pós-Ato Institucional Número 2, que, em 27 de outubro de 1965, cassou os partidos políticos então existentes e, ao estabelecer uma série de exigências para a existência de agremiações partidárias, passou a permitir, na prática, apenas o funcionamento da governista Aliança Renovadora Nacional (Arena) e de uma controlada oposição reunida dentro do Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Em resumo, um modelo representativo-eleitoral com aparência de escolha, mas em que, na realidade, não há escolha alguma (ŽIŽEK, 2013, edição Kindle, localização 3791).

Assim, é possível recorrer a Arendt não pela nomenclatura em si, mas por práticas nas quais se encontram algumas correspondências. Além do já mencionado, a própria Hannah Arendt (1985, p. 30) aponta que:

[a] distinção decisiva entre o domínio totalitário, baseado no terror, e as tiranias e ditaduras, impostas pela violência, é que o primeiro volta-se não apenas contra os seus inimigos mas também contra os amigos e correligionários, pois teme todo o poder, até mesmo o poder dos amigos. O clímax do terror é alcançado quando o Estado policial começa a devorar os seus próprios filhos, quando o carrasco de ontem torna-se a vítima de hoje.

Mais uma vez, embora o governo ditatorial brasileiro de 1964 a 1985 não se configure como uma experiência totalitária, é possível verificar nessa diferenciação traços de práticas ocorridas no Brasil, como a perseguição política ou mesmo o assassinato de antigos apoiadores do regime.

O apontamento de semelhanças também é feito por Reis em relação a outro conceito da autora: o de ‘banalidade do mal’. De acordo com o historiador,

[h]avia os oficiais treinados nos sofisticados serviços de inteligência e contrainformação, que se dedicavam a ler e analisar textos políticos e organogramas de organizações clandestinas e a dar instruções que viabilizassem a tortura como método de coleta de informações. Esses homens trabalhavam em salas climatizadas e não se misturavam ao

trabalho sujo e degradante da tortura, embora o sucesso desta dependesse deles. Eram peças da engrenagem, homens normais naquele sentido em que Hannah Arendt falou da banalidade e da normalidade do Mal (REIS, 2014, edição Kindle, localização 1236-7).

Para Arendt (1989, p. 398), o que contribuiu para sustentar um regime totalitário é a propaganda que se faz de sua pretensa infalibilidade. Tal propaganda é incorporada à fabula, à mitologia que o regime constrói a respeito de si mesmo e da sociedade sobre a qual se ergue. Ela se torna real, parte intrínseca do cotidiano (ARENDR, 1989, p. 142). Não foi por acaso que a criação da Assessoria Especial de Relações Públicas (Aerp), no Brasil, coincidiu com o início, em 1969, do período mais duro da ditadura civil-militar brasileira, os anos de chumbo — época em que foram assassinados Ana Rosa Kucinski, Rubens Paiva e Cilon Cunha Brum. O órgão foi o responsável por encher a TV brasileira “com seus filmes enaltecendo o amor, a participação, a crença no ‘Brasil potência’” (FICO, 2004). No entanto, apesar do otimismo da estratégia, complementado pela publicidade acerca do suposto milagre econômico ou por fatos como a conquista da Copa do Mundo de 1970, a propaganda que a linha dura preferia era aquela que construía sua imagem não pelo artifício do “país do futuro”, mas pela ameaça implícita no famoso slogan “Brasil: ame-o ou deixe-o” (FICO, 2004). Aí residia a infalibilidade do regime, que ele não hesitava em propagar: a de combater — para não dizer eliminar — opositores.

Em outra ponta, tem-se o conceito tratado por Agamben (2004, p. 19), segundo o qual uma das características do Estado de exceção é a abolição da divisão das instituições, tornando indefiníveis ou mesmo inexistentes as fronteiras entre os três poderes constituídos que fundamentam a democracia representativa. Essa supressão, ainda que seja implementada sob a lógica de uma suposta transitoriedade, indica a tendência de se tornar uma prática duradoura de exercício da autoridade e se configura na mais completa ausência de direitos. Conforme Agamben (2004, p. 75), “o estado de exceção não se define, segundo o modelo ditatorial, como uma plenitude de poderes, um estado pleromático do direito, mas, sim, como um estado kenomático, um vazio e uma interrupção do direito”.

Trata-se do conceito de poder-violência de Benjamin (1986), quando ele explora a ambiguidade do termo *gewalt*, que pode significar, dependendo do contexto, tanto poder quanto violência. Existe, conforme a crítica benjaminiana, uma distorção das noções pretendidas de direito e justiça praticados por um regime autoritário. A violência,

nesse contexto, é um meio, mas também um fim em si mesmo, uma vez que ela se confunde com o próprio poder. O ato de manter a violência é, portanto, o ato de manter o poder. É exatamente o que ocorre no Brasil depois do AI-5, considerado, não por acaso, como um golpe dentro do golpe, a partir do qual a perseguição aos movimentos de esquerda aumentou, em especial aos participantes de grupos da resistência armada e da guerrilha.

Tampouco foi coincidência ter ocorrido, entre 1969 e 1974, a maior parte dos assassinatos e supostas desaparecimentos — provocadas pelas ocultações de cadáver —, como os que vitimaram Ana Rosa Kucinski, Rubens Paiva e Cilon Brum. A violência que se ampliou não foi apenas a violência simbólica, mas a violência física do cacete, dos choques elétricos, do pau de arara. Se o corpo supliciado, esquartejado, amputado, marcado, exposto vivo ou morto como espetáculo-símbolo da repressão penal desaparecera aos poucos desde o fim do século XVIII ou início do XIX (FOUCAULT, 2009, p. 13) — no Brasil, provavelmente mais tarde, talvez com o fim da escravatura, ainda restando resquícios no século XX, que levaram, por exemplo, à Revolta da Chibata —, por outro lado, como antecipei, a imolação como prática não necessariamente de punição, mas de interrogatório e de eliminação do adversário, foi largamente utilizada.

Como explica Gaspari (2002, p. 37),

[o] que torna a tortura atraente é o fato de que ela funciona. O preso não quer falar, apanha e fala. É sobre essa simples constatação que se edifica a complexa justificativa da tortura pela funcionalidade. O que há de terrível nela é sua verdade. O que há de perverso nessa verdade é o sistema lógico que nela se apóia valendo-se da compressão, num juízo aparentemente neutro, entre dois mundos: o do torturador e o de sua vítima. Tudo se reduz à problemática da confissão. Quem melhor explicou esse raciocínio, na visão da hierarquia, foi Ernesto Geisel: “Acho que a tortura, em certos casos, torna-se necessária, para obter confissões”. Na visão do torturador, a eficácia chega a surpreender. Um jovem tenente, mal iniciado nas práticas do regime, haveria de reconhecer: “A coisa complicou quando descobri que o método era rápido. Bastava levar para o porão, e pronto”.

Em 20 de janeiro de 1971, Rubens Paiva, certamente, não queria falar. Mesmo assim, não hesitou em atender ao ‘convite’ dos agentes que invadiram sua casa sem mandado judicial<sup>6</sup>. Era um político conhecido, ex-deputado federal do Partido

---

<sup>6</sup> Todas as informações sobre o caso Rubens Paiva foram tiradas dos livros *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva, *A ditadura escancarada*, de Elio Gaspari, e do relatório da Comissão Nacional da Verdade.

Trabalhista Brasileiro (PTB) — mesma sigla de João Goulart —, engenheiro renomado, membro de família abastada. Fora cassado cerca de sete anos antes, poucos dias depois do golpe que derrubou Jango, em razão de seu discurso de cinco minutos na Rádio Nacional em que criticava a quartelada e apelava aos trabalhadores e estudantes que resistissem e defendessem a legalidade.

Os oficiais da Aeronáutica chegaram à sua casa naquele feriado de São Sebastião munidos de armas, mas também de uma carta enviada do Chile por Helena Bocayuva Cunha, filha do também ex-deputado cassado Luiz Fernando Bocayuva Cunha. Pela carta, apreendida com a prisão de sua portadora, Cecília Viveiros de Castro, no aeroporto do Galeão, os agentes suspeitaram de uma ligação entre Rubens Paiva e o grupo guerrilheiro de Carlos Lamarca.

Conta-se que, ainda em casa, Paiva acalmou os agentes, pediu que baixassem as armas, vestiu-se de terno e gravata e depois acompanhou-os ao quartel, dirigindo seu próprio carro. A permanência do veículo no estacionamento onde ele o deixou serviu, mais tarde, como prova para desmontar a versão oficial de que ele não teria sido preso.

Gaspari (2002, p. 326) conta como se deu a tortura de Rubens Paiva:

Uma das senhoras [Cecília Viveiros de Castro ou Marilene de Lima Corona, que também foram presas e com quem Paiva foi acareado] sentiu-se mal, Rubens Paiva amparou-a, foi golpeado por um oficial e respondeu com um palavrão. Surrado, ficou estendido no chão. (...) Passava pouco de uma hora da madrugada do dia seguinte quando Amílcar Lobo, aspirante-a-oficial e médico do DOI, foi acordado em casa e levado para o quartel. Subiu à carceragem do segundo andar e lá, numa das celas do fundo do corredor, encontrou um homem nu, deitado, com os olhos fechados. Tinha todo o corpo marcado de pancadas e o abdômen enrijecido, clássico sintoma de hemorragia interna.

De acordo com o relatório da CNV, Amílcar Lobo afirmou, em 1986, ter atendido Rubens Paiva no DOI na madrugada de 21 de janeiro de 1971. Segundo o médico, o prisioneiro apresentava um quadro de hemorragia abdominal mediante ruptura hepática. Essa era a *causa mortis*, mas, como escreveu Gaspari (2002, p. 327), “Rubens Paiva morreria muitas outras vezes, em muitos outros foros”. Continua morrendo, de novo e de novo, condenado a um limbo — aquele semelhante ao de Polínicês e Antígona — entre uma memória interdita pela ausência de corpo e a impossibilidade do esquecimento da violência, física e simbólica, cometida.

Ana Rosa Kucinski Silva também jaz nesse limbo<sup>7</sup>. No dia 22 de abril de 1974, ela havia saído do Instituto de Química da Universidade de São Paulo (USP), onde dava aulas, para almoçar com o marido, Wilson Silva, na Praça da República, no centro de São Paulo. Nenhum dos dois jamais foi visto novamente.

Os colegas de Ana Rosa na universidade estranharam sua ausência nos dias que se seguiram e comunicaram o desaparecimento à família Kucinski. A primeira providência dos parentes, ao procurarem pela desaparecida, foi tentar impetrar um pedido de *habeas corpus*, mas, mesmo se houvesse a admissão de que ela tinha sido presa, a solicitação teria sido, obviamente, negada, já que a prerrogativa havia sido abolida pelo AI-5.

Embora a família fosse judia, foi Dom Paulo Evaristo Arns, então arcebispo de São Paulo, quem desempenhou um papel fundamental na busca, tendo conseguido uma audiência com o general Golbery do Couto e Silva, chefe da Casa Civil do governo Geisel, em Brasília, em 7 de agosto de 1974. Apesar das promessas de investigação e de Golbery também ter sido procurado por Roberto Muller, editor do jornal *Gazeta Mercantil*, onde Bernardo Kucinski, irmão de Ana Rosa, trabalhava, não houve qualquer informação. Nem depois de a Comissão de Direitos Humanos da Organização dos Estados Americanos (OEA) ter sido acionada. A única resposta do Estado brasileiro ao pedido de investigação feito no dia 10 de dezembro de 1974 foi a de que não havia nenhuma responsabilidade do governo sobre o paradeiro do casal. Dois meses depois, em 6 de fevereiro de 1975, respondendo a requerimento feito pelos familiares sobre o destino dos desaparecidos políticos, o então ministro da Justiça, Armando Falcão, publicou nota oficial a respeito, na qual os nomes de Ana Rosa e Wilson Silva foram citados como terroristas foragidos.

Só anos mais tarde, em 1987, em entrevista à revista *IstoÉ*, Amílcar Lobo — o mesmo médico envolvido no caso Rubens Paiva — contou sobre os assassinatos presenciados na chamada Casa da Morte, centro clandestino de tortura e assassinato localizado em Petrópolis, no estado do Rio de Janeiro. Embora Lobo tenha, posteriormente, dado a entender, ainda que não formalmente, que reconhecia Wilson Silva como uma das pessoas que atendera na Casa da Morte, negou conhecer Ana Rosa. No entanto, as informações sabidas hoje são de que ambos foram levados para o centro clandestino e torturados com participação do delegado Sérgio Paranhos Fleury.

---

<sup>7</sup> As informações sobre Ana Rosa Kucinski constam no site <<http://verdadeaberta.org>>, da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo — Comissão Rubens Paiva.

Só em 2012 o destino dos cadáveres foi revelado, como mencionei na abertura deste capítulo, pelo ex-delegado Cláudio Guerra, que admitiu sua atuação no desaparecimento, a despeito de não ter participado das sessões de tortura nem do assassinato do casal:

Eu me lembro muito bem de um casal, Ana Rosa Kucinski Silva e Wilson Silva, por conta de um incidente no caminho entre a rua Barão de Mesquita [onde funcionava o DOI no Rio de Janeiro] e a usina [Cambahyba, em Campos dos Goytacazes].

Eu e o sargento Levy, do DOI, fomos levar seus corpos. Os dois estavam completamente nus. A mulher apresentava muitas marcas de mordida pelo corpo, talvez por ter sido violentada sexualmente. O jovem não tinha as unhas da mão direita. Tudo levava a crer que tinham sido torturados. (...)

Eu não prestava muita atenção nos detalhes dos cadáveres que transportava. Até porque eles nos eram entregues dentro de um saco. O problema é que, quando estávamos indo do Rio em direção a Campos, já quase chegando lá, o Chevette em que viajávamos simplesmente pegou fogo. Os corpos do casal não tinham sido afetados pelo incêndio do carro. O que fizemos? Simplesmente saímos do veículo.

Naquela época não havia celular, era tudo mais difícil. O sargento Levy pegou carona até um telefone público, ligou para a usina e eles vieram nos resgatar na estrada” (GUERRA, 2012, p. 55-6).

O limbo em que a lembrança de Cilon Cunha Brum se perdeu parece ser ainda mais nebuloso<sup>8</sup>. De um lado, uma esquerda armada, pertencente aos quadros do PCdoB, que cria ser de fato possível desencadear uma revolução socialista no país a partir do campo e da selva; de outro, uma ditadura civil-militar que acreditava que a revolução socialista pudesse ser mesmo uma ameaça a caminho. Nesse choque não de sete chefes contra Tebas, mas de cinco mil militares contra cerca de oitenta guerrilheiros, não houve tempo nem chance para juntar os mortos. Memórias foram sepultadas junto com os corpos largados e sumidos na floresta.

O gaúcho Cilon, estudante de economia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), teve seu último contato com a família no batizado da sobrinha Liniane, de quem foi o padrinho, antes de revelar aos irmãos que estava sendo perseguido e partir para a região do Araguaia, a fim de tomar parte na guerrilha organizada pelo PCdoB. Morreu lá, como tantos outros, assassinado por uma ofensiva

---

<sup>8</sup> As informações sobre Cilon Cunha Brum constam no site <<http://verdadeaberta.org>>, da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo — Comissão Rubens Paiva, nos livros *Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia*, de Liniane Haag Brum, e *Operação Araguaia: Os arquivos secretos da guerrilha*, de Thais Moraes Eumano Silva, e em notícias publicadas em 2015 sobre o depoimento do militar reformado Sebastião de Moura, o Curió.

militar que, guardadas as devidas proporções, parece encontrar eco no esfacelamento de Canudos, quando, em quatro expedições, cada vez maiores e mais armadas, mais de dez mil soldados da Primeira República foram enviados para dizimar os sertanejos e seu povoado. De forma semelhante, militantes comunistas não foram simplesmente mortos em combate; foram desbaratados, aprisionados e executados à queima-roupa, mesmo depois de terem se rendido.

Nem o livro *Operação Araguaia: Os arquivos secretos da guerrilha* (MORAIS; SILVA, 2005) traz muitas informações sobre o guerrilheiro Simão ou Comprido, codinomes de Cilon. Ele não estava entre os principais comandantes nem entre os que mais se relacionavam com os camponeses locais, de modo que sua lembrança se torna ainda mais baça. A maior parte das informações sobre sua atuação estão reunidas numa única página:

Em uma das passagens por Xambioá, o soldado Adolfo da Cruz Rosa conheceu o guerrilheiro Simão, preso pelos militares. O esquerdista andava solto pela base das Forças Armadas montada nos arredores da cidade. Sem algemas, mas vigiado, bombeava água para o acampamento por ordem dos comandantes. Alto, branco, Simão estava com Osvaldo<sup>9</sup> na refrega em que morreu o cabo Rosa. Havia dúvida sobre quem deu o tiro fatal. Colegas estimulavam Adolfo a matar o comunista e vingar a morte do irmão. O soldado dizia que considerava a idéia um absurdo. Adolfo e Simão conversaram várias vezes. Uma vez, o irmão do cabo Rosa quis tirar a dúvida.

“Você matou meu irmão?”

“Não, não fui eu.”

Mais, Simão não disse. Perguntado sobre a responsabilidade de Osvaldo, nada respondeu. O tempo passou. Um dia, ao voltar de uma missão, Adolfo percebe a ausência do preso. Alguém diz que foi levado para Brasília. Mentira. Simão, indefeso, foi morto na mata.

O nome verdadeiro do guerrilheiro abatido era Cilon da Cunha Brum. Nascido em São Sepé, Rio Grande do Sul, ficou também conhecido no Araguaia como Comprido. Estudou economia na PUC de São Paulo, presidiu o Diretório Acadêmico do curso e ocupou o mesmo cargo no DCE da Escola. Pertencia ao Destacamento B. (MORAIS; SILVA, 2005, p. 468).

Somente em outubro de 2015, quarenta e um anos depois da morte de Cilon, o major do Exército Sebastião de Moura, conhecido como Curió, depôs à Justiça Federal em Brasília e confessou ter matado o jovem gaúcho, juntamente com o guerrilheiro Antônio Castro. O major, já na reserva ao prestar o depoimento, afirmou que os

---

<sup>9</sup> Osvaldo Orlando da Costa, um dos primeiros guerrilheiros a chegar à região e um dos principais integrantes da Guerrilha do Araguaia.

prisioneiros haviam tentado escapar e que, por isso, ele atirou. A versão, contudo, é contestada por testemunhas, segundo as quais os militantes foram sumariamente executados.

Ainda segundo Curió, ele ordenou que capatazes enterrassem os corpos numa pequena propriedade rural a cerca de cinquenta quilômetros do local do assassinato. Outra testemunha, porém, alega que os corpos de guerrilheiros mortos eram incinerados de modo a não deixar rastros.

Rastros não foram mesmo deixados.

### **Paroxismos**

O trágico transcende a forma da tragédia. Quer ele seja o enredo funesto sistematizado por Aristóteles, capaz de provocar o terror e a piedade, quer seja o princípio filosófico e antropológico que traduz a dor excruciante da existência e o total aniquilamento do ser humano por um sofrimento do qual não há escapatória, é impossível não enxergá-lo nas histórias que envolvem as ‘desaparições’ de Ana Rosa, Rubens Paiva e Cilon Brum.

Pode parecer paradoxal, no entanto, propor um paralelo entre *Antígona* e os livros *K.: relato de uma busca*, *Ainda estou aqui* e *Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia*, uma vez que a insubordinação da heroína grega é enterrar o corpo de Polinices, que havia sido condenado a ficar exposto, com as próprias mãos, ao passo que, nos casos das famílias Kucinski, Paiva e Brum, a condenação dos corpos não é permanecer expostos, mas continuar ocultos, deliberadamente encobertos. A subversão, então, seria não o ato do sepultamento do cadáver, mas o dessoterramento de suas histórias, ainda que tantas décadas depois.

A questão é que, tanto em *Antígona* quando nos três episódios reais transformados nas narrativas analisadas aqui, o trágico se desvela não na morte propriamente dita, mas no impedimento do luto. O corpo pode ser deixado ao relento para ser devorado pelos cães e pelas aves de rapina, como no mito grego; pode ser incinerado numa usina de açúcar, como o de Ana Rosa Kucinski; pode passar por enterros e desenterros até ser jogado à água, tal qual o de Rubens Paiva; pode ter sido escondido no meio da floresta amazônica, como o de Cilon Brum. No íntimo, todos eles permanecem insepultos, porque o direito aos ritos fúnebres foram e continuam sendo negados.

Por esse prisma, inexistente paradoxo, porque o paroxismo que acomete Antígona e a leva a enterrar o irmão, sua *hamartía*, mesmo sabendo que isso desencadeará todo o percurso da tragédia, é o mesmo que leva B. Kucinski, Marcelo Rubens Paiva e Liniane Haag Brum a escrever. A dor, a convulsão, o espasmo, a agonia são os mesmos e, ainda que se tratem de narrativas — textos pertencentes, portanto, à versão moderna do gênero épico — são trágicos por natureza.

Ao tecer suas considerações acerca dos estados de exceção — que, para ele, não são sinônimo de ditadura ou totalitarismo, mas uma radicalização opressiva e violenta nascida da combinação entre guerra civil, insurreição e resistência —, um dos pontos levantados por Agamben (2004, p. 101-2) é a retomada de uma analogia entre a “fenomenologia do luto” e os períodos de crise política que levam a uma rápida dissolução das normas e das instituições, geralmente com o fim da separação entre os poderes Executivo, Legislativo e Judiciário. Creonte, como rei, faz as regras, executa-as, profere as sentenças e as aplica; de modo semelhante, no Brasil, com os atos institucionais, em especial o AI-5, o Estado coloca-se acima de direitos humanos e sociais básicos.

Segundo Agamben, os períodos anômicos provocam um esfacelamento das estruturas sócio-políticas, o que pode, até mesmo, levar a uma inversão dos costumes e dos “comportamentos culturalmente condicionados” — em Tebas, o povo, representado pelo Coro, concorda, num primeiro momento, com a condenação *post mortem* de Polínicos, ainda que vá de encontro à tradição; no Brasil, parte da sociedade não só apoia o golpe como acredita ser dever do Estado matar ‘comunistas e terroristas’. Consequência equivalente têm os períodos de luto, dominados por uma profunda alteração e/ou suspensão das relações sociais. E, embora Agamben se refira, principalmente, aos lutos oficiais, do próprio governante ou de familiares, o que não deixa de se dar em Antígona, não é difícil estender a comparação da esfera pública ao âmbito privado. Mesmo para os cidadãos anônimos, é verdade que o luto — ou, tanto no caso mítico quanto nos factuais, a incapacidade de vivenciá-lo e concluí-lo — altera profundamente a vida.

Não por acaso filósofos e escritores recorreram a releituras e re-escrituras de *Antígona* para refletir sobre ou denunciar regimes de exceção. Foi o caso, por exemplo, de Jean Anouilh e Bertolt Brecht, que atualizaram a tragédia sofocliana como forma de denúncia contra o nazismo e sua herança.

Cada um dos textos segue, à sua maneira, a estrutura original de Sófocles, com os quatro passos originais — vida, paixão, morte e lamento — da trajetória do mito. Todavia, trata-se de textos eminentemente políticos. Se a *Antígona* sofocliana, em certa medida, já reduzia a interferência do destino e sua determinação sobre o desfecho trágico, tornando-a muito menor do que em *Édipo Rei*, por exemplo, tanto Anouilh quanto Brecht deixam a responsabilidade das opções pessoais de cada personagem sobre as circunstâncias — mais de Creonte do que de Antígona, aliás — ainda mais evidente.

Tal qual na história antiga, nada demove a Antígona de Anouilh e a protagonista chega mesmo a ironizar quem tenta dissuadi-la, tanto quanto escarnece de seu próprio destino:

ISMÊNIA — Sim, Antígona. É horrível, não há dúvida! Eu também tenho pena de meu irmão; mas compreendo, de certo modo, o nosso tio.

ANTÍGONA — Eu não quero compreender, de *certo modo*.

ISMÊNIA — Ele é o rei; precisa de dar o exemplo.

ANTÍGONA — Eu não sou o rei; não tenho que dar o exemplo... O que passa pela cabeça, à pequena Antígona, à intratável, à má, à teimosa... Depois que a metam em qualquer canto ou em qualquer buraco. E é bem feito. Ela não devia desobedecer!

ISMÊNIA — Vá! Vá!... Sobrolho carregado, olhar em frente, e lá vais tu sem ouvires ninguém. Escuta-me. Em geral tenho mais senso do que tu.

ANTÍGONA — Não quero ter senso.

ISMÊNIA — Pelo menos, tenta compreender.

ANTÍGONA — Compreender... não tens outra palavra para me dizer, desde pequena. Era preciso compreender que se não pode tocar na água, na bela água corrente e fria, porque molha o lajedo! Compreender que se não pode tocar na terra, porque suja os vestidos! Compreender que não se deve comer tudo ao mesmo tempo; que não se pode dar tudo o que temos nos bolsos ao primeiro mendigo que encontramos; que se não pode correr ao vento até cair por terra; compreender que se não pode beber quando estamos muito quentes, ou banhar-nos quando é muito cedo, ou muito tarde, mas nos apetece! Compreender!... Sempre compreender!... Eu não quero compreender. Compreenderei quando for velha. (*Acaba meigamente*) Se chegar a velha. Agora não (ANOUILH, 1965, p. 34-5).

Creonte, de sua parte, diferentemente de seu modelo antigo, não se precipita em condenar a sobrinha. Ao contrário, ele mesmo suplica a ela que o deixe protegê-la, fingindo que não foi ela quem tentou enterrar o corpo de Polinices. Para consegui-lo, sugere inclusive trocar a vida dos guardas que sabem a verdade pela dela. Desse modo, ao passo que o Creonte de Sófocles ignora propositadamente o costume e a maldição que a tradição diz pairar sobre quem mata alguém da própria família, o de Anouilh passa por

cima da concepção da democracia moderna de que todos são iguais perante a lei, valendo-se da máxima popular de que *alguns são mais iguais que os outros*.

CREONTE — Encontraste alguém no caminho?

ANTÍGONA — Ninguém.

CREONTE — Tens a certeza?

ANTÍGONA — Tenho.

CREONTE — Então ouve: voltas imediatamente para a cama. Dirás que estás doente e que não saístes desde ontem. A tua ama dirá a mesma coisa. E eu farei com que estes homens [os guardas que a prenderam] desapareçam.

ANTÍGONA — Para quê? Sabe perfeitamente que recomeçarei!

*Um silêncio. Olham um para o outro.*

CREONTE — Para que tentaste enterrar o teu irmão?

ANTÍGONA — Porque era o meu dever.

CREONTE — Sabes bem que tinha proibido que o enterrassem.

ANTÍGONA, *meigamente* — Apesar disso, o dever impunha-me que o fizesse. Aqueles que deixamos sem sepultura erram eternamente, sem nunca conseguirem repouso. Se o meu irmão regressasse fatigado de uma caçada, ter-lhe-ia descalçado as botas, preparado uma refeição e arranjado a cama... Polínicos terminou hoje a sua caçada. E voltou para casa, para a casa onde o esperam seu pai, sua mãe e até o próprio Etéocles. Ele precisa de descansar (ANOUILH, 1965, p. 80-1).

Somente cinco anos separam a *Antígona* de Anouilh d'*A Antígona de Sófocles*, de Brecht. A primeira foi escrita em 1943, durante a resistência francesa à ocupação alemã; a segunda, em 1948, três anos após o fim da guerra, numa Alemanha ainda arrasada pelos efeitos do nazismo e de Hitler. Como destaca o tradutor Manuel Breda Simões no prefácio da edição portuguesa do livro de Anouilh (1965, p. 8),

[Estas] versões foram apresentadas ao público num momento crítico da história da Europa. A de Anouilh no limiar da libertação; a de Brecht numa Alemanha vencida, retalhada em zonas de ocupação e inclinada ainda à memória viva dos horrores da guerra e do nazismo. Mas, apesar das especulações dos críticos contemporâneos e da tentação que levou Brecht a figurar os SS no prólogo de 1948 — logo substituído, em 1951, para a representação de Greiz — a resistência simbolizada pela figura central da tragédia de Sófocles não tem comum medida e imediata relação com a resistência francesa à ocupação ou com a resistência alemã à opressão. O que os dois dramaturgos pretenderam foi, para além da retomada do símbolo fácil de Antígona, fácil porque imediatamente referível a uma situação objetiva actual, apresentar a trágica ambigüidade de uma situação concreta.

Se citei, em Anouilh, a tentativa de Creonte de escamotear a falta de Antígona ao perceber que sua determinação atingirá a própria sobrinha — uma típica versão do dito “Aos amigos, tudo; aos inimigos, a lei” —, a estratégia da dissimulação acontece de

outra forma n'A *Antígona de Sófocles* escrita por Brecht. Nela, Creonte faz com que os cidadãos tebanos preparem uma festa para receber seus heroicos vencedores e comemorar o fim da guerra e sua vitória. Entretanto, posteriormente, ele confessa ao cego Tirésias que a batalha não terminou e que tampouco Tebas vence:

CREONTE — [...] Já que esse homem, insidiosamente, decidi levantar  
Essa questão, eu lhes digo: essa guerra,  
Para a qual fomos arrastados pela pérfida Argos, ainda  
Não chegou ao fim, e não anda  
Muito bem. Quando ordenei a paz  
Faltava pouco para terminá-la, e isso  
Pela traição de Polínicos.  
Mas este, e a quem por ele  
Chorava, já foram castigados (BRECHT, 1993, p. 241).

Vale notar que, na versão de Brecht, a guerra se desenrola em Argos e Tebas não é a cidade que se defende, mas a que ataca. Contudo, no discurso do soberano, sua cidade-Estado só reage à suposta perfídia alheia, toda inocente a despeito de seus planos expansionistas. A referência ao III Reich e ao imperialismo hitlerista é escancarada no texto do dramaturgo alemão. Tanto que o prelúdio é situado na Berlim de 1945, com duas irmãs saindo de um abrigo antiaéreo e voltando para a casa. Durante a cena, elas se dividem entre proteger a si mesmas ou ajudar alguém que acaba de gritar em tortura do lado de fora. Hesitam e não vão. Até que veem, da porta, o corpo do irmão pendurado por um gancho:

A SEGUNDA – Irmã, eles o penduraram  
Era ele quem gritava pedindo ajuda.  
Me dê a faca, rápido, a faca  
Para que eu possa tirá-lo de lá.  
Para que eu o carregue para dentro  
E o traga de volta para a vida.  
A PRIMEIRA – Irmã, deixe a faca onde está  
Você não vai conseguir devolvê-lo à vida.  
Se nos virem junto dele  
Farão conosco o que fizeram com ele.  
A SEGUNDA – Me deixe, eu já não fui  
Quando eles o penduraram.  
A PRIMEIRA – E quando ela estava indo para o portão  
Apareceu um soldado da SS.  
*Entra um soldado da SS.*  
SOLDADO DA SS – Ele lá fora e vocês aqui?  
Apanhei-o saindo da porta de vocês.  
Então deduzo que vocês  
Conhecem aquele traidor do povo.  
A PRIMEIRA – Caro senhor, não pode nos incriminar

Porque não conhecemos aquele homem.  
 SOLDADO DA SS – Então o que ela pretende com essa faca?  
 A PRIMEIRA – Aí olhei para a minha irmã.  
 Deveria ela em busca da própria morte  
 Ir lá fora e libertar o meu irmão?  
 Talvez ainda não estivesse morto (BRECHT, 1993, p. 200-1).

É só a partir desse dilema que tem início a história de Antígona propriamente dita, no recurso do *lá e então* brechtiano que caracteriza seu teatro épico. No entanto, mesmo após o novo prólogo citado por Breda Simões, escrito em 1951 para a apresentação em Greiz, o autor conclama aos espectadores que “Procurem em suas mentes ações semelhantes/ Do passado recente, ou então a falta/ De ações semelhantes” (BRECHT, 1993, p. 251). Além disso, há outros trechos que permitem perceber a referência, como quando Creonte, ao condenar Polinices a ficar sem sepultura ou luto e ser dilacerado pelos pássaros e cães, justifica a medida alegando que “quem considera mais que a pátria/ A própria vida, este não tem valor algum” (BRECHT, 1993, p. 207).

Embora o objetivo desta tese não seja se deter numa análise das duas releituras, julgo que essa breve contextualização é importante porque as experiências de Anouilh e Brecht, que, de locais diferenciados e sob pontos de vista distintos, enxergaram no brado de Antígona ecos das vozes dos homens de seu próprio tempo, são modelos claros da atualidade e da renovação político-social desse mito, referências a uma realidade que se repetira e continuaria a se repetir, inclusive no Brasil, onde duas décadas após as peças dos dois dramaturgos se instalaria o regime ditatorial, que, por certo prisma, pode ser considerado herdeiro dos resultados da Segunda Guerra, do endurecimento da Guerra Fria e da força de uma elite burguesa conservadora que não hesitaria em usar a violência — incluindo assassinatos e ocultações de cadáver — como meio de assegurar o próprio poder. Regimes de opressão contra os quais *lá e aqui, então* e mesmo *agora*, Antígonas sem conta continuam a sofrer condenadas pela impossibilidade de dar sepulto a seus Polinices.

A permanência do trágico pode, num primeiro momento, desafiar a lógica da civilização judaico-cristã da qual a sociedade brasileira faz parte e, por consequência, os personagens reais de *K.*, *Ainda estou aqui* e *Antes do passado*. Primeiramente, em termos míticos, é importante lembrar que, de acordo com os preceitos das respectivas tradições, o Deus judaico-cristão é descrito, nos textos sagrados de suas religiões, como sendo justo em sua essência, ao passo que os deuses gregos retratados nas lendas mitológicas, por compartilharem emoções muitas vezes tipicamente humanas, estão

sujeitos a amores e ódios mortais e, portanto, também a cometer injustiças. Só essa diferença explica porque, na tragédia, o domínio da razão, da ordem e da justiça é tão terrivelmente limitado e porque a tragédia acaba necessariamente mal (STEINER, 1993 [1961], p. 16). O personagem trágico é partido ao meio, estilhaçado, esfacelado por forças que não compreende, que estão distantes da razão. Por isso, nas palavras de Steiner, a “tragédia é irreparável”<sup>10</sup>.

Todavia, segundo Steiner (1993, p. 11-2), a tragédia é estranha à visão judaica — e, por extensão, à cristã —, visto que o irremediável não existe nessas religiões, nas quais a fé e o apostolado partem do princípio da bondade ilimitada de Deus. Mesmo a história bíblica de Jó, em cuja vida o Deus hebreu permite que Satanás interfira, roubando-lhe os bens, os filhos e a saúde, não pode ser considerada trágica, porque ele é recompensado no fim por sua fé. Jesus Cristo, por sua vez, considerado, em alguns momentos, como o último herói trágico — uma vez que o cristianismo inaugura o livre arbítrio e encerra a severidade implacável do destino —, na verdade poria fim à tragédia porque sua morte implica redenção. E, conforme Steiner (1993, p. 12), “onde existe compensação existe justiça, não tragédia”<sup>11</sup>.

Por que motivo há, então, tragédia nas vidas da família Kucinski — judia — e das famílias Paiva e Brum — cristãs? Por que uma narrativa edipiana, por exemplo, por mais que esteja incorporada à atualidade pela psicanálise, não se configuraria necessariamente numa tragédia, mas uma história afim a *Antígona*, sim?

A resposta já foi dada: porque a negação do cadáver e do luto representa também uma negação a qualquer possibilidade de compensação.

Já disse aqui sobre a concepção sagrada do descanso *post-mortem*. Sem entrar ainda a fundo na análise dos romances, que se dará nos próximos capítulos, vale resgatar, desde já, um ponto específico: a mesma necessidade de lápide reclamada por Antígona também é sentida em *K.: relato de uma busca* e em *Antes do passado*. Neste, por exemplo, ao descobrir a verdadeira história sobre a morte do tio, executado à queima roupa em plena selva mesmo depois de rendido, Liniane Haag Brum (2012, p. 241-2) se lembra da lápide vazia à espera de um corpo nunca encontrado e escreve na carta póstuma à avó:

---

<sup>10</sup> “La tragédie est irréparable.”

<sup>11</sup> “(...) où il y a une compensation il y a justice, non pas tragédie.”

Seu filho Cilon não foi enterrado. Foi semeado. Deixado em cima da terra como grão que um dia vai germinar. Exatamente como diz outro poema, aquele que o pai e os tios colocaram na lápide que aguarda Cilon Cunha Brum. “Mortos? Quem disse se vivos estão, não morre a semente jogada na terra, os frutos virão...” Tal qual disse o poema, o tio foi semeado.

Foi germinando, enquanto nós aguardávamos nossa espera redemoinha.

Hoje tenho a sensação de que intuíamos tudo — mesmo quando não sabíamos de nada. Mesmo quando tudo o que havia era o silêncio.

A metáfora da semeadura traz consigo uma tentativa de consolo, uma alternativa ao não sepultamento. Nessa hipótese imaginária, Cilon teria, então, duas lápides: a que a família colocou e que aguarda, vazia, pelo corpo e a árvore simbólica que germinaria desse corpo-grão deixado na terra e que sua vida e sua memória serviriam para nutrir.

Entretanto, sob o viés da tragédia, o conforto poético buscado por Liniane nesse fragmento não encontraria a força pretendida, porque mesmo o ideal de transcendência do poema usado como epitáfio, de que a vida não se encerra com a morte, não oferece, do ponto de vista trágico, uma sensação de reparação de um mal sofrido.

Em *K.*, por sua vez, o autor faz uma analogia entre o “sumidouro de pessoas” (KUCINSKI, 2014, p. 23) em que se transformaram os porões mantidos pelo Dops e pelo Destacamento de Operações de Informações — Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi) e os crimes nazistas, como quando, numa conversa com o rabino de São Paulo, K. afirma que “a tragédia da filha era continuação do Holocausto”. Da mesma maneira como Žižek aponta o abuso político nas referências aos crimes da *shoah* e do *gulag*, a aproximação se adequa àquilo que Andreas Huyssen (2000, p.12) descreve quanto à apropriação da memória do Holocausto “como um lugar-comum universal para explicar os traumas históricos”. Segundo ele, há um deslocamento da memória original do que aconteceu nos campos de concentração montados pelos alemães durante a Segunda Guerra Mundial, tornando o episódio metáfora para outros conflitos, outros massacres, outras perdas.

Huyssen tece críticas a essas utilizações, mas, no caso de *K.*, a aproximação se mostra pertinente, visto que se trata de um personagem atingido pelos dois traumas. Nesse caso, diferentemente do que teme Huyssen, não há produção de falsas memórias ou dificuldade de compreensão de histórias específicas. Ao contrário, é justamente por compreender as dimensões de cada um dos dois momentos históricos, porque foi afetado por ambos (K. veio para o Brasil antes da guerra, fugido da perseguição política da polícia polaca, mas familiares foram mortos em campos de concentração) que o

personagem consegue sopesá-los, atribuindo-lhes uma relação de continuidade ou, pelo menos, de parentesco. Guardadas as peculiaridades e dimensões de cada contexto, para o protagonista eles se aproximam, com conotações de dor e perda semelhantes:

Naquela noite, no Clube Militar, à medida que subia os degraus de mármore branco talhados em forma de pétalas, que conduziam ao andar superior, K. observava a imponência da construção, com suas linhas neoclássicas. Lembrou-se subitamente de outra escadaria em outros tempos, em Varsóvia, igualmente em mármore e também no estilo neoclássico que ele galgara aos saltos, ainda jovem e valente, para indagar o paradeiro de sua irmã Guita, presa num comício do partido que ajudara a fundar, o Linke Poalei Tzion. Alarmou-o a emergência da lembrança, que julgava soterrada pelos escombros da memória. (...)

A imagem repentina de Guita puxou a do delegado que o expulsara do topo da escadaria de Varsóvia aos gritos de que sua irmã nunca fora presa, de que teria fugido para Berlim, isso sim, com algum amante.

Ainda pensava em Guita quando chegou ao general, que o recebeu de maus modos. Mandou-o sentar com rispidez. Reclamou que ele estava espalhando na comunidade judaica acusações pesadas e sem fundamento sobre os militares. E se sua filha fugiu com algum amante para Buenos Aires? O senhor já pensou nisso? (KUCINSKI, 2014, p. 36-7).

A construção narrativa de Kucinski nesse trecho e a forma como equipara as palavras do delegado em Varsóvia às do general brasileiro, mais do que aludir ao despertar de uma reminiscência, parece justamente visar a estabelecer a relação de encadeamento e identidade entre a perseguição sofrida na Polônia e aquela sentida no Brasil. A reiteração das palavras *fugir* e *amante*, pelo autor, é que estabelece, no leitor, a sensação incômoda de uma injustiça recorrente e, mais do que isso, o reconhecimento de um ciclo trágico.

É no capítulo em que compara o desaparecimento da filha às vítimas do Holocausto que o personagem K. evidencia toda a tragédia do corpo insepulto também para a cultura judaica. Depois de recorrentes insucessos na busca de Ana Rosa e da desesperança de encontrá-la viva, o velho professor procura o rabino para pedir a colocação, no cemitério judeu, de uma *matzeivá*, lápide posta no túmulo passado um ano do sepultamento. O religioso, contudo, nega-se a atender a súplica, alegando que não se pode colocar uma lápide sem que exista o corpo:

O que é o sepultamento senão devolver à terra o que veio da terra? Adam, adamá, homem e terra, a mesma palavra; o corpo devagar

se decompõe e a alma devagar se liberta; por isso, entre nós, é proibido cremar ou embalsamar, é proibido usar caixões de metal, proibido lacrar com pregos e tantas outras proibições. Não tem sentido sepultamento sem corpo (KUCINSKI, 2014, p. 78).

A relação entre homem e terra, destacada na religião, encontra semelhança com a metáfora da semente usada por Liniane Haag Brum. Todavia, enquanto em *Antes do passado*, a autora ainda tenta encontrar conforto na analogia entre o corpo deixado sem sepultura e a semente simplesmente lançada ao solo, em *K.*, a ideia de um retorno, ainda que simbólico, do corpo à terra é completamente interdita, de pronto, pela recusa do rabino na colocação da *matzeivá*.

Destaco que, como Cilon, que Liniane, a princípio, supõe ter sido deixado ao relento na selva, Ana Rosa Kucinski não foi privada apenas de um sepultamento oficial, realizado e pranteado por sua família. Ela foi privada de sepultamento, qualquer que fosse ele, mesmo numa cova rasa clandestina. Seu corpo, como revelado por Cláudio Guerra, foi incinerado, transformado em cinzas, contrariando regras sagradas do judaísmo. Por mais que *K.*, como é sugerido ao longo do livro, não se mostre religioso, não deixa de ser mais uma afronta, mais um motivo de dor.

É preciso frisar que esse desterro *post-mortem* equivale a uma anulação identitária. *K.* precisa da lápide quando se completa um ano do desaparecimento da filha, porque não colocá-la, não erguer para Ana Rosa um lugar para sua memória, apropriando-me aqui do conceito cunhado por Pierre Nora (1993), significaria dizer que ela não nasceu, não cresceu, não se formou em Química, não deu aulas na USP, não se casou clandestinamente, não foi sequestrada e assassinada pelos órgãos de repressão; significa dizer que ela não existiu: “[*K.*] Sofre a falta dessa lápide como um desastre a mais, uma punição adicional por seu alheamento diante do que estava acontecendo com a filha bem debaixo de seus olhos” (KUCINSKI, 2014, p. 79).

Vale lembrar que, numa perspectiva mais coletiva, os cemitérios já estão incluídos no que Nora entende por “lugares de memórias”, isto é, lugares — sejam eles topográficos, monumentais, simbólicos ou funcionais — onde a memória se ancora, em que há uma “vontade de memória”. Todavia, essa intenção memorialista parte de um sentimento de que a memória só é possível por meio da criação de arquivos e da execução de ritos, sem os quais se perderia. Num caso individual, como o de *K.*, é possível interpretar a necessidade do ritual de colocação da *matzeivá* como um temor de

que, sem a criação desse arquivo simbólico, a memória de Ana Rosa não só se perderia como ele se sentiria, mais uma vez, o responsável por essa perda.

O mesmo vale para a família de Liniane ao construir uma sepultura que, ainda hoje, como escrito na lápide, “aguarda o corpo de Cilon Cunha Brum” (BRUM, 2012, p. 243). Ou a realizar uma missa em memória do vigésimo ano de seu desaparecimento, com convite publicado em jornal tal qual é costume com missas de sétimos dias, porque, em seu caso, uma semana ou duas décadas fazem parte de um mesmo tempo suspenso. O apelo ao sagrado constitui-se da mesma estopa que faz Antígona sepultar Polinices ou K. pedir uma *matzeivá* para a filha desaparecida. Nesses casos, ritos fúnebres e celebrações religiosas *in memoriam* são como orações noturnas por bons sonhos. Tudo o que almejam é descanso.

Entretanto, nem sepultura, nem missa, nem *matzeivá* dão conta da compensação que esvaziaria a tragicidade: a sepultura segue vazia, a *matzeivá* não pôde ser colocada, a missa destina orações a um Deus que não necessariamente, na visão de quem sofre, é justo.

Em *Ainda estou aqui*, essa (des)esperança na justiça divina é substituída pelo apelo à justiça dos homens, mas tampouco se pode encontrar consolo nela. Eunice, esposa de Rubens Paiva, passou a vida buscando-a, até ser declarada incapaz pela demência e ter de ser tutelada pelo filho Marcelo. Já viúva, embora o Estado brasileiro não lhe reconhecesse oficialmente essa condição, cursou direito na faculdade, formou-se advogada, militou em prol da anistia, atuou profissionalmente em causas em defesa dos direitos humanos. Nem o reconhecimento tardio da morte do marido pelo Estado foi, contudo, capaz de dar novo sentido à experiência trágica. Ao revés, potencializou ainda mais o desespero pelo aniquilamento de qualquer expectativa de alento:

Naquela tarde que pegamos o atestado de óbito, em 1996, vi minha mãe então chorar como nunca fizera antes. Era um urro. Não tinha lágrimas. Como se um monstro invisível saísse de sua boca: uma alma. Um urro grave, longo, ininterrupto. Como se há muito ela quisesse expelir. Pela primeira vez me deixou falar, sem me interromper. Pela primeira vez, na minha frente, chorou tudo o que havia segurado, tudo o que reprimiu, tudo o que quis. Foi um choro de vinte e cinco anos em minutos. O rompimento de uma represa (PAIVA, 2015, p. 224).

A metáfora da represa que se rompe oferece a imagem ideal para a descrição da catarse, fenômeno que, na tragédia, tem por finalidade, após o despertar do terror e da

iedade, proporcionar a purgação adequada dessas emoções. De acordo com Pavis (1999, p. 40), trata-se “de um termo médico que assimila a identificação a um ato de evacuação e de descarga afetiva; não se exclui daí que dela resulte uma ‘lavagem’ e uma purificação por regeneração do ego que percebe”. Esse processo, provocado no espectador, chegou a ser rejeitado por Brecht, uma vez que sua concepção de teatro visava à tomada de consciência e não à mera identificação e sensibilização, seguida de uma libertação de sentimentos.

Entretanto, fora dos meandros do teatro, mas dentro dos desígnios do trágico, a cena que Marcelo Rubens Paiva narra, o romper catártico de um sofrimento represado durante mais de duas décadas, pode se relacionar ao que Pavis (1999, p. 41), citando Barrucand, chama de uma visão atual mais nuançada e dialética da catarse, em que existe “menos passagem de uma atitude (reflexiva) a uma outra (existencial), do que oscilações entre uma e outra, por vezes tão próximas que quase se pode falar de dois processos simultâneos, cuja própria unidade é catártica”. O choro incontrolável e dolorido de Eunice é o purgar de uma dor inexpugnável, mas sem deixar de ser também uma tomada de posição em nome de toda a luta política empreendida até ter aquele atestado de óbito em mãos.

A despeito desse documento ou de qualquer outro, porém, a compensação não encontrada na religião nem na justiça também não acha morada na política. Rubens Paiva era trabalhista; Ana Rosa e Cilon, comunistas. Tais classificações, por si só, já bastam para mostrar que sua militância política também era fundamentada no ideal compensatório da luta por igualdade social, remetendo à analogia traçada por Steiner (1993, p. 12) entre as ideias marxistas e o sagrado judaico-cristão. Aqui, é como se a herança judaico-cristã e a ideologia marxista parecessem exercer o mesmo papel: o da busca por igualdade, paz, justiça social. Mais do que isso: segundo Steiner, o marxismo, independentemente de divindades, é tipicamente judeu pelo fato de insistir na crença na justiça e na razão. No entanto, o reconhecimento de que seus parentes morreram por uma causa supostamente justa não oferece alívio aos que ficaram. Na verdade, saber disso apenas amplia a sensação tipicamente trágica de desrazão e de injustiça.



## ***ETHOS X PATHOS***

Se a tragédia é um gênero poético, o trágico, como condição imposta não apenas a uma vítima específica, mas a tudo que a rodeia, também pode ser retórico. E, como tal, serviu de argumento e sustentação, no Brasil, para o regime de exceção que, ao longo de mais de duas décadas, valeu-se do terror e da construção de um mito de autoridade para impor-se pelo convencimento e pela força.

Para Aristóteles, a tragédia tinha a função de despertar o terror e a piedade, mas temor e compaixão não são conceitos que se restringem à *Poética*, tendo sido trabalhados pelo filósofo grego também em sua *Arte retórica*. Sobre o primeiro sentimento, Aristóteles (s/d, p. 110) diz ser uma espécie de perturbação “causada pela representação de um mal futuro e suscetível de nos fazer sentir pena”. Diz ainda que “causa-nos temor tudo quanto aparece como que dotado de grande poder de destruir e de causar danos que terão, como consequências, penas profundas” (ARISTÓTELES, s/d, p. 10). Isso inclui o ódio e a cólera daqueles que têm meios de prejudicar o outro, a injustiça e os que têm o poder de cometê-la, o ultraje à virtude e toda a sorte de dor que possa ser infligida por alguém a outrem e tenha capacidade de despertar a compaixão. Já sobre esta, Aristóteles (s/d, p. 118) considera ser “uma espécie de pena causada por um mal aparente capaz de nos aniquilar ou afligir, que fere o homem que não merece ser ferido por ele, quando presumimos que também nós podemos sofrer, ou algum dos nossos, e principalmente quando nos ameaça de perto”.

Ambos os sentimentos estão relacionados aos três meios, enumerados pelo filósofo, pelos quais são obtidas as provas do discurso retórico: o *ethos*, ou seja, o caráter moral do orador e a ideia de que, por isso, ele tem autoridade ou, em sentido inverso, a concepção de que, por ter autoridade, possui necessariamente caráter moral; o *pathos*, isto é, a emoção despertada no interlocutor a quem os argumentos se dirigem; e, por fim, o *logos*, correspondente à razão e que, portanto, refere-se à verdade — ou suposta verdade — presente no discurso. Diz Aristóteles (s/d, p. 33-4):

Obtém-se a persuasão por efeito do caráter moral quando o discurso procede de maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de confiança. (...) Obtém-se a persuasão nos ouvintes quando o discurso os leva a sentir uma paixão, porque os juízos que proferimos variam, consoante experimentamos aflição ou alegria, amizade ou ódio. (...) Enfim, é pelo discurso que persuadimos, sempre que demonstramos a

verdade ou o que parece ser a verdade, de acordo com o que, sobre cada assunto, é suscetível de persuadir.

Em *Antígona*, Creonte serve-se de sua posição de autoridade e do pretensão atestado moral advindo dela para despertar a compaixão de Tebas por Etéocles, fazer alastrar o temor pelo que acontece aos traidores da cidade e convencer o povo de que sua motivação ao determinar que o corpo de Polinices não seja sepultado representa verdadeiramente a preocupação de um governante com a justiça. No Brasil dos anos de chumbo, as Forças Armadas e o governo também usavam de sua autoridade e suposto caráter moral para convencer a sociedade de que sua missão era livrar o país do alardeado terror comunista, conferindo a essa urdidura o *status* de verdade. O temor, nesse caso, era despertado de duas formas: de um lado, o medo alimentado na sociedade acerca de uma hipotética ameaça do comunismo; de outro, o fato de que os rumores sobre torturas e desaparecimentos serviam, eles mesmos, para aterrorizar quem quer que ousasse se levantar contra o regime — tal qual a ameaça de morte a quem sepultasse Polinices.

Polinices não é o herói trágico de *Antígona*, assim como Ana Rosa Kucinski, Rubens Paiva e Cilon Cunha Brum não são os únicos a sofrer o resultado funesto, repetindo o termo de Pavis, da escalada de violência e arbitrariedade praticadas pela ditadura civil-militar brasileira a partir da edição do AI-5. Sim, são eles as vítimas feridas, torturadas, violentadas, executadas. No entanto, nas narrativas de B. Kucinski, Marcelo Rubens Paiva e Liniane Haag Brum, os papéis de Antígona, a verdadeira heroína trágica do enredo de Sófocles, recairiam sobre K., Eunice e Eloah, aqueles sobre os ombros de quem os autores brasileiros escolheram, em suas respectivas obras, concentrar todo o peso moral do sofrimento provocado não somente pela morte em si, mas pelo silêncio, pela impossibilidade do luto, pela paralisia. São eles os emparedados em vida.

Em *K.: relato de uma busca*, Kucinski atribui ao pai toda a responsabilidade pela procura de Ana Rosa e toda a dor pelo quão infrutífera a tarefa se mostra, tornando-o protagonista de ações que, na vida, também foram realizadas por outros parentes e amigos próximos, incluindo o próprio autor. A escolha não parece fortuita. Ao contrário, é ela que contribui para conferir ao personagem K. a tragicidade de Antígona. Ao longo de toda a narrativa, o leitor, assim como o protagonista, executam sua rota de investigação às cegas, às escuras como a heroína grega na escuridão da gruta onde é encarcerada para morrer, numa cegueira causada pelas armadilhas e chantagens dos

falsos informantes e do próprio governo ditatorial. Ao mostrar, na maior parte dos capítulos, o ponto de vista da peregrinação apaixonada do pai — tendo paixão aqui o sentido da obstinação incansável, mas também o do *pathos* grego, do martírio —, Kucinski retrata-o cada vez mais abatido e desesperado por encontrar o objeto de sua busca, quer seja ele a filha com vida, quer seja, com o passar do tempo, apenas seus restos mortais ou mesmo a simples confirmação de sua morte, como se essa não garantisse só o descanso da filha, mas o seu próprio. No entanto, como o trágico é irremissível, a enorme angústia do pai pelo desaparecimento da filha se transforma pouco a pouco, até seu próprio fim, na desesperança de não conseguir nem mesmo um sinal simbólico, como seria a *matzeivá*, de sua existência.

Se a Antígona de *K.* seria o próprio personagem-título, em *Ainda estou aqui* pode ser identificada à mãe do autor. Não é a história da prisão e assassinato de Rubens Paiva a que ocupa o primeiro lugar na narrativa de seu filho Marcelo, mas a da mulher que, aos quarenta e um anos, viu-se sozinha com cinco filhos enquanto o governo brasileiro se recusava a dar qualquer informação acerca do desaparecimento do marido. Assim como, na perspectiva mítico-religiosa já descrita anteriormente, o cadáver que não pode ser enterrado não é nem vivo nem morto, Rubens Paiva se tornou, para essa mulher e toda a família, um morto-vivo, ao passo que Eunice, com o passar dos anos, viu-se encarcerada dentro da própria cabeça pelo Mal de Alzheimer, desorientada em meio à própria memória perdida. Mais uma vez, tragicamente, tem-se a condenação a uma morte em vida. *Ainda estou aqui* é um título ambíguo: refere-se tanto à persistência da memória da perda do pai quanto à luta empreendida pela mãe contra a doença que rouba suas lembranças.

Por sua vez, em *Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia*, Liniane Haag Brum faz mais do que tentar refazer os passos do tio e padrinho — que ela mal conheceu e de quem efetivamente nem se lembra — na guerrilha desmantelada pelas Forças Armadas no norte do país. Por meio de cartas que relatam essa busca à avó que já morreu, é como se a autora tentasse empreender uma espécie de reanimação dupla: com uma mão, reavivar a memória do tio assassinado; com a outra, restabelecer, com notícias do filho, uma mulher morta há anos — depois de passar outros tantos debilitada por um derrame — em meio à falta de notícias. Aqui, o título da obra também é carregado de dubiedade: o silêncio não vem somente do Araguaia, onde ela encontra poucas pistas, apenas retalhos de poucas lembranças sobre a passagem de Cilon Brum pela selva; o

silêncio impregna-se em tudo e as cartas póstumas à avó, numa tentativa de rompê-lo tardiamente, são apenas a prova trágica de que a mulher morreu emparedada nele.

É esse silêncio imposto pelo medo e pela repressão que vem conferir o caráter trágico às três narrativas. É também pela perspectiva desse luto negado que a relação entre essas tragédias brasileiras e o mito de Antígona pode ser estabelecido. Tragédias porque, como já dito, nenhuma delas apresenta possibilidade de remediação, o que significa dizer, recorrendo novamente a Steiner, que a tragédia daqueles que são impedidos de dar uma sepultura a seus entes queridos não está incluída na lista de problemas seculares que podem ser resolvidos pela razão. Diversamente, faz parte da “imutável tendência à desumanidade e à destruição na marcha do mundo” (STEINER, 1993, p. 286)<sup>12</sup>.

Além de K., Eunice e Eloah, contudo, é possível, em certa medida, também identificar nos próprios B. Kucinski, Marcelo Rubens Paiva e Liniane Haag Brum elementos que, de alguma forma, num sentido metafórico, aproximam-nos da heroína trágica. Isso porque, se, na tragédia de Sófocles, a *hamartía* de Antígona é o ato de sepultar o corpo de Polinices, ainda que isso signifique desobediência ao edito de Creonte, nas três narrativas brasileiras contemporâneas, a insubordinação de romper um silêncio de décadas pode ser encarada como um ato de subversão, mesmo passado tanto tempo, uma vez que, ao decidir escrever, o que eles fazem é desenterrar lembranças traumáticas e denunciar não especificamente o assassinato e a desapareção de seus entes queridos, mas também a violência que lhes foi imposta pela negação do direito de chorar seus mortos. Na proibição de uma cerimônia fúnebre oficial, Antígona enterra o cadáver de Polinices com as próprias mãos. De forma análoga, na impossibilidade de sepultar os corpos de Ana Rosa, Rubens e Cilon, o que os três escritores fazem é exumar memórias e expor o próprio sofrimento, ao mesmo tempo que constroem uma lápide de palavras em cujo epitáfio denunciam o terror, mas também pedem compaixão.

### **Dialética das consciências**

O conflito de Antígona tem sua origem concreta em dois momentos dialéticos. O primeiro é o ato de fazer da vontade uma lei e querer forçar a essência ética a se curvar perante essa lei. Já o segundo é mais sutil: é colocar a lei à prova, usar a razão para se

---

<sup>12</sup> “(...) l’immuable tendance à l’inhumanité et à la destruction dans la marche du monde”.

libertar da norma, fazendo dela um elemento arbitrário e estranho à sociedade, estrangeiro (STEINER, 1986, p. 33). No primeiro, reconhecem-se atitudes de Creonte; no segundo, tanto dele quando de Antígona.

Antígona e Creonte, ao longo de todo o texto de Sófocles, agem movidos por suas respectivas consciências, suas próprias crenças e a convicção particular de estar agindo de acordo com o que julgam certo. Consciência, para Hegel (1999 [1807], p. 11), faz parte da essência do espírito humano. Se a percepção sensível, como aquela possibilitada pelo olhar, faz notar sutilezas e propriedades múltiplas num ser aparentemente simples, a percepção ética, por sua vez, é aquela que repara na multiplicidade de relações morais presentes em cada atitude tomada por um ser humano. Porém, essa multiplicidade de percepções pode levar a um confronto entre uma consciência de si que está entranhada na comunidade — consciência a que se agarra Antígona ao apelar para a tradição familiar e o respeito aos mortos e aos deuses — e aquela determinada pelo Estado.

Na Parte II da *Fenomenologia do espírito*, Hegel (1999, p. 28) tece um longo comentário sobre os eventos que se desenrolaram na Guerra dos Sete Chefes e levaram aos episódios trágicos de *Antígona*:

Esses dois irmãos [Etéocles e Polinices]<sup>13</sup> são, pois, desunidos, e seu igual direito ao poder do Estado os destrói a ambos, que têm igual falta de direito [Unrecht]. Considerando do ponto de vista humano, quem cometeu o crime foi o que, não estando *na posse* [do poder], atacou a comunidade à cabeça do qual estava o outro. Ao contrário, quem tem o direito de seu lado é o que soube tomar o outro somente como *Singular*, destacado da comunidade; e que nessa [situação de] impotência o banuiu: agrediu só o indivíduo como tal, não a comunidade, não a essência do direito humano. A comunidade, atacada e defendida pela singularidade vazia, se mantém; e os irmãos encontram ambos sua mútua destruição, através um do outro. Pois a individualidade que em *seu ser-para-si* põe em perigo o todo expulsou-se a si mesma da comunidade e em si se dissolveu.

O filósofo segue explicando como a comunidade tebana, por divergência de percepções e de consciências, é levada a glorificar Etéocles e punir Polinices, privando-o dos ritos fúnebres. E como o conflito entre leis humanas e leis divinas se configura também num confronto entre Estado e família:

---

<sup>13</sup> Esta primeira informação entre colchetes foi acrescentada por mim; as demais constam na tradução consultada e citada.

Nessa representação, o movimento da lei humana e da lei divina encontra a expressão de sua necessidade em indivíduos em que o universal se manifesta como um ‘*phatos*’, e a atividade do movimento, como [um] agir individualmente, que dá um semblante de contingência à necessidade do movimento (HEGEL, 1999, p. 29).

Também Creonte e Antígona, embora acreditem agir universalmente, enxergam nos atos um do outro uma inclinação particular e individualista. Ela vê, na intransigência dele, apenas a vaidade e a soberba de um governante que pretende se colocar acima do bem e do mal, ao ponto de negar a Polinices o direito de ser devidamente sepultado. Já o rei interpreta a atitude da sobrinha como um levante contra a própria *pólis*, uma vez que ela dá mais importância às relações de sangue do que à preservação da cidade e da comunidade.

É preciso considerar que há uma batalha entre pontos de vista. Creonte não é, por exemplo, o único intransigente, uma vez que nenhum dos dois personagens é afeito a relativizações (FREITAG, 1992, p. 187-8). Antígona, obviamente, age conforme sua consciência moral, como já ponderado em relação às múltiplas percepções mencionadas por Hegel. Uma vez decidida, ela não se permite demover pelos alertas de ninguém, de sua irmã Ismênia às vozes do coro:

Antígona não está aberta ao diálogo, não se interessa pela norma considerada válida pelos outros. Agir bem, de maneira justa, significa cumprir seu dever de irmã, custe o que custar. E essa opção custar-lhe-á a vida, pondo ainda em risco a vida dos outros, como sua irmã e seu noivo. Já condenada, dando-se conta de que ela própria arrisca não ter o enterro que lhe asseguraria a vida eterna nos Campos Elíseos, ela cai em si e começa a lamentar-se. Esse lamento poderia ser visto como um primeiro indício de dúvida e hesitação. Teria sido efetivamente necessário o sacrifício? Somente nesse momento Antígona parece vacilar. Sua consciência (moral) parece destacar-se da lei do *oikos*, cuja rigidez voltar-se-á até mesmo contra ela, que quis incondicionalmente defendê-la. Percebe então que a lei não é absoluta, valendo de maneira diferente para cada caso (FREITAG, 1992, p. 187).

O primeiro indício de hesitação citado por Freitag é, contudo, também o último, porque sequer há tempo para outras dúvidas: o brado de denúncia proferido por Antígona extingue-se no lamento do bode expiatório em que ela, assim como acontecera a Polinices, transforma-se.

Creonte, de sua parte, aferra-se à lei da *pólis* como justificativa para seus atos. “Como essa lei lhe dá o poder de condenar Antígona, ele não pondera, não relativiza, não adapta a lei a um caso específico” (FREITAG, 1992, p. 187). Nem o fato de

Antígona ser sua sobrinha e nora, filha de sua irmã Jocasta e noiva de seu filho Hêmon, dissuade-o da sentença ou o faz hesitar em condenar à morte alguém da própria família, ato de extrema gravidade segundo os costumes político-religiosos gregos — basta lembrar as consequências funestas do parricídio, ainda que inconsciente, cometido por Édipo, do fratricídio entre Etéocles e Polinices e, recorrendo a outros mitos, dos filicídios praticados por Medeia e Agamênon.

É só muito mais tarde que, confrontado pelo filho, por Tirésias, pelo Coro e pelo Corifeu, ele começa a demonstrar arrependimento. Para Freitag (1992, p. 188), Creonte mostra, nesse momento, uma flexibilidade que não evidenciava anteriormente:

O trágico desse personagem decorre desse desencontro entre consciência moral e consequência objetiva dos fatos. Sua consciência moral avança, desprendendo-se da heteronomia, ao passo que a ação desencadeada já provocou danos irreversíveis: além da morte de Antígona, a morte de seu filho e de sua mulher. O personagem verdadeiramente trágico é ele, que, tendo aprendido dos erros, tendo o poder da lei de Tebas na mão, já não consegue evitar a tragédia.

Numa interpretação hegeliana, tem-se, obviamente, uma aferição dialética, na qual a síntese do trágico advém da oposição entre as ações não só de Etéocles e de Polinices, mas de Creonte e de Antígona. Ainda que Hegel sequer mencione os termos *tragédia* e *trágico*, pode-se depreender que a tragicidade, para ele, é dialética. Trata-se de uma visão diferente da de Nietzsche, para quem não há eticidade absoluta e na qual apolíneo e dionisíaco, razão e emoção, *logos* e *pathos* tampouco se relacionam dialeticamente, visto que não são opostos conflitantes, mas harmonicamente coexistentes. De todo modo, tanto da leitura específica de Antígona feita por Hegel quanto da visão geral do trágico elaborada por Nietzsche pode-se deduzir, que, para além de questões metafísicas, há uma espécie de jogo indecível entre o que se compreende como direito e o que se entende como justiça.

### **Retórica do terror**

Se Creonte não era necessariamente um tirano para a filosofia hegeliana — pois, caso o fosse, não seria digno do desafio de Antígona (STEINER, 1986, p. 43) —, há, por outro lado, nas interpretações e releituras mais modernas da tragédia sofocliana, bem como na história brasileira, uma utilização perversa dos meios retóricos de que fala

Aristóteles: não exatamente o *logos*, o *ethos* e o *pathos* aristotélicos em suas acepções positivas, que assegurariam a integridade do discurso, mas antes a deturpação da verdade, a distorção da ética e o abuso do sofrimento.

Em *Força de lei: o fundamento místico da autoridade*, Derrida (2010, p. 30) aponta que o direito, enquanto ciência social aplicada, e a justiça não são sinônimos. Ao passo que o primeiro é um elemento de cálculo, não é possível calcular matemática e objetivamente o que é justo ou deixa de ser. Há, pois, uma impossibilidade: o cálculo do incalculável. De acordo com Derrida, qualquer ensejo de decisão justa é, por princípio, uma experiência cética, haja vista que nunca será completamente garantida por uma norma, por uma lei. Por isso, não há justiça sem que haja dúvida:

A justiça do direito, a justiça como direito não é justiça. As leis não são justas como leis. Não obedecemos a elas porque são justas, mas porque têm autoridade. A palavra “crédito” porta toda a carga da proposição e justifica a alusão ao caráter “místico” da autoridade. A autoridade das leis repousa apenas no crédito que lhes concedemos. Nelas acreditamos, eis seu único fundamento (DERRIDA, 2010, p. 21).

Parece ser esse o cerne de *Antígona*. A heroína grega não acredita no edito de Creonte, ela *duvida*, questiona seu *logos* e seu *ethos*, põe em xeque a certeza de que a lei imposta pelo rei equivale, necessariamente, à justiça. Para ela, a ordem superior, por mais que tenha *status* de legalidade, é tirana e, por conseguinte, injusta, porque fere mais do que um costume religioso e/ou familiar; é uma afronta à dignidade. Antígona não aceita que Creonte, como numa operação matemática, possa dividir os dois irmãos mortos e calcular-lhes valores diferenciados, cujos resultados, quocientes, produtos e diferenças serão responsáveis pelo destino do cadáver e da honra de cada um.

Antes de Derrida, Benjamin (1986 [1921], p. 162) já apontara esse choque. Segundo ele, é necessário considerar que, em algumas circunstâncias, o interesse apresentado pelo direito como ciência no exercício de uma espécie de monopólio do poder pelo indivíduo não se deve realmente ao intuito de resguardar os fins jurídicos do governo, Estado ou qualquer que seja a forma de autoridade da qual se esteja tratando. Há, por trás, o desejo de preservar o próprio direito, que, pode-se acrescentar, configura-se no direito ao poder.

[...] se a sua origem [do direito] for a violência, a violência coroada pelo destino, não está longe a suspeita de que na instituição do poder supremo — o poder sobre vida e morte, o qual se apresenta na forma da

ordem jurídica —, as origens do poder-violência interferem de maneira representativa na ordem existente e ali se manifestam de forma terrível. Coerentemente, em contextos jurídicos primitivos, a pena de morte é decretada também no caso de delitos contra a propriedade, em relação aos quais parece totalmente “desproporcional”. Seu sentido não é punir a infração da lei, mas afirmar o novo direito. Pois no exercício do poder sobre vida e morte, o próprio direito se fortalece, mais do que em qualquer outra forma de fazer cumprir a lei. Mas ali se manifesta também um elemento de podridão dentro do direito, detectável por uma percepção mais sensível, que se distancia de relações nas quais o destino em pessoa apareceria majestosamente para fazer cumprir a lei (BENJAMIN, 1986, p. 166).

Inspirando as reflexões derridianas acerca da origem mítica da autoridade, Benjamin (1986, p. 171-2) pondera que, *a priori*, a noção de um poder mítico estaria ligada a uma simples manifestação da existência dos deuses, e não de sua vontade. O problema, tanto no caso de uma história referente à Antiguidade quanto em alguns exemplos bastante atuais, é quando essa divinização serve de argumento para justificar o uso da violência como meio para se atingir determinado fim. Benjamin explica que a função do poder-violência como forma de institucionalizar o direito possui dois aspectos. O primeiro é justamente o que já foi explicitado: a utilização da violência como meio. Em outra via, isso leva a outro ponto: se o direito é instituído pela violência, ele passa a inexistir de forma independente, mas apenas intimamente vinculado a ela. Assim, o próprio poder seria “um ato de manifestação imediata da violência”. “A justiça é o princípio de toda instituição divina de fins, o poder (Macht) é o princípio de toda institucionalização mítica do direito” (BENJAMIN, 1986, p. 172).

Já mencionei aqui, ainda no campo das ciências jurídicas, a oposição entre direito natural e direito positivo que a tragédia de Antígona é, muitas vezes, usada para explicar. O direito natural, representado pela filha de Édipo, aponta para aquilo que corresponderia a uma justiça pretensamente superior ou anterior, ao passo que o direito positivo, encarnado por Creonte, é o que estabelece as normatizações a serem cumpridas, independentemente das ações de cada indivíduo. Para um, o poder vem da natureza; para outro, é um constructo histórico-social. Nesse sentido, o direito à vida, bem como à morte e a um sepultamento digno, são direitos naturais, que podem — ou não — ser positivados pela lei.

Os dois não são, necessariamente, antagônicos, haja vista que um descende do outro. Apesar disso, em determinados momentos, comportam-se como opostos. É preciso frisar ainda que a natureza superior a que se refere o primeiro não significa

exclusivamente uma noção de divindade. Mesmo no caso de Antígona, por mais que ela atribua seu ato a uma obediência às leis dos deuses, o que a guia, na verdade, é sua própria razão. E o pensamento racional do ser humano é uma essência imaterial que antecede a criação de normas.

Por esse prisma, é de se esperar que a utilização da violência como meio para atingir um fim justo seja mais propícia ao direito natural. Entretanto, como ressalta Benjamin (1986, p. 161), a justiça é o critério seguido por ambos, isto é, “fins justos podem ser obtidos por meios justos, meios justos podem ser empregados para fins justos”. Contudo, o que está em jogo é a legitimidade de suas formas de conduta. “O direito natural visa, pela justiça dos fins, ‘legitimar’ os meios, o direito positivo visa ‘garantir’ a justiça dos fins pela legitimidade dos meios” (BENJAMIN, 1986, p. 161).

Antígona acredita que enterrar Polinices é justo; esse é seu objetivo final, fazer justiça ao irmão. Por isso, para ela, esgueirar-se na calada na noite para sepultá-lo e prestar-lhe as libações é um meio legítimo de atingir seu fim, a despeito de violar a determinação real. Já Creonte apoia-se na lei editada por ele, um meio legítimo, em sua visão, para justificar por que Polinices deve permanecer insepulto e por que Antígona deve pagar por seu ato de rebeldia com a própria vida. Trata-se, para o rei de Tebas, de um fim justo, porque apoiado no que determina a própria noção de justiça. É um caminho semelhante ao adotado pelo governo brasileiro em 1968 ao editar o AI-5, o mesmo valendo para todos os outros atos institucionais: tornar legítima a perseguição política autorizando-a em lei. Entretanto, ao questionar a resolução real, Antígona põe em dúvida a própria autoridade política de Creonte, tal como as narrativas de Kucinski, Paiva e Brum rebatem, ainda que tardiamente, o discurso ditatorial no Brasil.

O conflito mítico do texto de Sófocles reside nas consequências morais, numa perspectiva mais transcendente, de deixar um corpo insepulto. O conflito político, porém, está na desconstrução desse caráter místico da autoridade mencionado por Derrida. Creonte não condena Antígona realmente por ter certeza de que ela agiu contra Tebas ao dar repouso a Polinices — tanto que Tirésias o alerta para o fato de que a cidade estaria melhor se o cadáver tivesse sido devidamente sepultado. Sua atitude contra a princesa, a punição que ele lhe aplica — ainda que perceba o equívoco mais tarde —, dá-se porque ela desafiou seu poder, porque fugiu ao seu controle, porque se *insurgiu*.

Como alguém cuja decisão visa a, num primeiro momento, honrar os laços de sangue, para, em seguida, transformar-se num ato contra a opressão e a tirania,

Antígona, de certo modo, vale-se do corpo de Polinices para reiterar aquilo que, na atualidade, Francisco Ortega (2000, p. 69-70) chamou de “retórica do epitáfio”. O conceito se refere, de acordo com o autor, à tentativa de superar a morte de um ente querido por meio de um recurso de rememoração que diz muito mais sobre quem fica — sua própria percepção das lembranças — do que sobre quem parte. A atitude de Antígona pouco diz, de fato, sobre quem foi Polinices. Seu ato, na verdade, só revela sobre si mesma: até que ponto é capaz de ir em nome de suas convicções — semelhante ao que fazem *K.: relato de uma busca*, *Ainda estou aqui* e *Antes do passado* em relação a seus personagens. As três obras, em maior ou menor grau, dizem muito pouco a respeito de Ana Rosa, Rubens e Cilon, constituindo-se muito mais numa reflexão sobre o modo como o trauma de uma morte sem sepultura impactou, e ainda impacta, suas famílias.

Assim como Creonte apela para a transformação de Etéocles em herói, o corpo de Polinices e o emparedamento da própria Antígona também podem ser interpretados como a monumentalização descrita por Ortega (2000, p.73-4), através da qual os

mortos podem ser identificados, segundo a necessidade, como heróis, vítimas, mártires, ou como portadores de honra, glória, fama, fidelidade e, finalmente, como protetores da pátria, da humanidade, da verdade ou do proletariado. Eles nos oferecem uma multiplicidade de possibilidades de identificação e, ao mesmo tempo, um juramento de compromisso com esses ideais.

Na contramão dessa utilização positiva da morte, não é possível deixar de destacar que ela também pode assumir a conotação de alerta. Apesar de o governo brasileiro, por exemplo, nunca ter reivindicado para si a responsabilidade pelos assassinatos de Ana Rosa, Rubens, Cilon e tantos outros mortos — ao contrário, o Estado negou e/ou seguiu ignorando essa responsabilidade por um longo tempo, mesmo após a redemocratização —, os rumores sobre seus desaparecimentos serviram para alimentar tanto o pavor da parcela conservadora da sociedade contra os comunistas quanto o receio de quem não concordava com a repressão do regime, mas se via impossibilitado de agir pelo risco de também desaparecer. Essa pode ser uma outra forma de monumentalização: em vez de uma estátua erguida em homenagem, um memorial — ainda que extraoficial e supostamente semiclandestino — a sinalizar proibição e advertência.

Não é à revelia, portanto, que o mito de Antígona foi retomado ao longo do século XX, como mencionado no capítulo anterior, como forma de denúncia e exposição das mazelas por trás dos regimes de exceção. Retomando uma vez mais, rapidamente, as releituras de Anouilh e Brecht, cabe citar, em seus respectivos exemplos, como a retórica do terror serve para manter o poder, mesmo que para isso tenha que desfigurar a verdade e passar por cima do caráter.

Há uma passagem emblemática no texto de Anouilh em que Creonte expõe um aspecto tormentoso do exercício do poder. Se, por um lado, sua fala transparece uma certa nobreza na tentativa de salvar a sobrinha antes de condená-la, por outro, insinua-se a ideia de que a um soberano cabe sujar as mãos — ou, ao menos, metê-las nos bolsos, numa versão moderna de Pôncio Pilatos — quando julgar justificável:

CREONTE — [...] Tenho os pés fincados na terra, as mãos enterradas nos bolsos, e, já que sou rei, resolvi, com menos ambição de que o teu pai, esforçar-me por tornar menos absurda a ordem deste mundo, se isso for possível. Não é uma aventura, é uma profissão diária e nem sempre agradável, como aliás, todas as profissões. Mas, já que devo exercê-la, exercê-la-ei... [...] Os reis têm mais que fazer do que ocupar-se das suas próprias angústias (ANOUILH, 1965, p. 85).

Em outro trecho, diante da convicção de Antígona, ele revela a estratégia propagandística de distorcer a verdade — típica de regimes totalitários e sua conjunção entre propaganda e terror —, bem como a tática da monumentalização de Ortega, por trás do sepultamento heroico de um irmão e o abandono do corpo de outro:

CREONTE — [...] Estávamos na presença de dois vigaristas [Etéocles e Polínicos] que tentavam enganar-se um ao outro, e que, num ajuste de contas, se mataram como dois canalhas que eram... Mas eu tive que fazer de um deles um herói. Para isso, mandei procurar no campo de batalha os respectivos cadáveres. Encontraram-nos abraçados, sem dúvida pela primeira vez na vida. Tinham-se atravessado, mutuamente, com as espadas. Depois a cavalaria argiana<sup>14</sup> passou-lhes por cima. Estavam esmagados, irreconhecíveis, Antígona! Mandei que me trouxessem um dos corpos, o menos destroçado dos dois, e ordenei que lhe fizessem funerais nacionais. E mandei também que deixassem apodrecer o outro no local onde fora encontrado. Não sei, sequer, qual deles lá ficou; e garanto-te que me é indiferente (ANOUILH, 1965, p.107-8).

Na versão de Brecht, fica ainda mais explícita a crítica ao suposto caráter moral da autoridade, sobretudo porque, nessa trama, Polínicos não é o que comanda o cerco às

---

<sup>14</sup> Referente à cidade-estado de Argos, uma das que lutavam contra Tebas.

sete portas da cidade, mas o que foge da batalha em Argos. Essas alterações visam a evidenciar a sanha imperialista que move o Creonte brechtiano. E é diante de Antígona que seus interesses ficam ainda mais óbvios, bem como o amálgama entre Estado e governante, ele próprio uma personificação da lei:

ANTÍGONA — Acaso não devemos honrar as pessoas da própria carne?

CREONTE — E o que morreu pela cidade também é do teu sangue.

ANTÍGONA — Um só sangue. Cria de um só corpo.

CREONTE — E aquele que se poupou tem o mesmo valor para ti?

ANTÍGONA — O que não era teu escravo continua sendo meu irmão.

CREONTE — Não há dúvida, porque que a teus olhos, sacrilégio ou não, tem o mesmo valor.

ANTÍGONA — Também não é a mesma coisa morrer por ti e morrer pela pátria.

CREONTE — E acaso não há guerra?

ANTÍGONA — Sim, a tua guerra.

CREONTE — Não é pela pátria?

ANTÍGONA — Por uma terra estrangeira. Não te bastava

Reinar sobre os irmãos na própria cidade,

A doce Tebas, onde

Se vive sem medo, na sombra das árvores;

Tu tinhas que arrastá-los a Argos distante,

E dominá-los também ali. A um converteste em verdugo

Da pacífica Argos, mas ao outro apavorado,

Exibes-no agora despedaçado para apavorar o teu povo (BRECHT, 1993, p. 216-7).

Pode-se perceber, nestes dois últimos trechos, que o personagem, tanto o de Brecht quanto o de Anouilh, exime-se da responsabilidade. Neste, a guerra não é por si, mas pela pátria — a despeito de esta ser subjugada à sua vontade. No anterior, Etéocles e Polinices não são dignos de que Creonte se preocupe sequer com detalhes como qual corpo é de quem — tal como incinerar judeus em campos de extermínio ou despejar mais de mil ossadas numa mesma vala comum, como aconteceu no Brasil, sem dar a possibilidade às famílias de encontrar e reconhecer os seus.

A técnica do apavoramento foi banalizada na história brasileira dos anos 1970, bem como a da indiferença. O corpo de Cilon foi deixado no Araguaia da mesma forma como os de todos os outros guerrilheiros, sem preocupação com distinções ou individualizações; o de Ana Rosa foi levado para o crematório disfarçado de usina de açúcar sem que houvesse qualquer curiosidade de seu transportador acerca do cadáver que estava carregando — reitero que Cláudio Guerra só se lembra dele em razão de um incidente na estrada; os restos mortais de Rubens Paiva foram supostamente atirados ao

mar ou dentro de um rio dois anos depois de sua morte para que não houvesse nenhum lugar, ainda que secreto, que pudesse distingui-lo; cemitérios clandestinos, como a Vala de Perus, descoberta em 1990, em São Paulo, transbordam de ossadas de indigentes, presos políticos e vítimas dos esquadrões da morte, todas jogadas lá indistintamente. A preocupação do governo autoritário era a eliminação do inimigo e o sumiço dos corpos e, conseqüentemente, da responsabilidade do Estado; os métodos para desaparecer com eles — e com ela, a responsabilidade — não interessavam tanto assim.

Esse é o lado da indiferença, mas havia, como já dito, o da aterrorização. Nas três obras — *K.*, *Ainda estou aqui* e *Antes do passado* —, o medo assume feições diferentes, embora esteja sempre presente. No primeiro, há um capítulo em que o narrador afirma que o “pai que procura a filha desaparecida não tem medo de nada. Se no começo age com cautela não é por temor, mas porque, atônito, ainda tateia como um cego o labirinto inesperado da desaparecimento” (KUCINSKI, 2014, p. 88). No entanto, o temor assume outras faces nessa narrativa, outros pontos de vista (cuja análise será aprofundada mais adiante): o receio da amante do torturador, cuja paixão evoca os significados díspares dessa palavra, da relação romântica ao sofrimento por saber demais; o da faxineira da casa de tortura, aterrorizada pelo sangue que limpa e pela dor que testemunha; o das pessoas que se recusam a ajudar K. em sua busca pelo impacto que pode ser provocado se forem flagradas tomando qualquer atitude em prol de sua filha ‘comunista’.

Além da negação do pertencimento a um território, há também uma outra forma de apagamento identitário, corroborada pelo medo: a destruição da reputação, isto é, o ato de desqualificar alguém para desacreditá-lo. Assim como Polinices é acusado de traição, B. Kucinski também narra as tentativas de manchar a imagem de Ana Rosa, como se sua atuação política a tornasse indigna. Um exemplo é a insinuação, citada no capítulo anterior, de que a filha não havia sido presa, mas que teria fugido com algum amante, sugestão irônica que desperta em K. a lembrança da perseguição sofrida na Polônia. Desdém semelhante se percebe na fala do rabino que nega a K. a colocação da já mencionada *matzeivá*:

O que você quer na verdade é um monumento em homenagem à sua filha, não é uma lápide, não é uma *matzeivá*; mas ela era terrorista, não era? E você quer que a nossa comunidade honre uma terrorista no campo sagrado, que seja posta em risco, por causa de uma terrorista? Ela não era comunista? (KUCINSKI, 2014, p. 81).

A mesma pergunta é ainda feita quando o pai, desolado e impedido de ter uma lápide para a filha, decide editar um pequeno livreto em memória dela e do genro: “Uma lápide em forma de livro. Um livro *in memoriam*” (KUCINSKI, 2014, p. 82). Ele reúne fotos, depoimentos, conta com a ajuda das amigas da filha para datilografá-lo e diagramá-lo. Todavia, na pequena gráfica do bairro, que havia pertencido a um anarquista italiano já falecido na época, recusam-se a imprimi-lo:

Como o senhor teve o atrevimento de trazer material subversivo para a minha gráfica? Pegue isso e dê o fora, nunca mais apareça com esse tipo de coisa. Onde já se viu, material subversivo, uma desaparecida política, uma comunista. Ela não era comunista? KUCINSKI, 2014, p. 83).

Tanto no caso do cemitério judaico quanto no da gráfica, as recusas enfrentadas por K. podem, sim, ser motivadas por divergências ideológicas, não é possível saber ao certo. Contudo, é válido inferir que, mesmo se for o caso, a necessidade de reiteração pública dessa divergência, sem qualquer demonstração de empatia ou compaixão, é derivada do terror. Afinal, um Estado que desaparece com alguém, mesmo que seja um *comunista* — na acepção pejorativa que o termo assumiu sobretudo a partir da Guerra Fria (e que assume ainda hoje) — pode desaparecer com qualquer um que tenha ligação com ele.

É por esse motivo que a história de Cilon Cunha Brum era silenciada em sua casa. Liniane Haag Brum conta, em *Antes do passado*, que o nome — e sobretudo o destino — do padrinho era quase impronunciável em sua infância, um silêncio aprofundado pela estratégia bem-sucedida de aterrorizar a família. Primeiro, uma batida do Dops no apartamento em que o guerrilheiro morara, em São Paulo; depois, a busca por ele na casa de um tio; por fim, a procura por Lino Brum Filho, pai de Liniane e irmão de Cilon, em seu local de trabalho, mostrando uma fotografia:

“É esse seu irmão?” “É.” “E você não vai me dizer onde ele está?” “Eu não sei onde ele está.” “É melhor para o senhor, para a sua família, dizer onde ele está.” “Mas eu não sei onde ele está.” Os homens foram embora. Antes, deixaram a mensagem: se Cilon estivesse vivo, saberiam. Mais dia menos dia, descobririam (BRUM, 2012, p. 46).

Cerca de um mês depois desse episódio, Lino Filho voltou a ser interpelado, dessa vez na estrada, por uma viatura do Exército. Foi liberado, junto com a esposa e a filha, mas, ao chegar a São Sepé, descobriu que os oficiais também tinham estado ali, na

casa de seus pais, procurando Cilon, com uma ordem de prisão. Um vizinho, ao ver os soldados, conseguiu convencê-los a não abordar a dona da casa, doente devido a um AVC provocado por um ano sem notícias do filho.

O quadro ficou mais perturbador quando na semana seguinte meu pai recebeu no trabalho uma ligação de um dos irmãos: os policiais haviam ido até o sítio vasculhar. Afirmavam que tio Cilon estava escondido na Caverna dos Morcegos. Era só o que se falava na cidade: tio Cilon era terrorista, assaltante de banco e a família o escondia no Buraco do Nazário — como a caverna também era conhecida (BRUM, 2012, p. 47).

No interior da família Brum, o caso assumia uma gravidade diferente, já que os pais de Cilon haviam apoiado a então chamada ‘revolução’ de 1964. Eles foram submetidos, portanto, a constrangimentos diversos: o temor pela vida do filho seguido pela apreensão e conseqüente desespero por seu desaparecimento; o medo de que suas atividades políticas causassem conseqüências violentas ao restante da família; e, por fim, a sensação de vergonha diante dos vizinhos. A combinação de ansiedades distintas levou ao silenciamento:

Nunca pensou que meu batizado seria a última vez que veria tio Cilon, nem que ele se tornaria desaparecido político. Ao meu pai calhou a missão de porta-voz de notícias incompletas, reveladas à meia-voz, à luz bruxuleante do abajur ou no meio do mandiocal atrás da casa.

Depois de anos sem mencionar o nome do filho caçula, vô Lino puxou meu pai pelo braço, lá para o lado da plantação: “Alguma notícia dele?” “Não, nada”, respondeu de cabeça baixa, esquivando-se de fitar os olhos do pai, evitando decepcionar por não poder dar as tão esperadas notícias. “Você não está mentindo?” “Não, não estou mentindo”, ele disse com os olhos fixos no pai. Vô Lino nunca mais voltou ao assunto. Jamais disse “Cilon” enquanto esteve vivo. Levou para o túmulo seu silêncio (BRUM, 2012, p. 49).

É interessante notar, nesse fragmento, a maneira como, embora não deixe de se colocar em primeira pessoa, Liniane descreve a cena que lhe foi contada como se a tivesse testemunhado. Vários elementos são essenciais para dar o clima de tensão: a meia-voz, a pouca luz, o isolamento da plantação, a cabeça baixa, o primeiro desvio de olhar de seu pai ao enfrentar a pergunta do avô, até culminar no silêncio perene. A relação com a imagem do túmulo também é relevante, não só pela informação de que o avô nunca voltou a falar do tio, mas também pela alusão indireta à usual expressão ‘silêncio sepulcral’.

O mesmo ardid de apavorar os familiares foi usado no caso Rubens Paiva. Em *Ainda estou aqui*, Marcelo Rubens Paiva se recorda de que um dia depois da prisão do pai, duas viaturas pararam em frente à casa com ordem para levar Eunice Paiva e a filha mais velha do casal que estivesse presente. Há duas hipóteses possíveis para a arbitrariedade. Uma é a ideia, posta em prática com outros presos no período, de usar a presença de parentes como tortura psicológica a aumentar o pavor físico, forçando o preso a falar. Foi o que aconteceu, por exemplo, com as crianças retratadas no livro *Infância roubada: Crianças atingidas pela ditadura militar no Brasil* (2014), elaborado pela Comissão da Verdade do Estado de São Paulo — Comissão Rubens Paiva, que relata histórias de crianças — hoje adultos entre quarenta e cinquenta anos — presas e até torturadas, no exílio e no isolamento, criadas em meio ao trauma da perseguição política a seus pais. Já a segunda hipótese era uma espécie de cortina de fumaça para um assassinato que já teria sido cometido. Em 1971, ano da prisão de Rubens Paiva, os desaparecimentos ainda não tinham se tornado comuns e até o medo demorou a aparecer:

Não tínhamos ideia do que acontecia nas prisões, do que era Cisa, DOI, CIE, PIC, Dops, por que meu pai tinha sido preso um dia antes e, depois, minha mãe e minha irmã. Tanta gente amiga foi presa. Tantos combatentes jovens e veteranos, com cara de velhinhos simpáticos, que não fariam mal a ninguém, amigos do papai. Alguns passavam dias presos, meses no máximo. Eles voltariam no dia seguinte, depois de tudo esclarecido, afinal, ali tinha uma família sem nada a esconder, numa casa que era um entra e sai, de um chefe de família que teve problemas políticos lá em 1964, mas que nem se metia mais, nem sabia o que estava acontecendo, se é que tinha alguma coisa acontecendo, não se falava em prisão de crianças, mulheres, de tortura, muito menos de desaparecimento (PAIVA, 2015, p. 130).

O autor admite, nesse trecho, que a família demorou a perceber a extensão do que acontecia, assim como boa parte da sociedade, mesmo a parcela contrária à ditadura, não soube de imediato sobre os subterrâneos da tortura e das desaparecimentos. Na casa dos Paivas, as coisas só começaram a ficar mais claras e mais preocupantes com a extensão da prisão de Eunice, que permaneceu por dias trancada em uma cela do DOI carioca, sendo interrogada diversas vezes. Dias durante os quais, como comprovado recentemente pela Comissão Nacional da Verdade, Rubens Paiva já estava morto:

Na Tijuca, num corredor escuro, (...) minha mãe, sozinha numa cela com apenas cama e colchão, a última cela do corredor, sentada,

olhando para o nada, abatida e já quilos mais magra, vê o soldado encostar um prato de comida na grade. Ela nem se mexe. O soldado diz:

— A senhora tem de comer alguma coisa.

Ela nem responde.

A filha tinha sido solta no dia seguinte à prisão. Ela mofava naquela cela havia dias. Nenhuma notícia do marido. Nem dos outros filhos. Nenhuma notícia do mundo. Nos primeiros dias, chamavam-na para depor e olhar álbuns de fotos. Conhece este, conhece aquele? Nada. Não conhecia ninguém. E, se conhecia, não dizia. Ou não reconhecia presos assustados, destroçados pela tortura. Reconheceu a sua foto, a da filha e a do marido. Ouvia gritos de tortura na volta para a cela, para a solidão, a aflição, o vazio e a falta de apetite (PAIVA, 2015, p. 140-1).

Paiva adota, aqui, uma tática similar à de Liniane. O narrador de primeira pessoa não se ausenta, como explícito na referência “minha mãe”, mas assume, tal qual em vários outros pontos da obra, uma postura onisciente, tomando como sua a narrativa de um fato que não testemunhou, mas que provavelmente apreendeu a partir de relatos de Eunice. Essa mistura — a presença da primeira pessoa e, ao mesmo tempo, a simulação de onisciência de um narrador que reproduz as sensações de sua personagem, possivelmente porque as incorporou à própria fabulação de uma vida marcada, desde a infância, pela rememoração desse trauma familiar — ajuda a aproximar o leitor, a ampliar nele, como no espectador das tragédias antigas, o reconhecimento e a compaixão. O recurso, bastante comum ao jornalismo literário — vertente que, aliás, combina as duas profissões de Marcelo, a de jornalista e a de escritor —, abarca aquilo que Benjamim (1994, p. 201) atribui aos narradores ideais: a capacidade de retirar da experiência o que conta, tanto de sua própria quanto do experimento relatado pelos outros, incorporando sua narrativa à vivência de quem o escuta ou o lê. Assim, nesse caso específico, o leitor que se depara com a descrição dos dias de Eunice na prisão é levado a compartilhar seu medo e sua aflição.

Nas três obras, ao medo se soma a culpa. Isso é mais explícito em *K.*, que não por acaso recebeu esse título. Ao passo que o personagem de Kafka em *O processo* (1997 [1925]), como se sabe, desconhece o porquê de ser acusado, o da narrativa brasileira também é vitimado pelo fato de que nada lhe revelam. Todos — de Josef K. aos personagens das histórias brasileiras — são vítimas de um sistema que aprisiona, sufoca e nada elucida, porque só sobrevive enquanto mantém intenções e subterfúgios subterrâneos.

Não é possível analisar *K.* sem passar por *O processo*. Por exemplo, numa passagem da obra de Kafka, a enfermeira Leni, responsável por cuidar do advogado de

Josef K., dá o seguinte conselho ao acusado: “Por favor, não pergunte nomes, mas corrija os seus erros, não seja mais tão inflexível, contra esse tribunal não é possível se defender, é preciso fazer uma confissão. Na próxima oportunidade, faça essa confissão. Só aí existe a possibilidade de escapar — só aí” (KAFKA, 1997, p. 135).

Em outro trecho, o personagem do pintor do tribunal explica a Josef K. os meandros dos julgamentos, constatando que não existem absolvições e chamando a atenção para o caráter tendencioso da ‘justiça’ e da autoridade, conforme sustentam Benjamim e Derrida:

Fala-se aqui de duas coisas diversas: daquilo que consta na lei e daquilo que eu experimentei pessoalmente — o senhor não pode confundi-las. Na lei — de qualquer modo não a li — consta, naturalmente, por um lado, que o inocente é absolvido, mas por outro ali não consta que os juízes podem ser influenciados. Ora, minha experiência é justamente o contrário. Não sei de nenhuma absolvição, mas sem dúvida de muitas formas de influência. Claro que é possível que em todos os casos que eu conheci não existisse inocência. Mas não é uma coisa improvável? Em tantos casos, nenhuma inocência sequer? (KAFKA, 1997, p. 186-7).

O desaparecimento da presunção de inocência, patente nos dois fragmentos, é uma das características do estado de exceção. O do direito de defesa também. Já no início do século XX, Kafka previa a ameaça totalitária sobre a Europa e que impactaria todo o mundo, inclusive o Brasil e toda a América Latina. Em *O processo*, Leni diz a Josef K. que a única saída é confessar seu suposto crime, ainda que ele não tenha ideia de qual seja. No Brasil ditatorial, o único meio de acabar com a tortura era entregar pontos, denunciar organizações clandestinas e delatar companheiros, porque nenhum outro resultado era aceito senão o da incriminação e o da culpa.

Essa sensação de absurdo permeia *K.: relato de uma busca* do início ao fim. Um dos capítulos que simbolizam bem isso é aquele em que a congregação de professores do Instituto de Química da USP se reúne para votar a exoneração de Ana Rosa Kucinski de seu cargo de docente por abandono de função. A exemplo do que faz Marcelo Rubens Paiva no trecho sobre a prisão de sua mãe, o narrador, aqui, faz uma simulação de onisciência, tentando adivinhar o que se passou na cabeça de cada um dos presentes, embora alerte, o tempo todo, de que é só um exercício de imaginação:

Esse relato foi imaginado a partir da ata da reunião, transcrita nos trechos citados a seguir. Muitos anos depois, a reitoria anunciaria de público a injustiça da demissão da professora. Mas nunca admoestou

nenhum dos envolvidos, nunca resgatou suas dívidas com a família. Os presentes a esta reunião da Congregação nunca se desculparam (KUCINSKI, 2014, p. 152).

A primeira reflexão que o narrador conjectura é a do então diretor do instituto, professor Ernesto Giesbrecht, que presidiu a sessão, seguida da de Francisco Jerônimo Sales Lara:

Não sabemos o que passou pela sua cabeça durante a reunião, podemos apenas imaginar.

*Vai ser uma reunião penosa, espero que passe rápido. Afinal, foi um ultimato. Se o Heinrich estivesse vivo, não acreditaria. Ele que fugiu da Alemanha por causa da família judia de sua sua mulher. Tenho a certeza de que agiria como eu; afinal, ele fundou o departamento de química e não gostaria de ver tudo destruído por causa de uma única pessoa, além disso uma professora comum, apenas com grau de doutor. Se fosse um titular, um livre-docente, mas uma mera professora doutora... Química é liderança, temos de preservar as lideranças. Ainda bem que a votação é secreta, assim ninguém se expõe, ninguém vai saber quem aprovou a demissão. É claro que pelo mesmo motivo podia dar o oposto, por isso mesmo combinei tudo antes. Espero que dê certo.*

O que ele disse na ata:

É grande minha satisfação em receber pela primeira vez como membro da Congregação o professor doutor Otto Richard Gottlieb, recentemente empossado no cargo de professor titular junto ao departamento de química fundamental, é uma honra este colegiado poder contar com sua colaboração. Tendo sido aprovada por unanimidade a ata da 44ª reunião, passemos à ordem do dia, que tem como primeiro item a recontração do professor aposentado Henrique Tastaldi.

O professor Francisco Jerônimo Sales Lara, oriundo da Faculdade de Filosofia, cogita pedir a palavra. Por enquanto pensa. Imaginemos que pense assim:

*Esse malandro do Tastaldi; agora vai acumular a aposentadoria com salário de professor titular. Aprovam a recontração e, em troca, ele reafirma os termos da comissão processante. É o seu prêmio pela cumplicidade com a repressão. Na Filosofia isso nunca teria acontecido. Todo mundo sabe que a professora foi presa pelos órgãos de segurança. O pai esteve aqui, teve anúncio no jornal, reportagem, a lista dos vinte e dois desaparecidos do cardeal. Meu Deus, onde é que eu vim parar. Esse antro de reacionários e gente sem espinha, e dizer que a maioria são judeus fugidos do nazismo ou seus orientandos (KUCINSKI, 2014, p. 153-4).*

O capítulo segue com elocubrações a respeito dos pensamentos de cada um dos presentes na reunião, confrontando-os com os registros de suas manifestações anotadas em ata. Nessas reflexões imaginadas, estão revelações tangíveis e reações diferentes por

parte dos membros da Congregação: a pressão sobre a universidade para a exoneração de Ana Rosa, o medo de alguns pelas consequências que o engajamento político dela viesse a acarretar ao instituto, o desgosto de outros por ter que participar da farsa. O resultado da votação secreta foi a aprovação da demissão da professora por treze votos favoráveis e apenas duas abstenções. Tudo é conduzido nos termos do regulamento e da legislação vigente, o que remete ao posicionamento de Derrida sobre o conflito que pode existir entre lei e justiça e também vai ao encontro, num microcosmo, do que Agamben (2004, p. 20) aponta, num espectro mais amplo, como ditadura constitucional: “medidas excepcionais que se justificam como sendo para a defesa da constituição democrática”. Ou, para citar mais uma vez *O processo*, a imagem da pintura da Justiça que na verdade, se assemelha à Deusa da Vitória ou, pior ainda, à Deusa da Caça (KAFKA, 1997, p. 178). Isto é, uma justiça que, em vez de imparcial, lança-se em disputa com quem deve julgar ou — e o que é pior — o persegue.

Diferentemente de Marcelo Rubens Paiva, que se vale do apelo ao *pathos* em seu discurso retórico-narrativo, buscando comover o leitor, a opção narrativa de Kucinski, que faz questão de deixar claro, reiteradamente, o simulacro de sua pretensa onisciência, não parece ser despertar identificação, mas, pela ironia, provocar a revolta; usar o *logos*, a razão, para apontar o desvio do *ethos*. O capítulo vai além de expor a situação isolada da demissão de Ana Rosa: ao contar os bastidores de sua exoneração, num momento que seu desaparecimento era de conhecimento público e as motivações políticas também, o caso é um exemplo de por que a ditadura brasileira de 1964 a 1985 não pode ser considerada somente um regime militar: sua faceta civil e a participação e/ou conivência das instituições fora das Forças Armadas — como as das direções de muitas universidades, mesmo que houvesse resistência de parte dos professores e estudantes — foi essencial para dar-lhe sustentação.

A relação entre a atmosfera kafkiana e seu espectro trágico (ou, talvez, antitrágico) — em especial o trágico de Antígona — pode ser evocada também pela relação com *A metamorfose* (1997 [1915]). É o que se propõe a discutir o artigo “O século de Grete Samsa: sobre a possibilidade ou a impossibilidade do trágico no nosso tempo”, de Karel Kosik (1996, s/p). Para ele, uma das mais importantes conclusões de Kafka em sua obra seria a hostilidade da sociedade moderna à tragicidade, substituindo-a pelo grotesco — do qual, poderia-se acrescentar, adviria o próprio absurdo kafkiano e o da corrente teatral que ele viria a influenciar décadas depois de sua morte, no pós-Segunda Guerra. Um dos exemplos disso, conforme Kosik, seria a personagem Grete

Samsa, irmã do protagonista Gregor Samsa, metamorfoseado numa barata gigante, que encarnaria “uma espécie de anti-Antígona do século XX” e que, como tal, ao invés de sepultar o corpo do irmão, pede para a empregada varrê-lo. Aplicando essa metáfora à história brasileira, não teria sido isso o que se tentou fazer com os corpos e as memórias dos desaparecidos políticos? Não seria essa a impressão que uma votação como a narrada no capítulo da reunião de congregação do Instituto de Química da USP provoca?

A figura de Grete Samsa como central de *A metamorfose* é usada no artigo para questionar se o trágico teria espaço na época moderna. No entanto, mesmo diante de seu exemplo como uma anti-Antígona, o autor conclui que a tragédia não nasce da *poética*, mas da *política*. O século XX teria sido o de Grete Samsa porque ela simbolizaria a dificuldade da vivência na *pólis*, na noção de comunidade. Portanto, a possibilidade ou impossibilidade do trágico dependeria da forma como o ser humano se relaciona em sociedade.

Uma das medidas dessa má relação é a culpabilização da vítima. No caso da narrativa de Kucinski, por exemplo, a culpa, aos poucos, vai se abatendo sobre K., como no desfecho de *O processo*, em que Josef K. se permite executar “como um cão (...) como se a vergonha devesse sobreviver a ele” (KAFKA, 1997, p. 278). Além da associação com Kafka, o autor também tece outra comparação, com o filme *A escolha de Sofia*. Nele, a personagem do título se mata por não conseguir mais conviver com a própria decisão de optar por manter vivo apenas um dos filhos:

Culpa. Sempre a culpa. (...) Também os sobreviventes daqui estão sempre a vasculhar o passado em busca daquele momento em que poderiam ter evitado a tragédia e por algum motivo falharam. Milan Kundera chamou de “totalitarismo familiar” o conjunto de mecanismos de culpabilização desvendados por Kafka. Nós poderíamos chamar o nosso de “totalitarismo institucional”.

Por que é óbvio que o esclarecimento dos sequestros e execuções, de como e quando se deu cada crime, acabaria com a maior parte daquelas áreas sombrias que fazem crer que, se tivéssemos agido diferentemente do que agimos, a tragédia teria sido abortada.

Por isso, também as indenizações às famílias dos desaparecidos — embora mesquinhas — foram outorgadas rapidamente, sem que eles tivessem que demandar, na verdade antecipando-se a uma demanda, para enterrar logo o caso. Enterrar os casos sem enterrar os mortos, sem abrir espaço para uma investigação. Manobra sutil que tenta fazer de cada família cúmplice involuntária de uma determinada forma de lidar com a história.

O “totalitarismo institucional” exige que a culpa, alimentada pela dúvida e opacidade dos segredos, e reforçada pelo recebimento das indenizações, permaneça dentro de cada sobrevivente como drama

pessoal e familiar e não como a tragédia coletiva que foi e continua sendo, meio século depois (KUCINSKI, 2014, p.167-9).

Ainda refletindo sobre as relações perniciosas e conflitantes entre lei, direito e justiça, bem como sobre as possibilidades e/ou impossibilidades do trágico, os termos tragédia e drama não foram empregados ao acaso. Mesmo na tragédia aristotélica, a culpa não fazia parte da expiação do herói. Isso porque, a despeito de ser desencadeada por uma *hamartía*, isto é, uma falha trágica, e uma *hybris*, ou seja, algo que passa do comedimento — o que, em *Antígona*, pode ser sua tenacidade, um aferro que não admite relativizações e ponderações —, a tragédia é, aristotelicamente, o infortúnio de um homem *bom*, que não passa de um joguete nas mãos dos deuses e do destino, concepções estas que podem muito bem ser atualizadas e lidas como as mãos do próprio poder. Isso significa que o herói é punido, mas que não é deliberadamente culpado.

Já no que se refere ao drama moderno, ainda que o objetivo também seja despertar a compaixão, há uma tentativa de minimizar responsabilidades coletivas e maximizar individuais. Como se a morte de *Antígona*, caso fosse parte de uma obra somente dramática, e não trágica, fosse devida apenas ao confronto de duas personalidades fortes e vontades intransigentes — a dela e a de Creonte — e não a uma gama de acontecimentos míticos referentes aos Labdácidas, incluindo os papéis de Laio e Édipo, que servem de representações para intrincados jogos de dominação. Como se a morte de um judeu pelo regime nazista se desse isoladamente, e não inserida numa política de extermínio. Como se a execução à queima roupa de um prisioneiro rendido como Cilon Brum fosse justificável por sua participação em atividades supostamente terroristas, mesmo num país onde, ainda que em plena vigência do AI-14, norma que admitia a pena de morte nos casos de comprovada participação em supostos atos de terrorismo e também em “guerra externa, revolucionária ou subversiva”, a punição — que, de qualquer forma, só poderia ser estabelecida após julgamento — nunca chegou a ser legalmente aplicada<sup>15</sup>. Como se espancar um preso até provocar nele lesões internas fatais, como no caso de Rubens Paiva, fosse só um acidente de percurso desculpável diante das razões pretensamente justas do interrogatório, e não a uma política de tortura até hoje institucionalizada. Como se a busca infrutífera de Meir Kucinski por Ana Rosa se devesse a um descuido paterno em relação às atividades políticas da filha ou à decisão particular tomada por um delegado do Dops de incinerar o corpo, e não a toda uma rede

---

<sup>15</sup> O Ato Institucional Número 14 foi editado em 1969, mas o único condenado por “ato de terrorismo” resultante em morte de soldado num quartel do Rio de Janeiro no período recebeu indulto presidencial.

moralmente corrompida e corrupta de violação de direitos humanos que dava sustentação ao governo ditatorial.

Portanto, tampouco seria aleatório o uso da expressão “totalitarismo institucional” para se referir ao que aconteceu no Brasil entre 1964 e 1985, com ênfase no período mais tenso, de 1969 a 1974. É preciso reiterar que o totalitarismo prescinde de lealdades individuais, respeito a laços sociais, quer familiares ou de amizades. Ao contrário, eles lhe são um entrave. Sua necessidade é de eliminação de tudo o que concerne ao indivíduo e às tradições da comunidade — a ponto de ‘despositivar’ direitos naturais, como o direito à vida, aos costumes e à própria morte — para substituí-lo por uma fidelidade massificada, cega e grandiloquente à figura da pátria:

Por mais radical que seja, todo objetivo político que não inclua o domínio mundial, todo programa político definido que trate de assuntos específicos em vez de referir-se a ‘questões ideológicas que serão importantes durante séculos’ é um entrave para o totalitarismo (ARENDR, 1989, p. 373).

Em oposição a essa política, Antígona encarna também uma representação alegórica das vozes, brados e gritos daqueles que foram subjugados em nome de suas causas, de suas crenças, de suas bandeiras, de sua resistência. E também daqueles cujas vozes permanecem sendo caladas, cujos brados continuam sendo amordaçados e cujos gritos continuam sendo apertados em soluços por não conseguirem, devidamente, chorar seus mortos e vestir/desvestir seu luto.

A despeito de, respeitando os sentidos oficiais e estritos dos termos, a ditadura brasileira não se encaixar nos exemplos de regimes totalitários, como apontado anteriormente, em certa medida, o governo militar no país passou, sim, com o tempo, com a proliferação dos atos institucionais, a exercer uma interferência cada vez maior sobre a vida dos cidadãos. Reservar para si o direito, ainda que inconfesso, de determinar quem pode ser sepultado e lamentado e quem não pode é uma prova disso.

### **Poética da compaixão**

Há uma passagem, logo após o relato transcrito há pouco sobre os dias de Eunice Paiva na prisão, em que o autor Marcelo Rubens Paiva conta que o mesmo soldado que lhe dissera para se alimentar, num dia, de forma surpreendente, deixou cair um chocolate no beiral de sua cela:

Não disse nada. Deixou e saiu às pressas. Este, ela comeu com gosto. Num outro dia, também de surpresa, ela acordou e lá estava ele. Parecia atordoado. Infeliz. Como se quisesse dizer algo. Como se fosse explodir. Assustado. Olhava indignado para a minha mãe. Então ele disse as únicas palavras que faziam algum sentido:

— Olha, queria que a senhora soubesse que eu não concordo. Só estou cumprindo ordens. Eu não concordo com isso. Isso vai acabar. Um dia, vai acabar. O que estão fazendo aqui não está certo. E quando acabar, e nos reencontrarmos um dia, em outras condições, espero que a senhora conte a todos que eu não concordava, que só cumpria ordens e que torcia para isso acabar logo (PAIVA, 2015, p. 141).

Na atitude do soldado estão expressos, simultaneamente, uma demonstração de piedade — o ato de deixar cair o chocolate para a prisioneira — e um pedido para que ela lhe dedique esse mesmo sentimento — ao suplicar pela compreensão de que suas atitudes se devem não à vontade, mas à sua posição subalterna na hierarquia militar. Esse sentimento — a compaixão — é, desde Aristóteles, a outra emoção despertada pelo trágico. Embora o mito grego apresente um conflito moral, ele se dá, como já se discutiu, entre duas morais distintas: a de Antígona e a de Creonte. Em nenhum momento, porém, a não ser brevemente, no episódio final apontado anteriormente por Freitag, a princesa de Tebas passa internamente por um impasse. Mesmo que sua insurreição lhe custe a vida, a morte, nesse caso, é uma consequência e reiteração da vida. Antígona não se sente nem culpada nem ressentida. Ao invés disso, o que está em cena é o amor ao destino, ou o *amor fati* de Nietzsche (1986, p. 78): aceitação integral da vida e, portanto, também da morte.

Ainda que, na cena anterior ao seu emparedamento, a protagonista vacile ligeiramente e, sentindo-se “viva e morta ao mesmo tempo”, lamente a herança maldita de seu nascimento incestuoso, diga ao irmão que, com sua morte, tirou-lhe a vida, e rogue aos deuses penas tão severas a Creonte quanto as que ele lhe impôs (SÓFOCLES, 2001, p. 77-81), o revanchismo não move a personagem, como ela mesma assegura:

ANTÍGONA — Quem sabe se lá embaixo, na morada dos mortos, não se tem a minha ação na conta de pura e santa?

CREONTE — Um inimigo não pode ser considerado amigo nem depois de morto.

ANTÍGONA — Eu não nasci para odiar, mas para amar (SÓFOCLES, 2001, p. 51).

Antígona não é condenada por amar, por mais que haja, sim, na peça, uma posição entre amor e lei. Na verdade, ela é condenada porque seu amor representa, para

Creonte, uma sublevação, um ato de indisciplina que precisa ser punido. Na resposta que ele lhe dá — “Se nasceste para amar, vai amar os teus irmãos debaixo da terra, que eu, enquanto for vivo, não me deixarei governar por mulheres” (SÓFOCLES, 2001, p. 51) — está explícita a colisão entre as percepções feminina e masculina, que é a mesma entre a casa e a cidade, a família e o Estado, o *oikos* (com a equivalência de *lar*) e a *pólis*. Também está evidente sua crença no castigo como reparação, como mencionado por Nietzsche (1998 [1887], p. 52-3), uma ideia que passa ao largo de conceitos como liberdade ou vontade, ambos defendidos por Antígona. Como atesta o filósofo alemão, em grande parte das vezes, não se castiga de fato se considera que o ato é de estrita responsabilidade de quem o cometeu. Castiga-se, como no caso de Creonte a Antígona, por raiva.

Partindo dessa percepção nietzschiana em relação ao castigo, o que Creonte busca reparar não é a sobrinha, a ordem de Tebas ou qualquer dano que a princesa possa ter causado. Seus atos são uma tentativa — infrutífera, ele mesmo percebe depois — de restaurar sua própria autoridade moral, o *ethos* de sua retórica.

Cada uma das perspectivas diferentes das três narrativas brasileiras pode ser lida à luz do mito de Antígona, visto que a heroína grega pode ser identificada a todos aqueles que lutaram — e continuam lutando — para reaver os restos mortais de seus entes queridos, a fim de lhe dar sepultamento digno, como são os casos contados em *K.*, *Ainda estou aqui* e *Antes do passado*. E a coexistência de duas emoções — terror e compaixão — que convivem, mas, ao mesmo tempo, repelem-se, consegue fazer da experiência trágica real, a despeito de sua utilização retórica pela ditadura, uma re-elaboração poética no interior das três narrativas brasileiras.

Em nenhuma delas cessa o terror, esse estado que, na tragédia, ultrapassa a condição de medo para definir aquilo que simplesmente é terrível — como o passado dessas três famílias. Contudo, o objetivo maior parece ser um *compartilhar a paixão*, ou um *sofrer com*: no impedimento do luto, tenta-se provocar, com a escrita, uma espécie de catarse coletiva — ainda que ela não aconteça completamente, porque os conflitos de ordem emocional em histórias como essas tendem a não ser superados; o purgar de uma mácula que também é de toda uma sociedade. No período da ditadura civil-militar, o principal elemento da retórica era o suposto *ethos* do regime; nas narrativas de Kucinski, Paiva e Brum, pode-se dizer que há uma poética de um *pathos* coletivo.

Acontece que essa coletivização não deixa de ser incômoda para quem sofre a perda, porque se sente privado até mesmo de uma experiência dolorosa que considera

única, incomparável. Se, aristotelicamente, a tragédia é o infortúnio de um homem bom, isso implica *um* homem bom, *um* indivíduo, por mais que seu sofrimento e o daqueles que o cercam inscrevam-se no rol das catástrofes ou massacres de proporções coletivas. Todavia, a dificuldade de até mesmo individualizar a dor provoca ainda mais dor, como se, além de serem privados do luto, os entes queridos fossem impedidos também de destacar seus traumas no meio de tantos outros semelhantes. Nesse sentido, embora sejam fragmentos de uma história que marcou dolorosamente todo o país, *K.*, *Ainda estou aqui* e *Antes do passado* podem também ser encarados como convites para que os leitores mergulhem em dores que são muito exclusivas. É como se os autores dissessem: sim, você acha que conhece a história dos males e dores da ditadura brasileira, mas, por favor, conheça o *meu* mal, a *minha* dor.

Esse tormento parece ser sentido especialmente por Liniane em *Antes do passado*, quando ela tenta, infrutiferamente, transformar o tio Cilon em protagonista na memória daqueles para quem, no Araguaia, ele não passara de coadjuvante:

A narrativa de seu Manuel era engenhosa, só que misturava prólogo e clímax, fazia *flashbacks* inesperados, apresentava mocinhos que de repente viravam bandidos. Com a atenção presa, porém insatisfeita por não achar o meu protagonista no meio daquele épico, interrompi:

“O senhor disse que viu o meu tio três vezes. Agora, eu ainda não entendi como foi.”

(...)

“Não tô te dizendo? A gente não conversava com todos. Porque quando a gente topava com dois ou três quem conversava com a gente era só um deles. Era comum a gente conversar com o Osvaldão ou com o Geraldo<sup>16</sup>. Então o conhecimento que eu tenho com o seu tio é quase só de vista. (...)”

(...)

Seu Manuel havia se cansado do interrogatório. E eu não consegui disfarçar meu desconsolo (BRUM, 2012, p. 177-9).

É necessário destacar dois elementos sobre esse trecho. O primeiro diz respeito às considerações que Liniane faz ao próprio fazer narrativo, na medida em que ela se interroga, a partir de fala de seu Manuel, sobre como construir uma narrativa que não seja épica (lembrando que, na *Arte poética* aristotélica, um dos contrapontos ao gênero épico é o dramático e, em especial, o trágico). O tom adotado pela autora-narradora é quase editorial, ou cinematográfico: ela tenta *dirigir* a fala de seu personagem-

<sup>16</sup> Codinome, na Guerrilha do Araguaia, do ex-deputado federal José Genoino Guimarães Neto, ex-presidente do Partido dos Trabalhadores.

entrevistado, extraindo dela somente aquilo que lhe interessa. Entretanto, embora teça críticas à mistura entre prólogo e clímax e ao uso de flashbacks, a autora escolhe essa mesma estratégia narrativa em sua obra, ela própria descontínua, elíptica e marcada por fragmentações, como se, de certa forma, mimetizasse a situação em que se encontra e selecionasse somente aquilo que deseja compartilhar com o leitor.

O segundo elemento a ser destacado não é estrutural, mas emotivo e está diretamente relacionado com o conflito enfrentado entre experiência coletiva e necessidade de salientar uma dor individual. Liniane pouco se interessa — e isso se repete em outros momentos — por relatos que não tenham Cilon como protagonista:

Seu Pici falava como se estivesse acostumado a ser interrogado, habituado a abrir suas memórias de dor com quem passasse pela Barra do Sucupira, perguntando. Ia e vinha em detalhes de torturas físicas e psicológicas que me eram incompreensíveis e desencadeadas. Dizia a repetia a palavra *judieira*. Mas parecia anestesiado pelo próprio efeito da repetição dos relatos. Fui perdendo a concentração, perdendo meu olhar por entre a porta que dava no outro cômodo da casa: o chão batido de terra, a rede, a mesa de madeira inacabada, sem toalha; um pote que já tinha sido de margarina e que passara a guardar açúcar, talvez sal; as tábuas que faziam as vezes de parede que dividia a casa da rua — as enormes frestas entre as tábuas (BRUM, 2012, p. 172).

Por um lado, a *perda de concentração* é compreensível partindo-se da percepção de que se trata de alguém que esperou quase quarenta anos para buscar no Araguaia memórias que, mesmo lá, onde pensou que elas estariam, tem dificuldades para encontrar. Pode-se entender o afã de Liniane por obter fragmentos de Cilon e sua decepção quando as histórias que se dispõem a lhe contar não dizem respeito a ele. Em contrapartida, isso a cega para a dor de outros. E essa cegueira é sintomática de um mal maior na história brasileira, porque camponeses como seu Pici, também torturados e também sofridos, permanecem alijados do rol oficial de vítimas do regime, erro histórico que, como já disse, não foi reparado pela CNV e que mesmo vítimas ditas oficiais, como Liniane, têm dificuldade de reconhecer.

Como declarou Steiner (1986, p. 12), em *Antígona*, “a dialética da intimidade e do engajamento, do doméstico e do público, é explicitada. A peça gira em torno da violência necessária que a transformação sociopolítica impõe à interioridade silenciosa

do ser”<sup>17</sup>. Em *K., Ainda estou aqui e Antes do passado*, está presente o conflito entre um sofrimento íntimo, restrito à família, e uma mágoa histórica coletiva. Em sua análise sobre as Antígonas modernas, Steiner (1986, p. 128) diz que o “tema do sepultamento toca nos pontos fundamentais da sensibilidade pública e privada”<sup>18</sup>. Por que é necessário recorrer a essas recordações dolorosas: para tentar remediar uma perda pessoal ou para lutar para que histórias similares não voltem a acontecer jamais no país? A resposta, provavelmente, é afirmativa em ambos os casos.

O impedimento do luto que talvez se configure aqui no maior sofrimento enfrentado pode ser tratado sob três pontos de vista. O primeiro, antropológico, diz respeito à negação do direito à terra e do direito ao mencionado repouso final, o que, em essência, simboliza uma negação da própria identidade. Sobre essa questão, Carine Trevisan (2015, edição Kindle, localização 1652) explica que

[o]s antropólogos, os historiadores e os etnólogos, de fato, mostraram a importância dada na maioria das culturas aos “maus mortos”, aqueles que foram mortos violentamente, foram privados das honras fúnebres e de lápides e que se encontram condenados a errar entre os vivos, buscando se vingar pela falta de ritual.<sup>19</sup>

Em contrapartida, Steiner (1986, p. 128-9) diz que os ritos funerários são contraditórios, uma vez que visam não somente a resguardar os mortos, mas a contê-los, impedi-los de voltar ao mundo dos vivos:

Na concepção judaico-helênica, tudo se passa como se a pessoa humana fosse particularmente vulnerável ao animalesco, de uma maneira quase obscena, como se o espírito flutuando no momento da morte atraísse para si as solicitações de criaturas bestiais que vêm reivindicar, afirmar a parte animal do homem.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> “(...) la dialectique de l'intimité et de l'engagement, du 'domestique' et du public, sont explicitée. La pièce tourne autour de la violence nécessaire que le changement socio-politique impose à l'intériorité silencieuse de l'être.”

<sup>18</sup> “(...) thème de l'enterrement touche des cordes fondamentales de la sensibilité publique et privée.”

<sup>19</sup> “Les anthropologues, les historiens et les ethnologues ont en effet montré l'importance dans la plupart des cultures accordées aux « mauvais morts », ceux qui sont morts de mort violente, ont été privés des honneurs funéraires ou dont on a expié la tombe et qui se trouvent condamnés à errer parmi les vivants, cherchant à se venger du défaut de rituel.”

<sup>20</sup> “Dans la conception judaico-helénique, tout se passe comme si la personne humaine était particulièrement vulnérable à l'animalité, d'une façon presque obscène, comme si l'esprit en s'envolant à l'heure de la mort attirait à lui les sollicitations des créatures bestiales qui viennent revendiquer, affirmer la part animale de l'homme.”

O segundo ponto de vista é o psicanalítico. O luto, em geral, manifesta-se por uma reação à perda de qualquer coisa querida e não significa um estado psicológico, uma vez que, normalmente, é superado depois de um certo período de tempo. Seus aspectos são similares à melancolia, que apresenta efeitos fortes de uma depressão profunda e dolorosa, que faz cessar o interesse pelo mundo exterior. Para Freud (1996 [1915]), assim como o luto, a melancolia decorre de uma perda, mas de algo cuja ausência, ao contrário do processo de luto, não é sempre consciente e se comporta como uma ferida aberta e permanente. Face à impossibilidade de realizar o processo de luto, é precisamente essa chaga que persiste. Nesse caso, a imagem do morto também persiste, mas não como uma alma atormentada que assombra o universo dos vivos, mas como uma dor constante, que não se cura.

Essa persistência dolorosa está presente nas três narrativas brasileiras. Em *K.*, Kucinski, no mesmo capítulo em que trata da falta de medo do pai que procura a filha desaparecida, evoca sua desesperança, sobretudo num momento em que mesmo aqueles que sentem compaixão se cansam de senti-la:

Outro ano mais, e a ditadura finalmente agonizará, assim parece a todos; mas não será a agonia que precede a morte, será a metamorfose, lenta e autocontrolada. O pai que procura a filha desaparecida ainda empunhará obstinado a fotografia ampliada no topo do mastro, mas os olhares de simpatia escassearão. Surgirão outras bandeiras, mais convenientes, outros olhares. O ícone não será mais necessário; até incomodará. O pai da filha desaparecida insistirá, afrontando o senso comum.

Alguns anos mais e a vida retomará uma normalidade da qual, para a maioria, nunca se desviou. Velhos morrem, crianças nascem. O pai que procurava a filhada desaparecida já nada procura, vencido pela exaustão e pela indiferença. Já não empunha o mastro com a fotografia. Deixa de ser um ícone. Já não é mais nada. É o tronco inútil de uma árvore seca (KUCINSKI, 2014, p. 90).

Ícone, na semiótica, é o signo de primeiridade, ou seja, o que guarda mais semelhança com o objeto que representa (PEIRCE, 2005 [1931-1938], p. 64). A imagem do homem empunhando o mastro com a foto de sua filha, como as mães da Praça de Maio na Argentina é, para usar o mesmo termo semiótico de Kucinski, um ícone de resistência. Assemelha-se ao guerreiro que avança à frente da tropa, portando o estandarte da companhia. Esse signo, contudo, pode aludir também ao mastro de um navio: a foto é a vela e, portanto, a própria *busca*; sem ela, o instrumento que, na embarcação, ajuda na propulsão e no direcionamento do caminho, não encontra o

sentido a ser percorrido. Transforma-se no tronco seco, que, assim como a Antígona emparedada, é uma figura vivo-morta.

Em *Ainda estou aqui*, já quase no final do livro, Eunice Paiva, já debilitada pelo Alzheimer em estágio três, alternando instantes de rara lucidez com momentos mais frequentes e longos de manifestação da demência, está com o neto no colo, em frente à televisão permanentemente ligada. De repente, ela, na cadeira de rodas, chama a atenção do filho e da cuidadora para a televisão:

Ela apontou trêmula para a TV e começou a dizer, aflita, chamando a nossa atenção e atenção da própria memória:

— Olha, olha, olha!

Na TV, um noticiário sobre Rubens Paiva. Todos os dias, novidades. Ela sentadinha na cadeira de rodas. Aparecem fotos dele de arquivo na tela. Era a foto de seu ex-marido, era o nome dele, falavam dele, desvendavam segredos sobre a morte dele:

— Olha, olha, olha!

Ela olhava. Com lágrimas. Ouviu a notícia. Começou a dizer baixinho:

— Tadinho, tadinho, tadinho... (PAIVA, 2015, p. 252-3).

A reportagem em questão foi exibida, possivelmente, no início de 2014, durante as apurações da CNV, quando revelações sobre o caso Rubens Paiva vieram à tona e o relatório especial preliminar específico sobre o ex-deputado foi divulgado. Enfraquecida, Eunice já não acompanhava o desenrolar das novas investigações, mas, apesar do esquecimento provocado pela doença, ela reconhece, naqueles instantes de imagem diante da televisão, um sofrimento que, embora represado nos confins da memória, permanece profundo. E uma única palavra é dita porque, talvez, assim como a memória falha, a linguagem, diante do choque e da dor, também falte.

Essa dor que permanece, independentemente do tempo e das debilitações, também é exposta por Liniane Haag Brum ao descrever a avó Eloah em *Antes do passado*:

Minha avó não domava mais as sílabas, soprava-as fracas, por vezes inaudíveis, quase murmúrios. Dizia com o corpo e com os olhos as palavras que a mão, paralisada, não podia escrever.

Sua cadeira amarela na porta de casa — o corpo ali, encaixado, a bengala ao lado. A mãe de Cilon, minha avó Lóia, com a atenção sempre na rua: uma imagem que falava e que todo mundo sabia o que queria dizer (BRUM, 2012, p. 53).

Assim como o pai de Cilon jamais voltou a pronunciar o nome do filho, a debilidade físico-cognitiva de Eloah também a impede de fazê-lo. O fragmento demonstra, contudo, a potência da linguagem corporal, mesmo que esse corpo sequer se mova. Toda a angústia pode ser sintetizada na imagem de mãe parada, sentada na porta, à espera de um filho já morto e que, por isso, nunca chega.

Talvez seja dessa relação entre um sofrimento insistente e a necessidade de externá-lo, a despeito de memórias falhas e debilidades físicas, de temores impostos e expectativas por vezes frustradas de empatia, que se chegue à terceira aproximação com o trabalho de luto: a própria literatura. No livro *Les fables du deuil [As fábulas do luto]*, Carine Trevisan (2015, edição Kindle, localização 4531) cita o texto “Melancolia da linguagem”, de J.-B. Pontalis, em que o autor transforma o trabalho de luto definido por Freud em uma metáfora do trabalho da língua — e, por consequência, pode-se dizer, do trabalho literário. Todavia, como explica Trevisan, o texto vai mais longe:

O luto não é aqui uma simples e bela figura retórica, ele é, na origem — uma origem tão mítica quanto aquela que inventa Rousseau em seu *Ensaio sobre a origem das línguas* — real. Não se inventou a linguagem para se exprimir e comunicar com os semelhantes, afirma J.-B. Pontalis em sua ficção teórica, mas para falar com “o desconhecido”: a morte, os mortos. Portanto, “é quando os termos nos falham, como alguém, que a palavra, como o amor, vem a nós”<sup>21</sup>.

Parece ser nessa dupla perspectiva que Bernardo Kucinski, Marcelo Rubens Paiva e Liniane Haag Brum tentam escrever: para remediar a falta de seus entes queridos, que eles não puderam enterrar, mas também para responder à própria ausência das palavras que, ao longo de décadas durante as quais o silêncio se impôs a essas histórias, seja nas famílias ou seja em todo o país, foram insuficientes para descrever a dor.

---

<sup>21</sup> “Le deuil n’est pas ici une simple et belle figure de rhétorique, il est, à l’origine — une origine aussi mythique que celle qu’invente Rousseau dans son *Essai sur l’origine des langues* —, réel. On n’a pas inventé le langage pour s’exprimer et communiquer avec ses semblables, affirme J.-B. Pontalis dans sa fiction théorique, mais pour parler avec « l’inconnu » : la mort, les morts. Dès lors, « c’est quand les mots nous manquent, comme quelqu’un, que la parole, comme l’amour, nous vient ».”

## A MORTE DA MEMÓRIA

Reler e reinterpretar fragmentos soterrados da história brasileira com a lente do mito trágico de Antígona e do corpo insepulto é, de certa forma, lançar luz a acontecimentos e memórias sombreadas pelo fato de não pertencerem às narrativas dominantes, iluminando também mentiras e esquecimentos forçados impostos a uma sociedade que só agora começa a desvelar mais a fundo as farsas que acobertaram — e sustentaram — uma de suas maiores tragédias. É também atentar para o conflito do passado apontado por Beatriz Sarlo (2007 [2005], p. 9) e a concorrência entre memória e história, visto que esta nem sempre consegue acreditar na primeira, ao passo que aquela “desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade)”.

Tanto as re-elaborações da tragédia grega, como as escritas por Brecht e Anouilh, quanto aquelas traçadas pela vida de homens e mulheres que se tornaram mortos *sem corpo*, mais do que sem sepultura, pelas mãos do regime autoritário, como as contadas por B. Kucinski, Marcelo Rubens Paiva e Liniane Haag Brum, parecem se inscrever no que Walter Benjamin entende por história. Segundo ele, “o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 1994 [1940], p. 223). Assim, as narrativas elaboradas pelos três escritores brasileiros, combinação de memória, história e ficção, bem como os dramas tangíveis dos fatos ocorridos no Brasil — e cuja recuperação, através da Comissão Nacional da Verdade e seus desdobramentos, também pode misturar memórias, histórias e até elementos ficcionais —, entrelaçam grandes acontecimentos históricos brasileiros ao anônimo cotidiano de seus personagens. Neste caso, a literatura reconstrói aspectos da trajetória brasileira, ao mesmo tempo em que, por um viés trágico e confessional, adquire um caráter universal.

Em *Sobre o conceito da história*, Benjamin tenta escrever e interpretar uma história diversa daquela do homem de sua época, uma espécie de anti-história. Assim, a história benjaminiana, contra-hegemônica, reúne o que é desconsiderado e esquecido pela história dita tradicional. Seu conceito se funda nos sofrimentos acumulados da humanidade, essência primordial do trágico. Benjamin propõe um conceito de história que corresponda à verdade daqueles que foram impedidos de falar. Por isso, para que o

futuro aconteça, é necessário um desvio em direção ao passado, a fim de que um ato de justiça possa libertá-lo do sofrimento e da opressão que se repetem tragicamente.

Nesse ciclo de repetição, repensar a forma como a sociedade lida com a história implica rever também a concepção de temporalidade. Na maioria das vezes, o tempo é encarado como categoria, algo exterior ao ser humano. Por isso se tenta incessantemente preencher o tempo, matar o tempo ou, no que toca a eventos traumáticos, supor que a passagem do tempo trará consigo o esquecimento. No entanto, emoções muito intensas, sejam provocadas por imensas alegrias ou por grandes tristezas, expõem um outro tipo de temporalidade. Gilles Deleuze (2006 [1969], p. 170), ao retomar os conceitos estoicos de tempo, considera que há dois tipos de relação temporal: a primeira, Cronos, é logicamente a cronológica, que pressupõe a existência de um presente concreto incrustado no meio do caminho entre passado e futuro, sendo que, neste caso, portanto, só o presente existe; a segunda, Aion, é, ao contrário, aquela em que somente o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Se a tragédia enquanto gênero se esforça no sentido de não ultrapassar uma revolução solar, o tempo deste trágico aqui tratado é justamente o tempo insistente.

Na perspectiva do Aion deleuziano (DELEUZE, 2006, p. 170), a recuperação de narrativas de traumas e perdas proporcionada por comissões da verdade como a brasileira, mas também por experiências literárias como *K.*, *Ainda estou aqui* e *Antes do passado*, representa a insistência do passado sobre o presente e, conseqüentemente, também sobre o futuro. Voltar ao arquivo da história desengavetando o que ficou desprezado, dando possibilidade para que narrativas diversas sejam construídas a partir de lembranças e sofrimentos até então silenciados — como proposto pelas comissões da verdade de todo o mundo — é resgatar a memória, mas também confundi-la, re-elaborá-la enquanto ficção capaz de se ajustar sobre os resíduos deixados no presente.

Embora a discussão acerca dos gêneros híbridos dessas narrativas seja o tema a ser explorado no próximo capítulo, cabe aqui adiantar um comentário sobre a questão do processo de ficcionamento ou ficcionalização que estou adotando, a partir da análise que Philippe Gasparini faz da experiência de autoficção do escritor e crítico Serge Doubrovsky:

Doubrovsky tinha provavelmente em mente aquela acepção, bem ampla, da palavra ‘fiction’ nos Estados Unidos. Mas, posteriormente, ele justificará o emprego da palavra por sua etimologia. O verbo latino *fingere* significava de fato ‘afeiçoar, fabricar, modelar’. O *fictor* era

alguém que dava feição: o oleiro, o escultor, e depois, por extensão, o poeta, o autor. Não se tratava de uma simples brincadeira com as palavras. O conceito de autoficção teve inicialmente como base uma ontologia e uma ética da escrita do eu. Ele postulava que não é possível se contar sem construir um personagem para si, sem elaborar um roteiro, sem ‘feição’ a uma história. Postulava que não existe narrativa retrospectiva sem seleção, amplificação, reconstrução, invenção (GASPARINI, in NORONHA, 2014, p. 187).

Não estou lidando, nesta tese, com um *corpus* composto de autoficções, nos moldes de Doubrovsky, mas é possível falar em outros gêneros, ou misturas de gêneros, de narrativas do eu e de representações da memória em que o ofício do *fictor* se faz presente. Se a origem etimológica de feitor e fingidor é a mesma, não custa lembrar do sentido dado a este último por Pessoa, ao descrever o poeta: aquele que “chega a fingir que é dor/ a dor que deveras sente”. Ou seja: a dor existe, mas a escrita lhe dá feição. É o que fazem, cada um a seu estilo, os autores do *corpus* escolhido aqui.

Numa representação de memória individual e/ou familiar que também se pretende coletiva e/ou social, como no caso do *corpus* literário desta tese, essa feitura, retomando Benjamin (1994, p. 224), implica abertura à reflexão: “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”. Em outros termos, se poderia arriscar dizer que a leitura crítica do presente apoia-se numa re-elaboração analítica do passado, assim como a compreensão do passado é capaz de se transformar a partir de gatilhos disparados pelo presente, assumindo também diferentes feições.

Assim, retomar recordações trágicas como as evocadas em *K.*, *Ainda estou aqui* e *Antes do passado* não significa, portanto, rememorar uma dor extinta, mas expor um sofrimento que se mantém imanente e tangível. Isso requer o cuidado da dupla percepção passado-presente esquematizada por Bergson em seu cone de memória, em que o presente muda o olhar sobre o passado e o passado interfere nas ações presentes. Nada mais é do que o conceito bergsoniano de duração: o tempo é o passado vivo no presente e “quanto mais me esforço para recordar uma dor passada, tanto mais tendo a experimentá-la realmente” (BERGSON, 1999 [1986], p. 159).

Talvez seja em razão da transformação mútua que passado e presente operam entre si que a memória assuma o posto de um dos temas mais complexos para a compreensão da vida humana. Trata-se de uma relação sempre em via dupla: numa direção, tem-se a possibilidade de justificar os acontecimentos e sentimentos atuais por circunstâncias de outrora; no outro sentido, constrói-se e modifica-se a própria

lembrança a partir da reelaboração do entendimento de fatos acontecidos anteriormente pela consciência do hoje. Como explicita Henri Bergson (1999, p. 161), “seria inútil, com efeito, tentarmos caracterizar a lembrança de um estado passado se não começássemos por definir a marca concreta, aceita pela consciência, da realidade presente” — no caso, os efeitos do destino trágico. Para ele,

o que chamo de meu presente é minha atitude em face do futuro imediato, é minha ação iminente. Meu presente é portanto efetivamente sensório-motor. De meu passado, apenas torna-se imagem, e portanto sensação ao menos nascente, o que é capaz de colaborar com essa ação, de inserir-se nessa atitude, em uma palavra, de tornar-se útil; mas, tão logo se transforma em imagem, o passado deixa o estado de lembrança pura e se confunde com uma certa parte do meu presente (BERGSON, 1999, p. 164).

Ainda conforme Bergson, nem toda dor sentida hoje na lembrança de fato foi experimentada no momento em que o episódio que a desencadeou foi vivido; pelo menos, não da mesma forma nem com a mesma intensidade. Nesse caso, é como se o tempo atuasse como uma lente de aumento, dando amplitude à sensação provocada pela percepção da memória. Ou, nas palavras emocionadas da presidenta Dilma Rousseff quando da entrega do relatório final da CNV, trata-se de uma dor que se repete, seguindo viva e pungente, para todos aqueles que perderam familiares e parentes e “que continuam sofrendo como se eles morressem de novo e sempre a cada dia”.

### **A dor de lembrar**

Na psicanálise freudiana, a repetição é encarada como um sintoma de algo que está recalçado, algo de que, no fundo, não se quer lembrar, mas cujo esquecimento forjado não é real. Bergson diferencia dois tipos de memória, a memória-hábito e a memória-recordação. Esta seria a memória propriamente dita, isto é, a representação, pelo que Bergson chama de imagem-lembrança, do passado no presente; ou, em apenas uma palavra, a percepção. Já a memória-hábito é aquela que se nutre da repetição: aprende-se a falar, a andar, a escovar os dentes, a amarrar os sapatos pela repetição sistemática dessas tarefas, de modo que ninguém precisa se recordar racional e conscientemente de como realizá-las a cada dia. De acordo com Bergson (1999, p. 89), esse tipo de memória não representa o passado, mas o encena. Desse modo, sua função não é conservar imagens antigas, mas prolongar sua utilidade no presente.

A repetição como sintoma citado pela psicanálise freudiana seguiria o mesmo princípio, embora não em relação ao efeito útil da lembrança. É como se, na impossibilidade da memória-recordação, da qual a consciência foge pelo fato de não suportá-la, o trauma passasse a ser incorporado ao hábito: a memória dolorosa é reprimida, mas a ferida provocada pelo episódio continua a doer, quer se recuse a lembrar-se dele ou não.

A memória impedida é o principal tema de *Ainda estou aqui*. Não o desaparecimento de Rubens Paiva, pai do autor; não seu sequestro, tortura e assassinato na sede do DOI, no Rio de Janeiro; não o atestado de óbito sem corpo, muito tardio, ou a descoberta, mais tardia ainda, de que esse mesmo corpo que parece nunca ter existido teve, supostamente, os restos atirados às águas. No livro, a vítima primeira parece ser a memória.

É sobre ela, ou sobre esse misto das memórias bergsonianas, primeiro hábito e depois recordação, que Marcelo Rubens Paiva começa a escrever, já no primeiro capítulo, observando o filho ainda bebê:

Já temos memória desde o primeiro dia em que nos deram à luz! Temos lembranças assim que acordamos; lembramos que o mundo é magnífico, sentimos um vazio no estômago, uma fralda pesada, molhada, e lembramos que, se chorarmos, milagrosamente aparece alguém que nos livra do desconforto.

(...) No entanto, não nos lembramos de nada disso anos depois.  
(...)

As primeiras lembranças que guardamos para o resto da vida são as de quando temos três ou quatro anos, e a cada ano que passa virão mais lembranças que serão guardadas, cinco, seis, sete, que se tornam as primeiras lembranças mais fortes que o esquecimento, que serão cobertas por novas experiências, que se acumulam, se acumulam, oito, nove, dez... (PAIVA, 2015, p. 16-7).

O autor parte dessa reflexão sobre as recordações que o filho vai guardar ou não ao longo da vida para chegar no extremo oposto: aquelas que foram se perdendo aos poucos da memória da mãe, Eunice, com a degeneração provocada pelo Alzheimer:

A memória é uma mágica não desvendada. Um truque da vida. Uma memória não se acumula sobre outra, mas ao lado. A memória recente não é resgatada antes da milésima. Elas se embaralham. Minha mãe, com Alzheimer, não se lembra do que comeu no café da manhã. Minha mãe, com Alzheimer, vê meu filho de um ano, que é a minha cara, e o reconhece. Não acha que sou eu, mas o chama de filhinho, de meu filhinho. E sempre diz:

— É a coisa mais linda.  
e às vezes se confunde e diz:  
— Ela é a coisinha mais linda.

Pode ser ela, a criança. Pode ser que, por ter tido quatro filhas, todos os bebês se tornem ela. Minha mãe reclama muito quando o levamos embora (PAIVA, 2015, p. 18-9).

Mesmo que não haja a lembrança em si, o que Paiva aponta é que há, ao menos ainda, no momento de que fala, um reconhecimento. Eunice reconhece o neto, ainda que não saiba precisar quem ele é. De todo modo, a ligação emocional com o bebê se estabelece, porque os sentimentos não fazem parte do hábito, como o café da manhã do qual ela não se recorda. Trata-se de aspectos distintos da memória: um é aquele que a faz se esquecer do que comeu; outro é o que a leva, se não a identificar, ao menos a sentir prazer com a presença da criança.

A memória não é memória sem reconhecimento; o reconhecimento é a chave de acesso à memória para Bergson. Segundo ele, lembrança e percepção se interpenetram sempre, uma vez que as percepções estão impregnadas de lembranças e uma lembrança só pode ser acessada a partir da percepção. Embora Bergson acredite na existência de lembranças puras, fixadas no cérebro, na matéria, a impossibilidade de se estar consciente de todas elas o tempo todo faz com que elas só sejam acessadas quando um acontecimento ou objeto presente aciona-as, transformando-as em imagens, exatamente como quando o personagem K., no livro de mesmo nome, recorda a escadaria em Varsóvia ou quando se lembra das injúrias contra a irmã no momento em que as mesmas injúrias, em outro contexto, são proferidas contra a filha.

Trata-se do esquecimento de reserva de que fala Paul Ricœur (2007, p. 436): esquecemos por ser impossível lembrar tudo todo o tempo, mas as memórias estão ali, numa espécie de arquivo mnemônico, latentes, prontas para serem ativadas e/ou resgatadas a depender do estímulo presente. Parafraseando Bergson, o ato concreto que permite reaver lembranças passadas no presente é justamente o reconhecimento.

Todavia, conforme reflete Marcelo Rubens Paiva, o reconhecimento sozinho não basta. Eunice reconhece o neto, mas não sabe dizer quem ele é, não localiza-o ou ao seu nascimento em sua memória:

O renascimento de um fato psicológico passado, seu reconhecimento e localização são as condições necessárias das lembranças. Ou da memória. Elimine um deles, não será lembrança, mas reminiscência. Você olha uma pessoa na rua, pensa reconhecê-la, imagina que já a viu antes, mas não sabe dizer quando nem onde. Há o

retorno de um fato passado e o reconhecimento, mas falta a localização: não há lembrança (PAIVA, 2015, p. 17-8).

Processo semelhante pode ocorrer com a memória reprimida de um acontecimento traumático. No capítulo anterior, citei a passagem de *Ainda estou aqui* em que Eunice, já com o Alzheimer avançado, assiste no noticiário recente desdobramentos do caso Rubens Paiva veiculados após apurações da CNV. Ao olhar para a TV, há o reconhecimento, embora não a localização da lembrança. É preciso ressaltar, contudo, que, em sentido inverso, a despeito de Eunice, acometida pela demência, provavelmente não saber precisar o *onde* ou o *quando* de sua relação com o homem de quem falam na televisão — havendo um desencontro entre o *lá e então* e o *aqui e agora* —, ela *re-conhece* a dor e compaixão, conhece novamente algo de que parecia ter se esquecido. A dor não é lembrada, mas repetida. E ressentida.

Ressentimento não assume necessariamente o sentido usual de rancor ou desejo de vingança, mas, sim, o da repetição negativa de uma emoção por si só forte demais — e que é ampliada, não diminuída, a cada vez que se repete. O Alzheimer de Eunice em *Ainda estou aqui* é uma condição real, mas também se configura como uma metáfora. Em *K.*, o personagem-título sofre um infarto fulminante; em *Antes do passado*, Vó Lóia tem um AVC. Todas as três são doenças reais que também podem ser interpretadas literariamente, tomando a devida licença poética, como encenações de sintomas de algo mais profundo. Todas elas incapacitantes — a incapacidade do cérebro de se lembrar do trauma, a incapacidade do coração de seguir batendo depois da perda e da procura frustrada, a incapacidade do corpo de erguer a voz e de se mover em busca do que foi perdido —, porque a tragédia incapacita para a esperança.

No nível patológico-terapêutico, Ricœur (2007, p. 84) aponta a *memória impedida* como primeira forma de abuso da memória. Essa é uma memória ferida, relacionada à melancolia freudiana advinda de um luto não realizado. Se a lembrança traumática é recalcada, ela passa a ser substituída pela compulsão de repetição.

Há um capítulo de *K.* em que Kucinski muda a focalização narrativa e, em vez de dar voz ao pai, empresta-a a Jesuína Gonzaga, faxineira da Casa da Morte de Petrópolis, onde Ana Rosa e Wilson Silva foram torturados. No texto, a moça, de vinte e dois anos, funcionária de uma empresa privada, vai a uma sessão de terapia para conseguir uma licença médica para tratamento. Seus sintomas são insônia e alucinações, além de, em suas palavras, ficar “muito perturbada” e não conseguir trabalhar (KUCINSKI, 2014, p.

120). Durante a consulta, a personagem relata sua relação com Fleury, falando de como ele a tirou da penitenciária feminina de Taubaté, onde cumpria pena em razão do vício em drogas, e a levou para o lugar a que se refere apenas como *a casa*. Lá, fingia ser prisioneira também, obrigada a trabalhar na faxina, para se aproximar dos presos políticos e repassar ao delegado as informações que por ventura eles lhe dessem, como bilhetes e números de telefones. “Lá no andar de baixo, além das celas, também tinha uma parte fechada, onde interrogavam os presos, era coisa ruim, os gritos, tem muitos gritos no meu pesadelo” (KUCINSKI, 2014, p. 127), conta a personagem no livro. E continua:

Uma vez, eu fiquei sozinha quase a manhã inteira, os PMs mineiros saíram bem cedo de caminhonete dizendo que tinham acabado os sacos de lona, o lugar onde compravam era longe, iam demorar. O Fleury já tinha voltado para São Paulo de madrugada. Eu sozinha tomando conta. Então desci até lá embaixo, fui ver. A garagem não tinha janela, e a porta estava trancada com chave e cadeado. Uma porta de madeira. Mas eu olhei por um buraco que eles tinham feito para passar a mangueira de água. Vi uns ganchos de pendurar carne igual nos açougues, vi uma mesa grande e facas igual de açougueiro, serrotes, martelo. É com isso que tenho pesadelos, vejo esse buraco, pedaços de gente. Braços, pernas cortadas. Sangue, muito sangue” (KUCINSKI, 2014, p. 132).

A passagem não deixa de remeter a uma amostra da repetição como sintoma de distúrbios provocados pelas torturas e assassinatos praticados durante a ditadura, mesmo para aqueles que apenas os testemunharam. A personagem não descreve apenas o que viu, uma única vez, quando desceu até a garagem trancada e espiou pela fresta; o que ela descreve é o que revê, constantemente, assombrando-a quando dorme.

Literariamente, o processo de repetição pode ser encenado de diferentes maneiras nas três obras brasileiras analisadas, bem como em *Antígona*. Se a princesa de Tebas refaz o sepultamento do irmão duas vezes na peça de Sófocles — e tornaria a fazê-lo quantas vezes fossem necessárias caso não tivesse sido descoberta —, os personagens retratados nas narrativas brasileiras seguem, cada um, o rito que impôs — ou que a vida impôs — para si.

O conceito de “compulsão à repetição” é tratado por Freud no texto “Recordar, repetir e elaborar” (1996 [1914]). Nele, o psicanalista diferencia a repetição da recordação, afirmando que, nesta, a resistência à lembrança é posta de lado, ao passo que, naquela, o sofrimento que a memória provoca, como no exemplo da faxineira da Casa da Morte, leva a uma estratégia de defesa, uma recusa à lembrança. Os pesadelos,

então, são uma maneira de o subconsciente se lembrar, uma vez que, conscientemente, a personagem não quer se recordar. Esse desejo de se ver livre da recordação, na psicanálise freudiana, levaria a uma “tendência para um retorno à origem, ao estado de repouso absoluto, ao estado de não vida, àquele estado anterior à vida que pressupõe a passagem pela morte” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 657), isto é, a pulsão de morte.

Entretanto, existe um outro tipo de repetição, analisado mais tarde por Lacan, a partir de Aristóteles, e que, também associado ao trauma e ao choque, só poderia “ser simbolizado, esvaziado ou domesticado através da fala” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 658), sendo sua repetição a tradução da busca dessa simbolização. Esse seria o caso de K. Do começo ao fim da obra de Kucinski, o personagem reconta, reiteradas vezes, o enredo do desaparecimento da filha, até o último capítulo, em que visita um pavilhão onde estão encarcerados presos políticos. Contudo, à medida que repete a narrativa já tantas vezes contada — tal como Liniane Haag Brum acusa o personagem seu Pici de fazer, no episódio de *Antes do passado* mencionado no capítulo anterior —, é como se seu relato fosse, aos poucos, desprendendo-se da consciência e se tornando, para usar os termos Bergson, mais hábito que lembrança, muito mais presente do que passado, numa espécie de indistinção entre os dois tempos, como no Aion deleuziano:

Armaram uma roda de cadeiras, K. sentou-se à frente. Depositou no piso a sacola e começou logo a contar a história que já havia repetido tantas vezes. Mas era como se contasse pela primeira vez. Fitava um preso, depois outro. Tropeçava nas palavras. No meio da fala saíam palavras em ídiche. Repetia como um refrão, *mein tiere techeterl*, minha filhinha querida. Sentia de volta o sotaque dos primeiros dias de Brasil (KUCINSKI, 2014, p. 174).

Várias evidências mostram a confusão entre o passado e o presente na mente do personagem nesse momento: a impressão de que conta a história pela primeira vez; a dificuldade que ele, mesmo sendo um escritor, encontra com as palavras; o uso de termos em ídiche, recurso muitas vezes instintivo de recorrer à língua originária diante da dificuldade de expressar uma emoção muito forte em outra língua; o retorno do sotaque estrangeiro do momento de sua chegada ao Brasil, mesmo após décadas vivendo no país; e a repetição da expressão *mein tiere techeterl*. O personagem parece repetir, inconscientemente, palavras, ações e comportamentos como reação a uma dificuldade persistente e, pode-se imaginar, cada vez mais acentuada com o passar do tempo, de re-elaborar a lembrança traumática do desaparecimento da filha.

Já em *Ainda estou aqui*, um dos pontos que chama a atenção da narrativa de Marcelo Rubens Paiva é o pragmatismo que ele atribui à mãe, o qual a fez seguir em frente, re-erguer-se após o desaparecimento do marido, acabar de criar os cinco filhos, construir uma carreira própria na advocacia ao mesmo tempo em que mantinha a atuação em defesa da anistia, da redemocratização e, sobretudo, dos esclarecimentos sobre o que acontecera. Por outro lado, tamanho era o senso prático que o autor destaca também a reiteração sistemática, aprendida em casa, de que a demonstração exterior de sofrimento não era admissível: a família de Rubens Paiva — ou melhor, de Eunice Paiva — não chora.

Há uma passagem em particular que evidencia isso. Logo após a desaparecimento de Rubens Paiva e antes de a censura acirrar-se ainda mais, a revista *Manchete*, em que saíam retratadas as principais celebridades do momento, dispõe-se a fazer uma reportagem com a família do ex-deputado:

Vesti minha calça mais chique. Estávamos todos chiques, com roupa de domingo. Sorríamos. Não parávamos de sorrir. A ironia era imensa: apareceríamos justamente na mais bonita e glamorosa de todas as revistas. (...)

Nos empurrávamos e ríamos. Minha mãe de cabelo armado. Passara laquê para aquela foto, certamente. Tinha colares. Magérrima e ainda queimada de sol de Búzios. Nós cinco, da mais nova, Babi, dez anos, à mais velha, Veroca, dezesseis. Queimados, verão, incrédulos. Babi gargalhava. Saiu na foto de olhos fechados. Só Veroca não sorria. Veroca sabia de mais coisas do que nós (PAIVA, 2015, p. 151-2).

A inocência das crianças contrasta, e ao mesmo se harmoniza, com a força que a mãe tenta demonstrar:

O fotógrafo reclamava: fiquem mais sérios, mais tristes, mais infelizes. Não conseguimos. Ou não queríamos. A irreverência sempre nos inspirou. Observo a foto hoje e vejo nos olhos da minha mãe: quem você pensa que é, para nos fazer infelizes? Nos indignamos. Não é a imprensa que nos pauta, nós a pautamos (PAIVA, 2015, p. 152).

A postura altiva de Eunice Paiva pode ser interpretada como um sinal de sua resistência. Aliás, de toda a família, já que os próprios meninos, mesmo sem ter a total dimensão do que ocorria, resistem ao comando do fotógrafo. Até Vera, que o irmão afirma ter saído sem sorrir na foto, porque, aos dezesseis anos, tinha mais maturidade e mais informações, tampouco chora, contrariando o que o profissional da revista

esperaria. Entretanto, é possível observar nessa resistência mais de um sentido, assim como possui o próprio termo. Segundo o dicionário Houaiss (2008, p. 649-50), resistência pode ser, entre outras definições, a “qualidade de quem demonstra firmeza”, ou “vigor moral, determinação”, ou ainda “reação a uma força opressora”. Tudo isso descreve a família e, em especial, a mulher sem notícias do marido e recém-saída da prisão que, não sem razão, quer deixar claro que não se deixou abater. Por extensão, esse substantivo também significa “recusa à submissão, oposição, reação”, bem como “defesa contra um ataque”, que tanto se encaixam na mesma demonstração externa de disposição a não sucumbir a uma ameaça quanto num movimento interior, íntimo, de não aceitação e não entrega àquilo que provoca aflição — no caso, a falta de notícias de Rubens Paiva. Isso porque o verbo resistir, na definição do mesmo dicionário, é “lutar contra” (HOUAISS, 2008, p. 650), sendo que essa luta pode ser empreendida tanto contra uma ofensa ou um ataque — o das forças da repressão — quanto contra um impulso — o do sofrimento provocado pelo trauma.

É claro que, neste momento específico da foto, não se trata de uma resistência à lembrança, como postulou Freud, porque a prisão de Rubens Paiva era recente e nem Eunice nem seus filhos tinham o real alcance da gravidade da situação ou a ciência concreta de seu desaparecimento. Entretanto, essa é uma postura que, conforme se depreende da narrativa de Paiva, a mãe mantém por décadas, que *repete* por décadas — até, como citado no capítulo anterior, o rompimento metafórico da represa.

Por sua vez, em *Antes do passado*, como também mostrado no segundo capítulo desta tese, a repetição seria a do próprio silêncio. Isso poderia soar como uma antítese, já que um dos sentidos de repetir, pelo senso comum, é o de dizer de novo, recontar, como já observado a propósito de *K.*, o que nada tem a ver com o silêncio. Entretanto, pode-se interpretar o silenciamento que a família Brum se impõe sobre a militância política de Cilon, seu envolvimento com a guerrilha e seu desaparecimento como um reflexo da repetição freudiana: a resistência a lidar com o passado e a dificuldade de fazer sua re-elaboração.

No capítulo “Álbum de família”, Liniane Haag Brum, na carência de suas próprias memórias, tenta construí-las a partir das lembranças da prima Rejane, que tinha onze anos quando a família deixou de ter notícias de Cilon Cunha Brum:

“Ele vai voltar, não sei quando, mas vai. Vou esperar.” A voz saiu embargada, o rosto virado tentava despistar. Rejane, a neta de onze

anos, não costumava questioná-la. Naquele tempo, criança não inquiria os mais velhos. Ela via o esforço da vó Lóia em poupá-la, em se mostrar alegre mesmo quando estava triste. Percebia que a tristeza da avó produzia uma crosta invisível por todos os cômodos da casa. E sabia, como se sabem os nomes das coisas, que não era para falar (BRUM, 2012, p.131).

O trecho revela duas permanências: a da espera de uma mãe que se recusa a deixar de acreditar no retorno do filho, tentando conter o choro e disfarçar a tristeza, e a do silêncio. No fundo, o que se faz permanente é a presença de Cilon, ainda que seja uma *presença da ausência*. Sua memória é presente tanto na infelicidade de Eloah, que a autora descreve como uma “crosta invisível por todos os cômodos”, quanto no pensamento da neta Rejane, mesmo que ela saiba, instintivamente, que não deve tocar no nome dele. Percebe-se que mesmo a proibição sobre o assunto é silenciada, jamais pronunciada explicitamente, e, no entanto, tacitamente obedecida.

Naquela casa, naquela família de silenciamento imposto, o que as crianças aprendiam era o que escutavam por trás das portas, ou vendo, escondidas, a polícia vasculhar a casa:

Capturava cenas para depois fazer as emendas, sozinha. Mas ela não conseguia dar sentido ao emaranhado, o medo a impedia. medo grande, como um breu na mata e ela, pequena, lá dentro, sem nenhum adulto por perto. Ficou maior ainda quando, numa das tardes em que costumava passar na companhia da avó, uma caminhonete da polícia encostou na frente da casa. Deu tempo para ela ver a primeira pisada do coturno no chão de tábuas. Amedrontada com a cara do homem, correu para um dos quartos, escondeu-se debaixo da cama. De lá escutou os estrondos, eles revirando tudo — viu de perto quando um guarda entrou no quarto e abriu os armários. O policial foi olhar debaixo da cama e deu de cara com ela. Disse: “Pode sair...” Ela preferiu ficar onde estava até irem embora.

Passado o susto, não desgrudou mais da avó. Na cozinha, a senhora decidira adiantar os bifés acebolados do jantar. Achou que a avó, enquanto cortava a carne, soluçava. Não se conteve:

“Vó Lóia, tu tá chorando?”

“Não, minha filha... É a cebola.”

A neta insistiu:

“É por causa do tio?”

“A vó tá cortando cebola e a cebola faz chorar.”

Depois desse dia soube que o medo, o silêncio e o tio eram como se fossem o mesmo (BRUM, 2012, p.132)

A imagem que encerra esse trecho, com uma espécie de unidade formada entre Cilon, o medo e o silêncio, uma identificação entre os três, como sinônimos, condensa o sentimento que atravessa a família. Cabe frisar que tal sensação é sintetizada a partir do

ponto de vista de uma criança. Pela narrativa que a autora tece partindo do relato da prima, Rejane, a princípio, aterroriza-se com a presença da polícia. Depois, contrariando o costume e as chamadas boas maneiras das crianças que não inquiriam os adultos, toma coragem de perguntar pela primeira vez e interpela a avó sobre o tio. A menina sabe, pelas informações colhidas pelos cantos, que Cilon é o responsável pela visita dos policiais e pela tristeza de Eloah e o que busca é apenas uma confirmação. A insistência de Vó Lóia em negar, contudo, não faz a menina acreditar em sua resposta, mas comprovar que Cilon é um interdito.

O título desse capítulo parece se relacionar com um capítulo de *K.* chamado “Um inventário de memórias”, em que a incerteza entre a vontade de lembrar a vida e a penitência de não esquecer a morte se faz uma questão central. Nele, *K.* vasculha fotografias de Ana Rosa. Nas imagens, que nunca viu antes, o reconhecimento é apenas parcial: o velho escritor reconhece a filha, mas não a vida dela, seus gostos, o que ela fazia. E essa é uma dor a mais, perceber o que sua memória é incapaz de alcançar não por ter sido impedida, mas por não ter sido sequer vivenciada; é o momento em que ele se dá conta de quão pouco a conhecia.

Quando deparou com fotografias da filha em situações e cenários que nunca imaginara, percebeu de novo o quanto da vida dela ignorara e ainda ignorava. (...) Numa delas, a filha monta um cavalo. Em que sítio ou fazenda isso teria acontecido? Em outra, rodopia, numa roda de dança. *K.* ergue as fotografias, uma a uma e as examina com vagar, vestígios preciosos, pedaços da vida da filha. (...)

E só agora percebe, naqueles recortes de tempo e espaço, como a filha fora um ser frágil. *K.* nunca imaginou que fotografias pudessem suscitar sentimentos assim fortes. Algumas parecem até querer contar uma história. Para ele, isso só conseguiam Puchkin ou um Sholem Aleichem, com a força das palavras. Fotografias, ele antes pensava, eram apenas registros de um episódio, a prova de que aquilo aconteceu, ou retratos de pessoas, um documento. No entanto, ali estão fotografias da sua filha sugerindo delicadeza e sensibilidade. Parecem captar a alma da filha. Sentiu um quê de fantasmagoria nas fotografias dela já morta, um estremecimento (KUCINSKI, 2014, p. 114-5).

Semelhante ao que acontece em *Antes do passado*, *K.* sente uma presença forte de Ana Rosa, ainda que pela ausência. Ele, um escritor, um homem que dedicou a vida às palavras mais do que à filha, dá-se conta de fatos sobre sua existência justamente quando tanto ela quanto as palavras se ausentam. Um paralelo interessante pode ser traçado entre essa passagem e o trecho dessa obra citado anteriormente, quando o personagem se atropela para repetir a história do desaparecimento durante a visita ao

presídio. É curioso notar que embora, neste fragmento, o narrador afirme que K. considerava fotografias apenas registros, no anterior, esse papel cabe às palavras: é o processo de narrar uma história repetidas vezes que vai se tornando quase um mero registro, habitual, mas também, ao mesmo tempo, penoso. Em contrapartida, deparar-se com as fotografias, neste trecho, é deparar-se com uma outra Ana Rosa, mas também com uma outra forma de narrá-la, uma narrativa que ele desconhecia. De certo modo, é como se a imagem ganhasse mais potência narrativa do que a palavra.

Todavia, ao leitor de *K.* não é dada a possibilidade de ver por si mesmo os retratos para confirmar essa impressão, assim como, em *Ainda estou aqui*, no episódio da Revista Manchete, a única referência é a recordação de Marcelo Rubens Paiva. Em ambos os livros, as fotos são apenas mencionadas, de modo que as sensações só são despertadas no leitor a partir das descrições feitas pelos autores-narradores. Véronique Montémont (2008) explica que esse “tipo de descrição *in absentia*, também chamada de *ekphrasis nocional*, em que a imagem não tem outra materialização senão a verbal, cria uma deceptividade, ao mesmo tempo que uma elevação de sentido, de que os autores são bem conscientes”<sup>22</sup>. Se as imagens, isoladamente, deixadas a cargo da interpretação do leitor, poderiam assumir o papel do reles registro de que as acusava K., ao descrevê-las, em vez de deixar que sejam somente signo, os autores direcionam seu significado, exprimindo, por esse descrição, suas memórias e suas emoções.

Essa relação se dá de forma distinta em *Antes do passado*, que traz, além do texto, algumas fotografias de Cilon, juntamente com outros integrantes da família Brum. Em algumas delas, porém, Liniane Haag Brum faz suas próprias descrições e interferências, ainda que só na forma de anotação de legendas. As notas não caracterizam uma simples justaposição de dois signos, texto e imagem, mas uma tentativa de diálogo, como se as fotos pudessem responder perguntas irrespondíveis, fazer com que a autora absorva memórias que não possui. Um exemplo é quando escreve sob uma foto, embaçada e sem nitidez, para explicar: “Ampliei uma foto para tentar ver o rosto do tio” (BRUM, 2012, p. 111).

O fato de essa e todas as demais legendas terem sido anotadas à mão é um indício da intimidade, do laço emocional que Liniane busca. A ternura quase infantil com que ela manuscreeve, sob outra foto de Cilon, a legenda “camisa quadriculada que o tio usava” (BRUM, 2012, p. 79), assim como sua contemplação de uma imagem do tio e da

---

<sup>22</sup> “Ce type de description *in absentia*, aussi appelée *ekphrasis notionnelle*, où l’image n’a d’autre matérialisation que verbale, crée une déceptivité, en même temps qu’un surcroît de sens, dont les auteurs sont bien conscients.”

avó, representa recordações que ela de fato não tem, memória do que ela gostaria de ter conhecido, mas que não pôde conhecer:

O par de ombros largos e os dois braços muito compridos abraçavam as duas mulheres, Elza [esposa do padrinho de Cilon] e minha vó, Lóia, com facilidade. O rosto virado para o lado esquerdo, inclinado, podendo assim olhar Elza nos olhos — ele acabara de dizer algo que a tinha feito rir. Esse ângulo deixava à mostra a divisão perfeita no cabelo liso e preto. Do seu lado direito, minha avó mirava a câmera e se deixava fotografar. Não sorria e nem não sorria, a vó Lóia (BRUM, 2012, p. 81).

O comentário sobre o riso de Elza, que a autora imagina ter sido provocado por algo dito por Cilon, demonstra como, ao analisar a foto, Liniane parece ansiar por mais: por ouvir a risada, escutar o motivo da graça, compreender o olhar da avó para a câmera e/ou para quem quer que estivesse por trás dela. Barthes (1984, p. 45) utiliza dois termos em latim para nomear o efeito provocado por análise de uma fotografia. O primeiro é o *studium*, relacionado ao afeto médio que a foto provoca, o interesse geral, mas sem o que ele chama de “acuidade particular”. Seria o prazer inicial de Liniane ao olhar o retrato de Cilon ao lado da avó e de Elza, um gosto global pelo registro do momento. Já o segundo é o *punctum*, o elemento que, partindo da cena da foto, transpassa seu observador, como uma flecha. Barthes (1984, p. 46) o descreve como o ferida, uma picada, um pequeno corte. É aquilo que, na foto, é pungente, que mortifica e fere quem a vê. No caso da autora de *Antes do passado*, poderia-se imaginar que a risada de Elza e o olhar enigmático de Eloah representam esse elemento, porque, ao mesmo tempo que lhe despertam afeto, também provocam uma certa dor aguda por significarem mais uma lembrança de Cilon — algo que ele disse, um momento que ele vivenciou — que lhe escapa.

Pela distância temporal, sua relação com a imagem é diferente da de K. ao encontrar o álbum de Ana Rosa. Os dois se veem diante de uma vida da qual não fizeram parte, mas por razões obviamente diferentes. Ao passo que o sentimento de K. é de fantasmagoria e de culpa por tudo o que perdeu ao sentir que não se dedicou o suficiente à filha, o de Liniane, pela idade, é de carinho, mas também de ânsia de que aquela cena tivesse acontecido — ou pelo menos se repetido — depois de seu nascimento, para que ela a tivesse realmente visto, não apenas por fotografia.

A culpa se deixa transparecer em outro trecho de *K.*:

K. fecha a caixa e a recoloca onde a havia encontrado. Pensa: se tivesse levado ao tal médico do Rio um álbum inteiro com fotografias da filha, desde o seu nascimento até a véspera da desapareição, acompanhando toda a sua vida, mostrando-a por inteiro, talvez ela a teria reconhecido e esclarecido o que aconteceu. Mas ele não tinha um álbum de fotografias da filha. Tão ocupado com a literatura e seus artigos para os jornais, disso nunca havia cogitado (KUCINSKI, 2014, p.119).

No caso específico dessa obra, pode-se dizer que o protagonista sofre tanto com as fotos que encontra quanto com a falta daquelas que não encontra, aquelas que nunca foram tiradas, como se a carência de imagens reais, palpáveis, embaciasse também as *imagens-lembranças*.

O fato de que as três narrativas remetem, literal ou metaforicamente, a álbuns e retratos, sugere que não foi por acaso que Bergson chamou as memórias acionadas pela percepção de imagens-lembranças. Contudo, nos três livros, o reconhecimento e/ou a localização da sensação afetiva de que fala o filósofo são incompletas. No caso da fotografia para a revista Manchete em *Ainda estou aqui*, o trauma do desaparecimento do pai é uma percepção presente que não fazia parte do momento sorridente no qual ela foi tirada. Em *K.*, o encontro de fotos de uma vida que não sabia que a filha vivia, combinada à ausência de fotografias de si próprio ou da falecida esposa com ela, ampliam no personagem-título a sensação de um vazio de lembranças, como se, mais do que impedidas, essas tivessem sido negligenciadas ou roubadas. Em *Antes do passado*, é como se Liniane tivesse herdado fotos, com as quais alimenta um afeto também herdado — já que nunca conviveu com Cilon —, mas essa herança incluísse espaços em branco, como um álbum em que faltam retratos. Isso parece levar a uma necessidade de registrar o pouco que sobrou, com medo que também desapareça.

Em todo caso, nas três obras, a existência dessas imagens funcionam, de certa forma, como provas da existência de quem foi retratado nelas. Na falta de lápide, são elas as evidências da memória a que autores e personagens podem recorrer — embora sejam também a marca visível da ausência.

### **As mentiras que os homens contam**

A insistência do passado sobre o presente foi abordada no documentário *Nostalgia da luz*, de Patricio Guzmán, a partir de uma analogia com a astronomia. Na produção franco-chilena, o deserto do Atacama é o cenário onde convivem astrônomos

em busca de novas estrelas, arqueólogos à procura de velhos fósseis e mulheres que tentam encontrar os corpos de seus homens assassinados e deixados ali pela ditadura de Pinochet. O princípio é um só: da mesma forma que o que se observa no céu é um retrato do passado, tirado anos-luz antes de viajar pelo espaço até ser visto da Terra, o trauma histórico de perseguições e mortes, independentemente de ter acontecido anos atrás, também continua a ofuscar o presente.

Ainda que se refira à realidade chilena, o filme de Guzmán ajuda a pensar a problemática da memória também em relação às mortes e ocultações de cadáver ocorridas no Brasil, uma vez que ambos os regimes ditatoriais — assim como o da Argentina, contra o qual as mães e avós da Praça de Maio ainda hoje bradam na busca por seus filhos e netos sequestrados pelo governo — se inserem no contexto histórico mais amplo das ditaduras latino-americanas sob influência dos Estados Unidos e alimentadas pela Guerra Fria.

O impedimento ao cadáver — e, portanto, à memória — não é causa apenas de traumas individuais, mas também coletivos. No plano do indivíduo ou da família, o luto é o rito de renúncia, resignação e reconciliação com a perda. Ele é marcado por uma rememoração repetitiva — nesse caso, uma repetição com objetivo positivo — até que a sensação de privação e ruína se exaura, deixando lugar apenas à saudade, ou à nostalgia, como no título do documentário. De maneira semelhante, no âmbito de uma sociedade, lutos coletivos também estão relacionados à ideia de perda, seja de um território, de uma pátria, de um direito — como à liberdade e à dignidade —, de um sistema de governo — como a democracia, de uma guerra — ou uma guerrilha, de um povo — ou incontáveis representantes dele.

Nos dois níveis, individual e coletivo, se o luto não se realiza e se as lembranças são recalçadas, seja por serem dolorosas, seja por não interessarem ao poder dominante, abrem-se feridas na memória. Ricœur questiona até que ponto é legítimo transpor os conceitos de Freud de luto e melancolia para os planos da memória coletiva e da história. E é ele mesmo quem responde:

É a constituição bipolar da identidade pessoal e da identidade comunitária que, em última instância, justifica estender a análise freudiana do luto ao traumatismo da identidade coletiva. Pode-se falar de traumatismos coletivos e em feridas da memória coletiva, não apenas num sentido analógico, mas nos termos de uma análise direta. A noção de objeto perdido encontra uma aplicação direta nas ‘perdas’ que afetam igualmente o poder, o território, as populações que constituem a

substância de um Estado. As condutas de luto, por se desenvolverem a partir da expressão da aflição até a completa reconciliação com o objeto perdido, são logo ilustradas pelas grandes celebrações funerárias em torno das quais um povo inteiro se reúne. Nesse aspecto, pode-se dizer que os comportamentos de luto constituem um exemplo privilegiado de relações cruzadas entre a expressão privada e a expressão pública. É assim que nosso conceito de memória histórica enferma encontra uma justificativa *a posteriori* nessa estrutura bipolar dos comportamentos de luto (RICŒUR, 2007, p. 92).

Acontece que tais feridas, individuais e coletivas, às vezes se opõem e às vezes se excluem. Em *Antígona*, as honras fúnebres prestadas a Eteócles, com pompas de herói, não dirimem a mácula da condenação de Polínicos a permanecer sem sepultura. Por sua vez, no caso brasileiro, ainda não houve, até os dias de hoje, mesmo após a CNV, uma consciência concreta da necessidade de um expurgo coletivo das mortes das vítimas da ditadura. Esse recalque social é provocado pelo fato de que, a despeito de os crimes do governo civil-militar já terem sido incorporados ao estudo da história, enfatizando que o período foi marcado pela censura e pela perseguição política, não houve, mesmo após a redemocratização, a construção de uma memória desse regime e de seus impactos na sociedade. Ou, se houve, em vez de impedida, essa memória foi manipulada ao ponto de fazer sobreviver, mais de cinco décadas após o golpe de 1964, certo discurso que exalta as Forças Armadas por terem supostamente tentado livrar o Brasil dos comunistas.

Conforme Ricœur (2007, p. 93), no âmbito da coletividade, a reiteração de discursos como esse se encaixa na memória-hábito, uma memória-repetição, e não no trabalho de rememoração essencial ao trabalho de luto proposto por Freud, que seria a memória propriamente dita de Bergson. De um lado, há, na sociedade brasileira — bem como em outras sociedades que passaram por eventos traumáticos não superados e/ou re-elaborados — aqueles que se perdem nessas lembranças, ao passo que, de outro, existem os que se recusam a lembrar por temer serem engolidos por elas. Em ambos os casos, como aponta Ricœur, o déficit de memória implica também um déficit de crítica. De todo modo, a ausência de uma compreensão e lamento coletivos, no Brasil, acaba por potencializar tanto uma violência político-social, praticada pelos que pregam novas intervenções militares, quanto a melancolia das famílias das vítimas, elas mesmas vitimadas pela falta de informação sobre o destino de seus parentes.

Memória individual e memória coletiva têm uma relação intrínseca. Conforme Halbwachs (1990 [1950], p. 51),

(...) se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, como membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apóiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios.

Sobre os crimes da ditadura, embora os sofrimentos individuais sejam imensuráveis, a memória coletiva perde força, ou sequer chega a se constituir, porque a censura e a repressão atuavam como empecilho à sua propagação. Em vez de múltiplos pontos de vista, tinha-se apenas dois: o da vítima — não apenas os prisioneiros torturados e mortos, mas também suas famílias, muitas vezes não ouvidas ou caladas pelo medo — e o do algoz — o Estado, que negava qualquer responsabilidade sobre as mortes ou simplesmente se escondia sob a justificativa do combate ao terror. Além disso, quando críticos à CNV apontam que, após dois anos de trabalho, a comissão pouco conseguiu alterar a compreensão da massa da sociedade sobre as violações de direitos humanos entre 1964 e 1985, isso está relacionado à insuficiência da reconstituição de um acontecimento passado, ponto por ponto, para se obter sua lembrança se esta não for compartilhada por uma comunidade, se essa reconstrução não se operar a partir de informações e percepções comuns dentro da sociedade (HALBWACHS, 1990, p. 22).

Assim, a memória coletiva do período ditatorial brasileiro é falha porque o compartilhamento de lembranças comuns foi impedido a grande parte da população. Não só impedido, aliás, mas instrumentalizado, porque na proliferação de manifestações atuais em defesa do governo militar ou em prol de seu retorno, fica patente que muita gente — como as apelidadas *viúvas da ditadura* — lembra-se apenas do que (e da forma como) o próprio governo ditatorial quis que fosse lembrado.

E é aí que se chega ao conceito de *memória manipulada*, o segundo abuso de memória exposto por Ricœur (2007, p. 93), que ocorre no nível prático. Para ele, a fragilidade da memória e a possibilidade de manipulação têm a ver com uma problemática de identidade. A identidade seria frágil por três questões: a relação difícil com o tempo, o confronto com o outro e a herança violenta da sociedade. A primeira dificulta a percepção do passado, a avaliação do presente e a projeção do futuro. A segunda faz com que se enxergue o outro como ameaça — seja ele de outra etnia, de

outra classe social, de outra posição política etc. —, de modo que, em última instância, busca-se sua eliminação. Já a terceira tem a ver com a celebração dos atos fundadores da sociedade, que, na maioria das vezes, são atos de extrema violência.

A construção da identidade brasileira, frágil, parte de cada um desses três aspectos: uma relação conturbada com a própria história, rendendo inclusive a pecha de que brasileiro tem memória curta; a intolerância, por mais que se tente disfarçá-la, às diferenças raciais, sociais e culturais; e a fundação de uma nação sob o signo da eliminação e da exploração desse *outro* diferente, haja vista a dizimação de populações indígenas, a escravidão, as revoltas e guerrilhas populares na colônia, no Império e na República, os vários golpes de Estado, da Proclamação da República em 1889 ao impeachment de Dilma Rousseff em 2016.

Embora o significado de *ideologia* não se restrinja a esse papel, a promoção de crenças e valores, a naturalização e universalização de tais crenças, a desqualificação de qualquer pensamento contraditório, a exclusão dessas formas de pensar e obscurecimento da realidade social são estratégias ideologizantes de legitimação de um poder dominante (EAGLETON, 1997 [1991], p. 19). Para isso, Eagleton considera que as relações políticas e econômicas, são intrínsecas. Segundo ele, o conceito de ideologia, para muitos pesquisadores, corresponde exatamente ao fornecimento de fundamentos racionais, técnicos e pretensamente científicos para a dominação social, substitutos das razões míticas, religiosas ou metafísicas, como já antecipava, mais de dois milênios atrás, o embate presente no enredo de *Antígona*. Diante disso, o capitalismo assegura sua própria reprodução e legitimação “mediante uma lógica manipuladora e incorporativa da qual os sujeitos humanos são meros efeitos obedientes” (EAGLETON, 1997, p. 41).

Nas palavras de Eagleton (1997, p. 42),

a ideologia requer uma subjetividade um tanto profunda sobre a qual trabalhar, uma certa receptividade inata a seus decretos; mas se o capitalismo avançado reduz o sujeito humano ao olho que vê e ao estômago que devora, então não há subjetividade suficiente nem para que a ideologia se estabeleça. Os sujeitos achatados, depauperados e sem rosto dessa ordem social não estão à altura do significado ideológico, nem têm necessidade dele. A política é uma questão mais de gerenciamento técnico e manipulação que de pregação ou doutrinação, de forma mais que de conteúdo; uma vez mais, é como se a máquina funcionasse sozinha, sem precisar fazer um desvio pela mente consciente. A educação deixa de ser uma questão de auto-reflexão crítica e passa a ser absorvida, por sua vez, pelo aparato tecnológico, atestando a posição de alguém dentro dele. O cidadão típico é menos o entusiasta ideológico que grita “Viva a liberdade!” do que o

telespectador dopado e estupefato, cuja mente é tão calma e imparcialmente receptiva como a tela à sua frente.

Essa lógica contribui para elucidar o que aconteceu no Brasil nos anos 1960 e 1970, bem como em outros países da América Latina, afetados pelas consequências da Guerra Fria. Guatemala, Paraguai, Argentina, Bolívia, República Dominicana, Peru, Chile, Uruguai... todos países que sofreram golpes de estado que, mais do que movimentos políticos, tiveram também motivações profundamente econômicas, sustentadas por interesses de suas respectivas elites financeiras, bancadas pelas pretensões imperialistas dos Estados Unidos no continente e escamoteadas no argumento de defesa contra o avanço do comunismo.

Somaram-se dois fatores: o primeiro, a convicção do secretário assistente para Assuntos Interamericanos, Roy Richard Rubottom Jr., de que seria acertado promover os interesses estadunidenses na América Latina concentrando-se nas questões sociais e econômicas, de modo que a região passasse a receber atenção dos Estados Unidos não somente do ponto de vista do incentivo à manutenção de governos anticomunistas, mas também quanto às aspirações de crescimento econômico norte-americano sobre o subcontinente; já o segundo, definitivo, foi a vitória da revolução cubana de Fidel Castro em 1959 e, sobretudo, a instauração de um governo socialista na ilha caribenha em 1961 (FICO, 2008, p. 56). Inserida bem no meio desse jogo de forças, grande parte da sociedade, ao menos no Brasil, ficou convencida da justiça ideológica da solução antidemocrática que se propunha.

A partir dessas considerações, parece ser razoável dizer que as manipulações da memória também estão relacionadas à intervenção da ideologia, sendo ela a responsável pela manutenção da ordem e do poder:

O processo ideológico é opaco por dois motivos. Primeiro, permanece dissimulado; diferentemente da utopia, é inconfessável; mascara-se ao se transformar em denúncia contra os adversários no campo da competição entre ideologias: é sempre o outro que atola na ideologia. Por outro lado, esse processo é extremamente complexo. Propus distinguir três níveis operatórios do fenômeno ideológico, em função dos efeitos que exerce sobre a compreensão do mundo humano da ação. Percorridos de alto a baixo, da superfície à profundidade, esses efeitos são sucessivamente de distorção da realidade, de legitimação do sistema de poder, de integração do mundo comum por meio de sistemas simbólicos imanentes à ação (RICŒUR, 2007, p. 95).

Essa observação parece descrever o que ocorreu, e ainda ocorre, no Brasil, tendo sido denunciada também em *K*. Na narrativa, em sua busca pela filha, o pai se depara com toda uma rede de mentiras, manipulações e falsos informantes que, ao enganá-lo e ocultar a verdade sobre o que aconteceu a Ana Rosa Kucinski, adulteravam também a própria história do país.

“Além do mundo que se vê e nos acalma com seus bons-dias boas-tardes, com vai tudo bem, há um outro que não se deixa ver, um mundo de obscenidades e vilanias. É nele que vicejam os informantes”, avalia Kucinski (2014, p. 29), num capítulo que, novamente, parece oferecer especial correspondência com *O processo* e o universo kafkiano desenhado por esse romance, dos cartórios do tribunal que tomam os sótãos de todos os edifícios, incluindo os residenciais de baixa renda, até as figuras pitorescas colocadas no caminho de Josef K. para supostamente ajudá-lo, como o advogado acamado ou o pintor de quadros de juízes.

O primeiro a cruzar o caminho de K. é um decorador de vitrines chamado Caio, que promete ajudar a descobrir se a filha foi presa e para onde a levaram — a profissão aparentemente inusitada para alguém que pode prestar auxílio com esse tipo de informação sigilosa parece reforçar, aliás, a lembrança do pintor de Kafka e a referência a *O processo*. Depois, é o português Amadeu, o dono da padaria, com a desculpa de querer comprar uma camisa, que o visita em sua loja após tê-lo observado aos cochichos com o decorador e intuído tratar-se do desaparecimento da moça:

Uma boa padaria, continua o português, não é só lugar de comprar pão, é um clube, um ponto de encontro, como as farmácias do interior. O senhor sabe quantas conversas rolam no balcão? Na minha padaria passam duas mil pessoas por dia e mais de três mil aos sábados e domingos. As padarias são muito úteis à polícia, explica Amadeu. Diz que vai tentar descobrir se a filha estava presa. Pediu os dados da menina e voltou à padaria — sem levar a camisa (KUCINSKI, 2014, p. 30-1).

As cifras citadas pelo personagem são curiosas para se compreender um fato importante sobre a ditadura brasileira: o alcance de sua rede de informações. Se milhares de pessoas passam diariamente por uma única padaria, outras milhares — as mesmas ou diferentes — também passam por outros comércios, outras escolas, outras praças, outras ruas, todas elas ao alcance de uma vigilância extraoficial e subreptícia, pronta para delatar quem quer que seja. No absurdo cenário kafkiano, tem-se, a princípio, um tribunal aparentemente secreto que, de uma hora para a outra, todos parecem conhecer,

tendo, inclusive, informações sobre o processo enfrentado por Josef K.; na narrativa brasileira, inspirada em fatos, de forma semelhante, o mesmo K. que, num momento, nada sabia sobre as atividades políticas da filha, de repente vê-se cercado de pessoas que não apenas parecem ter informações sobre o envolvimento dela com os movimentos de esquerda e sua prisão, mas que também se mostram, direta ou indiretamente, envolvidas com as forças da repressão. Numa comparação com *O processo*, em *K.*, os cartórios desse tribunal sem julgamento nem juiz em que se transformaram os subterrâneos da política brasileira na década de 1970 podiam funcionar em qualquer lugar, até mesmo na padaria da vizinhança.

Após a surpresa de constatar que os dois vizinhos de comércio são informantes, K. se lembra de que, quando chegou ao Brasil, fugido da Polônia, em 1935, foi alertado sobre os delatores de Getúlio — o país ainda não vivia a ditadura do Estado Novo, mas certas inspirações fascistas, bem como a disposição a denunciar judeus para a Gestapo, já existiam: basta lembrar que Olga Benário Prestes foi presa e deportada para a Alemanha nazista em 1936. O velho escritor chega à conclusão de que os famosos alcaguetes sempre existiram e que suas informações eram apenas menos ou mais usadas a depender da disposição do governo ou de sua polícia para o autoritarismo.

A princípio, o decorador de vitrines e o dono da padaria lhe dão esperança, mas ela imediatamente se esvai quando eles, provavelmente ameaçados, desmentem-na:

É quando telefona Caio, o decorador. Sua filha foi presa sim. Só consegui isso. Depois de amanhã vou saber mais. Não me telefone, eu telefono. Na mesma tarde, um empregado do Amadeu vem avisar que a encomenda está pronta. K. entende. Vai à padaria e, num momento sem fila no caixa, chega perto e pergunta alto quanto é a encomenda. Amadeu sussurra: foi presa, só sei isso. Daqui uns dias vou saber mais. K. exulta; ela está viva; não iam dizer está presa se já estivesse morta. Os dois disseram a mesma coisa. Sente um alívio maior do que as palavras poderiam expressar. Agora é esperar que descubram onde ela está.

Mas, dois dias depois, pela manhã, o português manda chamá-lo e cochicha que houve um engano, ela nunca esteve presa, nunca, repete com ênfase. O português parece assustado. No mesmo dia telefona Caio e pronuncia as mesmas palavras, como se estivesse repetindo uma mensagem padrão. Foi engano, ela nunca esteve presa; nunca, repete com ênfase. E desliga sem esperar resposta.

Como interpretar a reviravolta? Uma farsa, é claro. Mentem. Uma farsa escabrosa (KUCINSKI, 2014, p. 32).

O recuo tem uma explicação possível: oficialmente, o casal Wilson Silva e Ana Rosa Kucinski Silva nunca foi preso (GODOY, 2014, edição Kindle, localização 8467) e

a desistência dos informantes representa, na obra, uma das estratégias narrativas que ajudam a revelar que algo mais grave acontecera, uma vez que admitir suas respectivas prisões significaria também confessar a responsabilidade do Estado sobre seus desaparecimentos e, mais além, sobre suas mortes. Pode-se deduzir da tática narrativa de Kucinski que a farsa mencionada no fim desse fragmento não se refere somente à mentira de que Ana Rosa não fora presa — mesmo após uma primeira confirmação. Se há tanta necessidade de mentir, de encenar uma farsa — como no caso na fuga de Rubens Paiva —, é provável que, a essa altura, ela já estivesse morta. E esse é o modo como o narrador, sutilmente, semeia essa suposição.

A escolha da palavra farsa, no trecho, não é aleatória. Um dos trechos de Marx mais lembrados no atual momento político brasileiro, e parafraseado quase como um aforismo, como já mencionei na apresentação, a relacionar o golpe branco de 2016 com o civil-militar de 1964, é o que abre *O 18 de brumário de Luís Bonaparte* (MARX, 2011 [1852], p.25):

Em alguma passagem de suas obras, Hegel comenta que todos os grandes fatos e todos os grandes personagens da história mundial são encenados, por assim dizer, duas vezes. Ele se esqueceu de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa.

De certo modo, há nesse aspecto mais humano do trágico algo que parece torná-lo farsesco por excelência — embora, ironicamente, não haja nada de risível na memória da dor. Tem-se um trocadilho proposital entre o conceito de farsa enquanto peça do gênero dramático que tende ao burlesco — o mesmo tom de comicidade presente nos contos de Luís Fernando Veríssimo no livro cujo título tomei emprestado neste subcapítulo —, e o senso comum da palavra, muitas vezes associada à mentira e ao simulacro, como as farsas montadas pela ditadura civil-militar para pretensamente justificar mortes e desaparecimentos. Também me aproprio aqui da etimologia da palavra, já que, segundo Patrice Pavis (1999, p.164), o termo farsa vem do “alimento temperado que serve para rechear a carne” — a fim de, ao descrever a memória como farsesca, tanto fazer referência às peças que prega quanto aos lapsos que precisam ser recheados pela rememoração ou pela suposição/imaginação, como fazem, cada um ao seu modo, B. Kucinski, Marcelo Rubens Paiva e Liniane Haag Brum. O grave é quando essas peças não são pregadas pela memória em si, mas pela manipulação e dissimulação.

No mesmo capítulo de *K.*, o personagem-título é vítima de outra encenação, em que tomam parte um farmacêutico, filho de judeu — que havia se desentendido com o pai, amigo de *K.*, justamente por desempenhar o papel de delator —, e o dono de uma galeria, indicado por ele, próxima à Rua José Paulino, em São Paulo:

Percorreram a José Paulino até o fim, e voltaram pela calçada oposta, *K.* falando, o informante escutando. Vez ou outra, o informante olha de soslaio para trás e duas vezes interrompe *K.* tentando descobrir quem o mandara. Mas *K.* não abre, sabe que é um teste. Se revelar, perderá a confiança desse outro. Ao fim, o informante pede o telefone de *K.* e diz para ele esperar. Não promete nada, mas vai tentar. Que nunca mais o procure. Eu o procurarei.

*K.* avalia, pela sagacidade do farmacêutico e pelos modos do dono da galeria, que o Caio e o Amadeu eram diletantes, não sabiam no que estavam mexendo (KUCINSKI, 2014, p. 34).

A desconfiança do farmacêutico, evidenciada pelos olhares para trás e pelas interrupções na tentativa de fazer *K.* revelar quem o enviou — uma jogada dupla que serve para saber se *K.* está ali para incriminá-lo, mas também se seria capaz de denunciá-lo caso fosse preso —, é mais um indício para desvelar, na obra, a amplitude da rede, bem como para o personagem diferenciar uma espécie de nível hierárquico entre os informantes, mais ou menos implicados no aparato de vigilância e repasse de informações sigilosas sobre presos e perseguidos políticos. O fato de o personagem perceber o diletantismo do decorador de vitrines e do dono da padaria, aliás, ajudaria a explicar a certa euforia ingênua com que ambos, primeiramente, confirmaram a prisão de Ana Rosa e sua rápida passagem para o pavor profundo com que a desmentiram logo em seguida.

Dias depois do encontro com o farmacêutico, o dono da galeria telefona para informar que Ana Rosa havia fugido para Portugal. Dessa vez, não é somente uma mentira contada, mas a encenação real de uma farsa, já que, na semana seguinte, *K.* recebe em casa um pacote do país europeu, com o nome da filha como remetente, contendo cartazes políticos da Revolução dos Cravos. A letra não é de Ana Rosa. “Montaram uma farsa. Um teatro para me torturar” (KUCINSKI, 2014, p. 35).

A relação com alguns informantes, assim como o episódio do pacote enviado da Europa, está narrada na transcrição do depoimento dado por Bernardo Kucinski em 1990 à Comissão de Justiça e Paz sobre o desaparecimento de Ana Rosa Kucinski Silva e Wilson Silva, documento que faz parte do arquivo da Comissão da Verdade do Estado

de São Paulo — Comissão Rubens Paiva<sup>23</sup>. No primeiro caso, a identidade dos personagens fictícios difere dos reais, embora os resultados sejam os mesmos: no depoimento, por exemplo, consta que o próprio Bernardo Kucinski manteve contato, por telefone, com um homem chamado Paulo Sawaya (trata-se, possivelmente, do empresário Paulo Henrique Sawaya Filho, assessor do ministro Antônio Delfim Neto no governo Médici), influente nos meios policiais de São Paulo e indicado por interlocutores da família. Num primeiro momento, Sawaya confirmou que Ana Rosa e Wilson Silva haviam sido presos pelos órgãos de segurança, mas, no dia seguinte, voltou atrás, afirmando que não passava de um engano. Por insistência de Kucinski, o homem acabou levando-o ao quartel-general do 2º Exército, onde lhe mostraram uma lista de presos políticos na qual não constavam os nomes de Ana e Wilson. A esse respeito, a mudança que B. Kucinski faz na narrativa e a escolha pela identidade dos informantes ficcionais — o decorador de vitrines, o dono da padaria, o dono da galeria, o farmacêutico — parece ser uma manobra representativa que, por um lado, aproxima os personagens de figuras da vida cotidiana, a fim de ressaltar que os aparelhos de segurança podiam cooptar qualquer um, incluindo pessoas aparentemente comuns, e, por outro, acentua a atmosfera kafkiana.

Já no segundo caso, o da encomenda de Portugal, a situação está incluída no rol dos elementos não ficcionais da narrativa, embora, no livro, B. Kucinski opte por concentrar na figura do pai, como o faz na maior parte da obra, toda a desorientação que, no depoimento, mesmo com a frieza da transcrição jurídica, o depoente Bernardo — não o autor, mas o irmão — atribui a toda a família.

Em *Ainda estou aqui* (2015, p. 145-6), Marcelo Rubens Paiva conta que a farsa montada sobre seu pai consistiu na afirmação de que ele tinha fugido. Jornais como *O Globo*, *O Jornal*, *O Dia* e *Tribuna da Imprensa* deram manchetes do caso, dizendo que um prisioneiro de nome *Rubens Seixas* havia sido resgatado pelos *terroristas*. Apenas no dia 25 de janeiro, o jornalista Hélio Fernandes, amigo do ex-deputado, publicou uma nota com o linguajar permitido pela censura, mas com o sobrenome verdadeiro, a fim de avisar que o homem de que falavam era Rubens Paiva. Já no dia 4 de fevereiro, a irmã mais velha do político foi até a sede do DOI-Codi levar roupas e medicamentos para ele, mas a informaram de que ele não estava detido lá. Apesar disso, o carro, o Opel que ele saía de casa dirigindo no dia 20 de janeiro, ainda estava no pátio e foi até devolvido à

---

<sup>23</sup> Disponível em: <<http://verdadeaberta.org/arquivos/documentos/016-termo-declaracoes-ana-rosa>>.

família. O recibo assinado por Renée Paiva também está entre os documentos incluídos no relatório da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo — Comissão Rubens Paiva<sup>24</sup>, bem como a cópia da matéria da *Tribuna de Imprensa*<sup>25</sup>.

A versão oficial, datada de 11 de fevereiro de 1971 e assinada pelo major Ney Mendes, após encerrada a sindicância instaurada dentro do DOI, é reproduzida por Paiva no livro:

Pelas diligências e investigações por mim procedidas, constatei a veracidade das afirmativas dos agentes de segurança, corroborada com o laudo de exame pericial procedido no local e na viatura incendiada, perícia esta no 1º BPE. verifica-se, pois, que os agentes de segurança não praticaram qualquer ato que merecesse reprovação. Pelo contrário, usaram dos todos os recursos legais de que dispunham para evitar a consumação do evento, por parte dos elementos desconhecidos, possivelmente terroristas. Não houve em qualquer hipótese algum indício de responsabilidade a apurar-se por parte dos agentes de segurança. Pelo contrário, demonstraram iniciativa, coragem e um elevado grau de instrução em face da surpresa e superioridade dos elementos desconhecidos. Na refrega, houve a evasão do sr. Rubens Beyrodt Paiva para local ignorado, não sabendo as autoridades de segurança o seu paradeiro, de vez que a preocupação dos referidos agentes de segurança era de se defender e também o seu acompanhante, cujas consequências foram a queima do carro e a interrupção das diligências que estavam se processando [...] (PAIVA, 2015, p. 154-5).

O parecer do major, que se encerra pedindo o arquivamento da sindicância, faz, na verdade, uma sinopse do enredo encenado pelo DOI-Codi no caso, opondo mocinhos — os agentes de segurança — contra os vilões — os “elementos desconhecidos, possivelmente terroristas” — e culminando num desfecho cinematográfico: o carro incendiado e a “evasão do sr. Rubens Beyrodt Paiva”. Ao optar por reproduzi-lo, é como se Marcelo Rubens Paiva, buscando dar ênfase ao aspecto farsesco do documento, tentasse colocar sua denúncia — marca de boa parte da obra — na boca das próprias forças da repressão, partindo do pressuposto que, diante de tudo o que está revelado mais de quatro décadas depois, a mentira é, hoje, explícita por si só.

A questão é que as fraudes dos informantes — que, como em *K.*, também têm seu lugar em *Ainda estou aqui* — não eram tão explícitas assim no calor dos acontecimentos e, por isso, embrenhavam a mãe afoita por notícias:

<sup>24</sup> Disponível em: <<http://cevsp.mezclador.com.br/upload/019%20-%20Recibo%20de%20entrega%20automovel.PDF>>.

<sup>25</sup> Disponível em: <<http://cevsp.mezclador.com.br/upload/027%20-%20Copia%20Tribuna%20da%20Imprensa.pdf>>.

Minha mãe passou a frequentar Brasília. Na teoria, aquele regime tinha ainda um braço de civilidade, o Congresso, e organizações da sociedade civil. Houve denúncia na Comissão de Direitos Humanos da Câmara. Houve denúncia da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e na Associação Brasileira de Imprensa (ABI). O ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, surpreendeu e disse que meu pai logo seria solto. Um coronel pediu dinheiro para meu avô Paiva para acelerar a soltura. Oficiais diziam que ele estava preso em Fernando de Noronha. Numa base no Xingu. Tudo mentira. Todos sabiam que era mentira. Menos a minha mãe, que queria acreditar que ele estava vivo, que precisava acreditar, e conheceu senadores que não serviam para nada, deputados que não legislavam, um poder corroído pelo autoritarismo, corrompido até a alma, juízes que não julgavam, tribunais que mentiam, um poder de fachada, uma mentira para dar legitimidade a uma ditadura e a milicos que mandavam e desmandavam e metiam medo, lia uma imprensa vaga, sob censura ou, pior, condescendente, via uma TV que se omitia, acovardava-se (PAIVA, 2015, p. 157-8).

Esse trecho parece revelador, uma vez que, da tentativa de extorsão à censura — ou, mais grave ainda, como salienta o próprio autor, à conivência da mídia —, fica claro como o aparato militar era também amparado por instituições e organizações civis, as quais ajudavam a dar sustentáculo às mentiras. Além disso, pode-se dizer que, no afã de dar legitimidade e sustentabilidade ao regime, manipulavam-se não somente dados e/ou fatos, mas também os sentimentos dos familiares dos desaparecidos políticos. Não se tratava apenas de sonegação de informações, tampouco a tática era apenas ocultar, mas deliberadamente confundir. Num equivalente metafórico ao emparedamento de Antígona, encarcerada na rocha sem qualquer luz, os familiares dos desaparecidos eram privados de qualquer possibilidade de elucidação.

Os artifícios de controle e manipulação de informações, por mais que tenham sido desbaratados, ainda têm consequências na atualidade: dados incorretos, elementos suprimidos, amostras de que o mesmo sistema que atrapalharam K. e Eunice Paiva em suas respectivas buscas continua vigente anos depois, décadas depois, nunca corrigido, um monstro de desinformação e dissimulação que adquiriu sobrevida própria. É o que ocorre quando Liniane Haag Brum visita a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) em busca da ficha estudantil de Cilon Cunha Brum:

A mulher apertou a tecla *enter* duas vezes e o nome apareceu na tela, grafado corretamente: Cilon Cunha Brum. Enfim, o nome exato. Sorri e deixei transparecer certa euforia. Ela manteve-se ereta diante do computador, o olhar fixo na tela. Deu mais dois *enters* e mostrou-se inquieta, o corpo remexendo-se mais e mais na cadeira de rodinhas.

Olhou para mim com o canto do olho, meio aturdida, achando que eu não percebia. Sem nenhuma cerimônia, levantei-me e coloquei meu rosto entre seus braços e a tela do computador: o nome estava correto, Cilon Cunha Brum — no entanto, os demais campos estavam em branco. Nenhuma informação sobre meu tio, exceto o ano de ingresso, 1958. “Impossível”, declarei, meio irritada. “O sistema está errado. Ele tinha doze anos em 1958, como estaria na faculdade? Passou no vestibular em 1968 e começou a cursar em 1969” (BRUM, 2012, p. 67).

A perturbação demonstrada pela funcionária ao se dar conta da falha no sistema, sem querer que Liniane perceba, pode expor dois tipos de desconforto. Um deles, talvez até mais provável, seria o receio de ser confrontada por um erro que não é seu. O outro, porém, enfatizado na maneira como a autora opta por descrever os movimentos tensos da personagem, seria uma forma narrativa de enfatizar a percepção ansiosa da própria narradora que a falta de informações não é só um desarranjo — que poderia, inclusive, ser resultado de um mau processo de informatização do arquivo da instituição —, mas uma ocultação deliberada de dados sobre um ex-guerrilheiro assassinado no Araguaia, como se a troca de seu ano de ingresso pudesse escamotear questões irrespondíveis e, *a priori*, irrelacionáveis, como a causa de sua morte ou a identidade de quem puxou o gatilho. Independentemente disso, o que todo o trecho busca frisar é que não é só o cadastro universitário que está em branco e, sim, toda uma rede de memórias que Liniane nunca experimentou e à qual, devido ao medo da família, tampouco teve acesso, a não ser por resquícios esparsos, como pequenas peças de um quebra-cabeça incompleto.

Mais uma vez, preencher as lacunas, ligar os pontos, requer a construção de um imaginário que acaba aproximando a história verídica de seu tio ao universo mítico do trágico discutido aqui:

Do alto da janela do antigo prédio, mirei o pátio interno e fiz um esforço de memória: vi tio Cilon caminhando entre os estudantes, panfletos na mão. O ambiente estava tenso, mas todos sorriam. Um rapaz ainda mais jovem que ele discursava em cima de uma cadeira. Uma campainha soou e tio Cilon saiu correndo para uma das salas. Escondeu-se atrás da porta, misturando-se ao cinza escuro da cena em preto e branco que eu assistia. O pátio inteiro esvaziou-se num segundo. Os guardas chegaram (BRUM, 2012, p. 68).

O que a autora narra nesse parágrafo não se configura propriamente nem como realidade nem como ficção, mas como um devaneio. Ela não narra o que aconteceu enquanto Cilon frequentava aquele prédio, ainda militando no movimento estudantil,

mas uma encenação, em seus pensamentos ao observar o pátio, do que *poderia ter* acontecido. E é simbólico que, na cena que constrói, o pátio se esvazie, porque esse é o mesmo verbo que, ao longo de sua obra, ela tenta comprovar que foi aplicado a toda uma história, individual e coletiva.

### **Um país que esqueceu?**

Como dito no início do capítulo, o Alzheimer de Eunice Paiva é uma demência concreta, mas que se configura como metáfora para a relação da sociedade brasileira com as memórias, ou falta delas, da ditadura. Ainda que *K.*, *Ainda estou aqui* e *Antes do passado* tratem de traumas individuais e familiares, estão inscritos também numa ferida que é coletiva: o de um golpe de Estado que não só instaurou um governo antidemocrático como também prendeu, torturou e assassinou centenas de pessoas — milhares se forem incluídos os números extraoficiais sobre camponeses e indígenas —, além de ter deixado um rastro de negativas consequências econômicas, políticas, sociais e culturais que são sentidas até hoje.

O Alzheimer é usado como figura de linguagem por B. Kucinski, num dos poucos momentos em que o autor intervém diretamente na obra. No prefácio de *K.*, datado de 31 de dezembro de 2010, ele fala das cartas destinadas a Ana Rosa que costumam chegar, de quando em vez, ao antigo endereço do irmão. Ofertas de bancos, de cartões de crédito, de companhias aéreas tentando vender viagens internacionais chegam à casa onde o escritor morou, com mulher e filhos; uma casa que a irmã desaparecida nunca conheceu:

Se ela não tinha esse endereço, quem o deu ao sistema? Mistério. Como teria seu nome se colado ao meu endereço, nessa nebulosa da internet, na qual nada é deletado? O mais provável é que eu mesmo tenha associado nome a endereço; será quando requeri a declaração de ausência? Será quando pedi ao advogado que desse trâmite ao espólio? Será quando exigi da universidade a revogação do ato ignóbil de sua expulsão por abandono de função? Nunca saberei como isso aconteceu. Sei que as cartas à destinatária ausente continuarão a chegar.

O carteiro nunca saberá que a destinatária não existe; que foi sequestrada, torturada e assassinada pela ditadura militar. Assim como o ignoram antes dele, o separador de cartas e todos do seu entorno. O nome no envelope selado e carimbado como a atestar autenticidade, será o registro tipográfico não de um lapso ou uma falha de computador, mas de um mal de Alzheimer nacional. Sim, a permanência do seu nome no rol dos vivos será, paradoxalmente, produto no esquecimento coletivo do rol dos mortos (KUCINSKI, 2014, p. 11-2).

O que Kucinski denuncia nesse fragmento é o inverso do que Liniane Haag Brum faz a respeito do desaparecimento dos dados de seu tio Cilon no cadastro da PUC-SP. Enquanto em *Antes do passado* o sistema — tenha essa palavra somente o sentido dos programas de informática ou, mais amplamente, o de todo um conjunto de aspectos morais e políticos que rege uma sociedade —, ao apagar os registros cadastrais de um ex-estudante, contribui também para o apagamento de sua passagem pela instituição e, mais adiante, de sua própria identidade, em *K.*, a manutenção de Ana Rosa nesse mesmo sistema faz tecer uma nova rede de relações sociais e econômicas — com as companhias aéreas, com o cartão de crédito, com banco, com o *endereço* — que suprimem não sua existência anterior, mas a possibilidade de realização e assimilação concreta de sua morte, o próprio luto. Mesmo em direções contrárias, os casos narrados nas duas obras guardam uma semelhança: o que sobrevive às vítimas nesse sistema incorpóreo e, ao mesmo tempo, dotado de vontade autônoma, é apenas seu nome; informações sobre sua vida e, sobretudo, sobre sua morte são dados que parecem, nessa realidade, considerados irrelevantes.

Acerca da sobrevivência dos nomes, mais do que da história por trás deles, é curioso destacar novamente a relação da preservação da memória com as estratégias de monumentalização, nas quais podem ser inseridas, ainda que em menos grau, a colocação de placas. Ana Rosa Kucinski Silva, desde 1991, é nome de uma rua no Jardim da Toca, na cidade de São Paulo. Cilon Cunha Brum também, no bairro de Paciência, no Rio de Janeiro. Liniane Haag Brum (2012, p. 32-3) menciona-a em *Antes do passado*:

Chegamos à Rua Cilon Cunha Brum, de fato era via principal. Entre paralelas e perpendiculares, ela ocupava posição de destaque. Saímos perguntando, Emerson na câmera, eu no microfone, no estilo reportagem. “Cilon Cunha Brum? Acho um nome bonito”, disse uma senhora de sorriso largo e dentes muito brancos. “Não, aqui é a Rua Sete, ninguém conhece como Cilon Cunha Brum, não”, garantiu um antigo morador. “Cilon Cunha Brum?”, responderam em coro uns moleques que pararam de jogar bola assim que viram a câmera. O dono do Bar Urucânia, esquina com Avenida Devair José, ligou para a rádio comunitária e sugeriu a brincadeira: quem soubesse quem era Cilon Cunha Brum ganhava um livro que a sobrinha do homem, em pessoa, trouxera para doar à comunidade.

Telefonou gente que não acaba mais — ninguém que soubesse. Deixei o livro com o dono do bar, mostrando a foto e explicando: “Ó, meu tio é esse. Ele é importante, participou desse movimento que dá nome ao livro. Vê se o senhor tem como divulgar por aqui”.

A citação revela a expectativa da autora-narradora com relação à importância da homenagem para a recuperação da memória do tio — tarefa para a qual é relevante que a rua ocupe uma posição de destaque, não sendo apenas uma das vias secundárias —, bem como a conseqüente frustração pelo desconhecimento dos moradores, que ela tenta reverter explicando quem foi Cilon. Para tanto, vale-se da presença da câmera, do livro sobre a Guerrilha do Araguaia em que consta seu nome e do fato de ser “a sobrinha do homem em pessoa” — três elementos que, consciente ou inconscientemente, podem ser instrumentalizados, diante de uma comunidade de periferia, para marcar uma suposta distinção sociocultural —, a fim de convencê-los de que aquele que dá nome à rua “é importante” e que, portanto, precisa ser conhecido e lembrado.

O fato de essas ruas terem sido batizadas com os nomes de Ana Rosa e Cilon faz parte dos esforços empreendidos pelos governos democráticos pós-Constituição de 1988 de prestar homenagem aos desaparecidos políticos e às suas famílias. O título do capítulo em que Liniane escreve sobre a rua é “Um lugar ao sol”, ou seja, um reconhecimento. No entanto, sem um trabalho de rememoração, há o risco de a própria homenagem se perder no esquecimento público; de os nomes existirem, mas a memória não, ficando aqueles relegados a uma espécie de arquivo urbano, nada mais. O texto na placa não equivale a um testemunho sobre quem foram aquelas pessoas, como viveram, por que morreram e por qual motivo merecem ter seus nomes gravados ali.

Não é à toa que Derrida (1995 [1930]) relaciona o arquivo — o *mal de arquivo* — à pulsão de morte freudiana: o arquivo, ao mesmo tempo em que guarda e preserva, também tem seu lugar onde a memória não tem, onde ela está morta. Tem-se um paradoxo, porque o arquivo, ao passo em que é o espaço que guarda, é também o que encerra — no duplo sentido do verbo *encerrar*: a conclusão e o encarceramento. É o mesmo que ocorre com o conceito de Nora (1993) sobre os *lugares de memória* — lugares erigidos porque ali, paradoxalmente, a memória não está. O arquivamento conserva ao mesmo tempo que destrói, porque a própria escolha do que deve ou não ser arquivado expõe uma violência.

Nesse sentido, o esforço da homenagem — que não deixa de ser importante — acaba sendo suplantado pela constatação de que, no fundo, trata-se de uma sociedade que não quer se lembrar; uma sociedade cujos próprios governos democráticos, a despeito de suas ações pontuais — os reconhecimentos das mortes, as certidões de óbito

concedidas às famílias, as reparações financeiras, as comissões de Justiça e Paz, de Mortos e Desaparecidos e de Anistia até chegar à CNV, instaurada vinte e sete anos depois da redemocratização —, resistiram muito a lembrar. As placas são homenagens justas, mas não podem ser um sepultamento do assunto, de modo que ele seja permanentemente esquecido. Por isso a necessidade das narrativas.

A situação de Rubens Paiva é diferente de Ana Rosa e Cilon. Paiva era um político conhecido, havia sido deputado, seu nome não batiza apenas uma rua, mas várias, em mais de uma cidade; até a Comissão da Verdade do Estado de São Paulo levou seu nome. Em 2014, nos cinquenta anos do golpe de 1964, o discurso proferido por ele na Rádio Nacional naquele ano, conclamando à resistência, ganhou as redes sociais. Isso se repetiu em 2016, motivado pela comparação entre a destituição de João Goulart e o impeachment de Dilma Rousseff.

No YouTube, há vários compartilhamentos de sua fala, o mais assistido com milhares de visualizações desde 21 de março de 2014. Os comentários são polarizados. Em abril de 2016, um internauta escreveu: “Se o povo não tivesse sido tão covarde naquela época muitas das arbitrariedades praticadas durante a ditadura teriam sido evitadas. Esse discurso parece tão atual...”. Em novembro do mesmo ano, respondeu outro: “Covarde? O povo simplesmente foi CONTRA a ideologia comunista, com passeata e tudo... Não distorça a história, por favor”. Também em abril, outra internauta postou: “Nossa emocionada <3 Parece que ele está falando sobre hj. Morreu defendendo seus ideais. Um exemplo de Político, Pai, Cidadão. Eu o admiro muito. Para sempre, Rubens Paiva”. Mas, dois anos antes, havia sido escrito: “Discurso Marxista e comunista. Gostaria mesmo de saber a ‘verdade’ sobre a morte deste deputado. Não a verdade ‘parcial’ dada pela Comissão [Nacional da Verdade], mas uma investigação de fato”. Há outros, para os dois lados<sup>26</sup>.

Essa polarização está relacionada ao tópico deste subcapítulo, o esquecimento coletivo, que, por sua vez, também guarda relação com o anterior, o da manipulação. Marcelo Rubens Paiva considera que a farsa estava armada desde o golpe. Em *Ainda estou aqui*, ele aponta o pavor anticomunista como uma das maiores estratégias de propaganda a favor do golpe de 1964 e do regime autoritário que se instalou a partir de então.

---

<sup>26</sup> Disponível em:

<[https://www.youtube.com/watch?v=YdWGPqEwd\\_k&lc=z13icvjh1srgrtdahd04citbahxeesfkor2c](https://www.youtube.com/watch?v=YdWGPqEwd_k&lc=z13icvjh1srgrtdahd04citbahxeesfkor2c)>.

Todo mundo que era contra a ditadura era comunista. Todos se tornaram suspeitos, subversivos, em potencial. O comunista estava na fronteira, atrás da porta, na sombra, na igreja, na escola, no cinema, no teatro, na música, no Exército, o comunista vendia pipoca, estava disfarçado em balés, óperas, podia ser seu vizinho, podia estar debaixo da sua cama, poluir o reservatório de água, dopar os bebedouros. Os comunistas tomariam o poder. Até os não comunistas eram comunistas disfarçados, foram doutrinados, sofreram lavagem cerebral. Muitos que, em 1964, conspiraram com os militares, na missão de impedir que os comunistas tomassem o poder e o Brasil se transformasse numa diabólica ditadura do proletariado, perceberam a manobra e foram acusados pelos anticomunistas de ligações com comunistas (PAIVA, 2015, p. 90).

Com uma linguagem irônica, o autor sintetiza o clima de terror que antecedeu e serviu de justificativa ao golpe de 1964. E, ainda que essa, possivelmente, não tenha sido a intenção do escritor, uma vez que *Ainda estou aqui* possui muito mais um tom de análise e de denúncia do que o de uma narrativa elaborada amparada em elementos e estratégias ficcionais como os encontrados em *K*. — como tratarei com mais detalhes no próximo capítulo —, é possível traçar um contraponto entre esse trecho e o capítulo já citado da obra de Kucinski sobre os informantes: do mesmo modo como lá os delatores podiam ser quaisquer pessoas, dos decoradores de vitrine aos donos de padaria, aqui, os comunistas também podiam estar em qualquer parte, no altar ou sob o colchão. O que se evidencia é que, de certo forma, as conspirações — em teoria ou não — existiam nos discursos de ambos os lados, da direita e da esquerda, e ajudaram a alimentar a perseguição política. Como Marcelo Rubens Paiva antecipa nesse fragmento, inclusive apoiadores do golpe, anticomunistas implacáveis, não foram poupados pelo regime ditatorial poucos anos depois.

Rubens Paiva, por exemplo, não era considerado comunista, ainda que tenha sido preso e morto por seu envolvimento com os militantes exilados no Chile, como Helena Bocayuva, da Dissidência Comunista da Guanabara (DI), que fora fiadora da casa que servira de cativeiro para o embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick, sequestrado em troca da libertação de prisioneiros políticos. Apesar da ajuda a Heleninha quando de sua fuga para o Chile e da carta que ela lhe enviou de lá, a vida política de Rubens Paiva se dera, ao menos oficialmente, entre os trabalhistas. No mesmo PTB de Getúlio Vargas que, décadas antes, prendera Luís Carlos Prestes e vários outros líderes do Partido Comunista Brasileiro (PCB), desarticulando a sigla. No entanto, a tática propagandística do terror era a mesma denunciada por Hannah Arendt ou defendida por Goebbels e a famosa frase atribuída a ele segundo a qual uma mentira

repetida cem vezes se torna verdade. No Brasil, a ideia de que João Goulart daria um golpe e instauraria uma ditadura comunista foi disseminada e continua sendo verdadeira em grande parte da memória coletiva, da mesma forma que a percepção de que Rubens Paiva, Ana Rosa Kucinski Silva e Cilon Cunha Brum só foram mortos porque eram comunistas e terroristas, únicos grupos que supostamente, no imaginário de parte da sociedade, teriam sido de fato perseguidos entre 1964 e 1985. É como se houvesse um impasse entre memória e história: de um lado o que hoje já se estuda nos livros didáticos aprovados pelo Ministério da Educação e adotados nas escolas de ensino fundamental do país; de outro, aquilo que a propaganda anticomunista fez ficar na memória da parcela da população que apoiou o golpe ou daquela que, por sua própria condição social, passou incólume aos seus efeitos políticos.

A memória é um passo importante para a consciência e tanto o esquecimento quanto a manipulação da lembrança são instrumentos que podem ser usados para a manutenção de uma ordem estabelecida. Em sentido inverso, a ruptura com o poder dominante pode se dar a partir do desenvolvimento da capacidade de memória. No entanto, no Brasil, o processo de redemocratização brasileiro, a despeito de diversas iniciativas individuais e/ou comunitárias, não foi acompanhado de um trabalho de memória, mas, ao contrário, de apagamento.

A alternativa ao impedimento e à manipulação seria o exercício social e coletivo de rememoração. Embora, como dito, história e memória estejam longe de ser sinônimos, sendo aquela, na prática, subordinada a esta, as tentativas de elaboração de uma memória histórica podem tornar reversível um apagamento que, às vezes, parece incontornável (RICŒUR, 2007, p.437). É dentro dessa proposta que B. Kucinski, Marcelo Rubens Paiva e Liniane Haag Brum escrevem, como se detalhará no próximo capítulo: para exumar seus cadáveres e dores particulares, mas também para ajudar a passar a limpo uma passagem significativa da história do Brasil que parte da sociedade insiste em tentar esquecer e, num contrassenso, a repetir. Ou a repetir justamente porque tentou esquecer.



## A ESCRITA COMO LAMENTO

Escreve-se para lembrar ou para esquecer? No *Fedro*, Platão (2001 [370 a.C.], p. 119), pela boca de Sócrates, tecia críticas ao papel mnemônico da escrita, rebatendo o argumento de que ela serviria como auxiliar da sabedoria e afirmando que sua função seria ajudar não na memória, mas somente na recordação, um processo que, para ele, se daria de forma menos intrínseca ao indivíduo e mais dependente de fatores externos: “Tal coisa [a escrita] tornará os homens esquecidos, pois deixarão de cultivar a memória; confiando apenas nos livros escritos, só se lembrarão de um assunto exteriormente e por meio de sinais, e não em si mesmos”.

Ao longo da história, ao menos no Ocidente, a dubiedade dessa relação ora parece ter sido superada, ora parece ter se mantido. A civilização ocidental, herdeira, ao mesmo tempo, da tradição helênica e da judaico-cristã, traduz, na escrita, os patrimônios das duas culturas. Dos antigos hebreus, teria vindo a ligação identitária original com a palavra, em que *no princípio era o verbo* e é ele que se faz carne. A própria criação do mundo, nessa mitologia, se dá pela palavra, numa tríade em que ouvir a palavra é que geraria a existência — *Fiat lux!* Já dos gregos, teria surgido o laço com a imagem, com a visão: grandes esculturas, representações antropomórficas da natureza e das divindades e a força de uma arte — o teatro, etimologicamente “lugar onde se vê” — em que mesmo a palavra só se completa na cena, por trás de máscaras, aos olhos do espectador. Em resumo, uma cultura em que a existência se concretizaria na forma que se dá a ela para que seja vista.

Dessa combinação, na atualidade, se poderia supor que a palavra escrita carregaria consigo as duas identidades. Já não mais a palavra escutada da antiga tradição hebraica, mas ainda assim *palavra, verbo*. E de modo análogo à relação identitária que é possível estabelecer entre a palavra e aquilo que ela designa, o mesmo se daria com o nome, por exemplo. Uma criança nasce e é semelhante a qualquer criança até que seus pais a batizem, até que a chamem e a transformem em Ana Rosa, em Rubens, em Cilon. Entretanto, ouvir o nome já não basta; é necessário que ele seja registrado em cartório, documentado, protocolado, carimbado, com firma reconhecida. É preciso que seja escrito; é fundamental que seja *visto*. Só assim aquela pessoa passa a ter uma existência concreta, digna de memória.

Isso também parece ocorrer com a morte. Uma morte não existe até que o óbito seja certificado em documento ou até que o túmulo seja posto. A morte precisa estar escrita, no papel e na pedra. E é aí que talvez esteja a permanência da dubiedade persistente desde Platão. Gravar um nome numa lápide é uma forma de tentar driblar um esquecimento e não é à toa que a expressão *gravado em pedra* designa algo que se pretende perene, como a lembrança de alguém querido que já morreu. Na representação da morte, a pedra — e a palavra gravada nela — seria uma espécie de validação e presentificação do morto na memória social. Não por acaso, muitos epitáfios trazem, pois, ainda a inscrição em latim *aeternus* ou *memoriae aeterna*, numa associação entre a resistência material da rocha e a vida *post-mortem* almejada (SANTANA, 2011, p. 61).

Em contrapartida, a colocação de uma pedra tumular sobre uma cova é, por razões míticas, segundo Chiavenato (1998, p. 12), uma das estratégias para marcar a separação entre o mundo dos mortos e o dos vivos, para impedir o cadáver de se levantar. Na verdade, conforme o autor, nos primórdios, era jogada uma pedra grande o suficiente para esmagar o defunto contra o solo, o equivalente mórbido à também usual expressão *colocar uma pedra no assunto*, que implica tentar esquecê-lo, metaforicamente sepultá-lo na memória. Uma lápide, portanto, a pedra tumular na qual se grafa o nome, as datas de nascimento e morte e, por vezes, um epitáfio a quem partiu, pode servir tanto à lembrança quanto ao esquecimento.

O epitáfio, por sua própria etimologia, no grego, é aquilo que é gravado sobre (*epi*) o túmulo ou a tumba (*taphos*). Logo, seria a inscrição tumular incrustada na pedra, ao mesmo tempo palavra e imagem, recordação nostálgica e tentativa de sepultar a memória dolorosa. Já disse em “*Ethos x pathos*”, o segundo capítulo desta tese, que Francisco Ortega chamou de “retórica do epitáfio” a tentativa de superar a morte de um ente querido por meio de um recurso de rememoração que diz menos sobre quem parte do que sobre quem fica. É essa inscrição lapidar, mesmo que se restringisse ao nome e à data, que marcaria a existência do morto após seu sepultamento, em que, numa junção das duas tradições mencionadas há pouco, a tríade passaria a não mais exatamente *ouvir* — *palavra* — *ser* ou a *ver* — *forma* — *ser*, mas a *palavra* — *forma* — *ser*. Daí a crueldade simbólica do não sepulcro de Ana Rosa Kucinski, Rubens Paiva e Cilon Cunha Brum ou a necessidade de colocação de lápides mesmo sem seus corpos, como a *matzeivá* pedida por *K.* no livro homônimo ou a pedra tumular posta no cemitério pela família de Liniane Haag Brum em *Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia*: na ausência do corpo — e, portanto, da carne e da forma —, o anseio de marcar suas

existências na pedra, pela palavra e pela imagem, representaria, se não a aceitação, ao menos o reconhecimento daquelas mortes como equivalência do reconhecimento daquelas vidas.

De acordo com Santana (2011, p. 138), se o epitáfio for compreendido como uma prática social que tem por intento primordial identificar e integrar o corpo sepultado sob aquela lápide a um plano metafísico, bem como à memória dos que ficam, respondendo a uma exigência sociocultural compartilhada num determinado instante, por determinada comunidade, envolvida emocionalmente por aquela morte específica, é ratificada a concepção de que esse gênero de texto fúnebre atende a um desejo que pertence basicamente aos sobreviventes. Essa ânsia angustiada é, ainda segundo a autora, a de localizar o corpo, aludindo à própria origem etimológica e caráter geográfico-espacial do termo epitáfio. Essa localização, contudo, não se refere necessariamente àquela do túmulo em si, física, mas a uma fixação da lembrança de quem morreu na memória social e afetiva dos que sobrevivem e daqueles que estão por vir.

Essa retórica se configuraria numa estrutura pensada para provocar os seguintes efeitos no leitor/observador da lápide: chamar a atenção para a existência de um corpo, que não é precisamente o mesmo fixado, imóvel, no túmulo — aliás, nos casos da *matzeivá* (não colocada) de Ana Rosa ou da lápide à espera de Cilon, sequer há, de fato, um corpo, mas apenas a ideia de um corpo; convencer de que as virtudes enaltecidas ali se sobressaem na e à própria morte; meditar sobre a finitude da vida; compartilhar o luto dos sobreviventes com a comunidade (SANTANA, 2011, p. 138).

Para isso, além do nome do morto e das datas de seu nascimento e sua morte — os registros concretos dos limites de sua existência —, a estrutura do epitáfio se dividiria entre a apresentação da vida de quem partiu e dos efeitos deixados por aquela vida em quem ficou. E parece ser nestes dois campos narrativos que se poderia falar em uma literatura à guisa de lápide, uma literatura como epitáfio, tal qual levantei em uma das hipóteses desta pesquisa. Nesse sentido, a escrita de *K.: relato de uma busca*, *Ainda estou aqui* e *Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia* cumpriria os dois propósitos levantados no início deste capítulo: o da tentativa de um suposto esquecimento ou superação do trauma — ainda que, por vezes, irrealizáveis ou ilusórios —, que, de modo semelhante ao princípio catártico do trágico originário, aristotélico, de purgação do sofrimento, poderiam se dar não num sentido negativo, de trabalho de memória não realizado, mas de reconciliação, e, simultânea e paradoxalmente, o de interruptor da catarse e catalisador de um dever individual e social de memória — no

caso, a memória coletiva brasileira sobre os crimes de Estado e violações de direitos humanos na ditadura.

É claro que o paralelo entre literatura e epitáfio aqui é feito de forma metafórica, uma vez que esse gênero de texto fúnebre não se pretende literário, ao menos não necessária ou propositalmente. Conforme Ariès (1977, p. 259), na vida cotidiana, os redatores de epitáfio não faziam questão de originalidade. Por vezes há textos mais pessoais e mais literários, em que se misturam personalidade e convenção, mas o mais comum é que utilizem uma fórmula banal. Cada qual em seu intento e de sua maneira, *K.*, *Ainda estou aqui* e *Antes do passado* tentam fugir à banalidade. Entretanto, o que parece transformá-los, mais do que narrativas, em inscrições lapidares para túmulos inexistentes é a maneira como aparentam tecer suas réplicas de elogios fúnebres situando seus mortos num estágio intermediário entre dois mundos: não entre o céu e a terra, ou o plano dos mortos e o dos vivos, comum nos epitáfios barrocos comentados por Ariès (1977, p. 316), mas entre o mundo pelo qual lutaram — seja a restauração da ordem democrática em prol da qual Rubens Paiva discursou dias depois do golpe de 1964; seja a queda mais sistêmica do governo civil-militar e a instauração de um regime socialista no Brasil nos moldes de Cuba, como propunha a ALN de Ana Rosa Kucinski; seja o desencadeamento de uma revolução comunista a partir do campo, seguindo o modelo chinês, como era o ideal de quem, como Cilon Cunha Brum, partiu para o Araguaia — e a realidade do país, mesmo passadas mais de três décadas da redemocratização.

Parece possível traçar uma outra alusão entre o epitáfio e essa literatura à guisa de lápide que se propõe aqui. De acordo com Ariès (1977, p. 596), entre os séculos XVIII e XIX, mesmo os homens simples e pobres, que não sabiam ler, faziam questão de não deixar os túmulos de seus familiares nus, pois ornamentá-los equivalia a manter a dignidade na morte. Cada um deles tinha, então, seu memorial ornado de uma escultura, ainda que fora dos padrões estéticos, e de um epitáfio com o nome, as datas de nascimento e falecimento, uma elegia e um texto bíblico. Conforme o autor,

esses monumentos têm dois objetivos. Um é tradicional e didático: aprender a morrer ao *rustic moralist*. O outro é um convite ao transeunte não mais para rezar a Deus por esses mortos, mas para chorá-

los, e aí está o que há de novo: *a visita ao cemitério* (ARIÈS, 1977, p. 596).<sup>27</sup>

Tomo esse trecho como alegoria do que as narrativas de B. Kucinski, Marcelo Rubens Paiva e Liniane Haag Brum podem implicar tanto em termos de elaboração de seus traumas individuais/familiares quanto em termos de ressignificação de uma memória coletiva. Tal como Ariès aponta a dupla finalidade dos monumentos fúnebres dos mais pobres, pode-se pensar que esse *corpus* literário seria também uma última saída para quem foi privado de direitos: não, no caso, o privilégio de recursos financeiros para grandes lápides e ritos, mas o direito mesmo de terem seus mortos reconhecidos. À semelhança dos indigentes, Ana Rosa Kucinski, Rubens Paiva e Cilon Cunha Brum não tiveram sequer, durante muito tempo, o direito de figurar na lista de mortos da ditadura brasileira. Diante disso, traçando um paralelo com os humildes de que fala Ariès, que ornamentavam os túmulos de parentes com suas poucas posses, a única posse aqui é a das palavras. São elas que parecem ser esculpidas para se transformar em lápide; são elas que, impressas no papel, parecem querer cumprir também a função da inscrição gravada na pedra.

Esse seria o primeiro objetivo, mas se poderia imaginar a existência de um segundo: se, nos séculos XVIII e XIX, esses monumentos simples seriam um convite a chorar os mortos, mais que a orar por eles, marcando também o princípio do costume da visita ao cemitério, local de constante rememoração da lamentação, as narrativas de Kucinski, Paiva e Brum também parecem causar a impressão de lamento — uma provocação para que o leitor sinta suas dores, seu luto incompleto, e se compadeça disso (uma das premissas do trágico) —, mas ainda agir como uma convocação para uma visita ao cemitério de memórias esquecidas ou deliberadamente enterradas, mesmo após a redemocratização — ou como condição para que ela acontecesse — do período de governo civil-militar no Brasil.

Não é a primeira vez que o termo *alegoria* ou *alegórico* é mencionado aqui. Usei-o antes quando disse que *Antígona* seria uma encenação alegórica da sublevação contra o Estado pelo direito ao sepultamento de entes queridos — e, por extensão, uma representação de todos aqueles subjugados em nome de causas e resistências. Esse

---

<sup>27</sup> “Ces monuments ont deux buts. L’un est traditionnel et didactique : apprendre a mourir au *rustic moralist*. L’autre est une invitation au passant, non plus à prier Dieu pour ces morts-là, mais à les pleurer, et voilà qui a tout à fait nouveau : *la visite au cimetière*.”

conceito, trabalhado por Benjamim (1984 [1928]), faz-se novamente importante para falar da hipótese de uma literatura como epitáfio.

Retomando o início deste capítulo acerca da transformação da relação identitária entre a palavra e o que ela designa, em parte é sobre essa desconstrução da ideia platônica de que fala Benjamim ao tratar sobre alegoria e opô-la à noção de símbolo. Para ele, o símbolo guardaria aquela maior afinidade com o nome mencionada no princípio, um sentido intrínseco à coisa nomeada, do qual ficaria de fora a interpretação subjetiva — trata-se, portanto, de uma conceituação diversa da concepção semiótica peirceana, citada no capítulo anterior, em que símbolo, como signo de terceiridade, é o que guarda menor semelhança e maior grau de aleatoriedade com o que representa (PEIRCE, 2005, p. 76). A alegoria, por sua vez, partiria de uma distinção entre natureza e linguagem, ou seja, da relação subjetiva entre a linguagem e aquilo que ela nomeia. A essência não estaria na palavra, mas no sentido que o ser humano atribui a ela. Dessa forma, assim como a escrita, metaforicamente, poderia ser a palavra transformada em imagem — ainda mais no caso do epitáfio, gravado na pedra —, a alegoria benjaminiana transforma a palavra em uma imagem diversa de seu significado original:

O alegorista arranca o objeto de seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar. Esvaziado de todo brilho próprio, incapaz de irradiar qualquer sentido, ele está pronto para funcionar como alegoria. Nas mãos do alegorista, a coisa se converte em algo diferente transformando-se em chave para um saber oculto. Para construir a alegoria, o mundo tem de ser esquartejado. As ruínas e fragmentos servem para criar alegoria. (...) O homem tem de ser despedaçado, para tornar-se objeto de alegoria. O martírio, que desmembra o corpo, prepara os fragmentos para a significação alegórica. Os personagens morrem não para poderem entrar na eternidade, mas para poderem entrar na alegoria (ROUANET, in BENJAMIN, 1984, p. 40).

Retomando *Antígona* à luz dessa citação, uma interpretação alegórica do texto de Sófocles, como a proposta desde o início deste trabalho, não é mais aquela que considera a tragédia restrita ao universo em que foi concebida, mas a que usa esse mito trágico para re-elaborar e lançar reflexões sobre outros contextos, como o do Brasil dos anos de chumbo. Na mesma linha, falar de uma literatura como epitáfio não é tratá-la como algo protocolar, formal e empedrado, mas roubar epitáfio e lápide de suas significações originárias para lhes dar outros sentidos, num exercício de luto que não equivale a um sepultamento, mas a uma escavação de memórias deixadas de lado pela história hegemônica, muitas vezes por meio do abuso de memórias impedidas e

manipuladas ou mesmo de esquecimentos forçados, de acordo com os conceitos de Paul Ricœur (2007) referenciados anteriormente.

A interdição no luto, no caso da tragédia de *Antígona* e de suas re-leituras mais atuais, categoria na qual, de certo modo, arrisco inserir os relatos literários de B. Kucinski, Marcelo Rubens Paiva e Liniane Haag Brum, impede o esquecimento, assim como impedia o descanso dos mortos na Grécia Antiga. Contudo, superar um acontecimento não é simplesmente esquecê-lo, mas conviver com ele, pois o inconsciente jamais renuncia a se apropriar dele e a reinterpretá-lo (DERRIDA, 2001, p.7). Assim, quando questionei, no princípio do capítulo, se a escrita serve à memória ou ao esquecimento e afirmei que a lápide cumpre, simultaneamente, os dois papéis, não me referia a esquecer num sentido pejorativo, como os apagamentos impingidos que acabei de mencionar, mas a uma re-elaboração, que Ricœur (2005, p.36) aponta como passo para o perdão:

Certamente, os factos passados são inapagáveis: não podemos desfazer o que foi feito, nem fazer com que o que aconteceu não tenha acontecido. Mas ao invés, o sentido do que nos aconteceu, quer tenhamos sido nós a fazê-lo, quer tenhamos sido nós a sofrê-lo, não está estabelecido de uma vez por todas. Não só os acontecimentos do passado permanecem abertos a novas interpretações, como também se dá uma reviravolta nos nossos projectos, em função das nossas lembranças, por um notável efeito de “acerto de contas”. O que do passado pode então ser mudado é a carga moral, o seu peso de dívida, o qual pesa ao mesmo tempo sobre o projecto e sobre o presente.

As formas como *K.: relato de uma busca*, *Ainda estou aqui* e *Antes do Passado: o silêncio que vem o Araguaia* lidam com essa carga moral, com seus efeitos no presente, e constroem lápides de palavras para seus mortos é o que passarei a analisar adiante.

### ***K. e uma matzeivá em pedaços***

“Caro leitor: Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu” (KUCINSKI, 2014, p. 8). É assim, com um misto de pacto romanesco e referencial, quase um oxímoro, que B. Kucinski dá início a seu *K.: relato de uma busca*. Fragmentário, o texto é composto por múltiplas vozes narrativas: um narrador de terceira pessoa que acompanha o olhar do pai e seu sofrimento, mas que também surge no capítulo sobre o militante que roubava livros; a vítima A., em uma carta a uma

amiga; o agente da repressão que planeja dar à cadela do casal preso o mesmo veneno dado a um ex-deputado federal; o delegado Sérgio Paranhos Fleury; o pai do marido da filha desaparecida; o agente Souza (mescla de informe e narrativa em terceira pessoa); a amante do delegado; a terapeuta e a ex-faxineira da Casa da Morte, em diálogo entremeado por narrativa em terceira pessoa; o general aposentado que resistiu à quartelada (também mistura de reminiscência em primeira pessoa e narração em terceira pessoa); um narrador em primeira pessoa do plural que, irônica e deliberadamente, põe-se a imaginar os pensamentos dos presentes da reunião de congregação do Instituto de Química da USP enquanto analisa o registro de seus posicionamentos na ata oficial; e, por fim, o militante de codinome Rodriguez em mensagem ao companheiro Klemente. Vozes distintas em textos escritos, *a priori*, não como a novela na qual a obra se transformou, de acordo com a denominação dada pelo autor, e, sim, como contos praticamente independentes, mas que, aos poucos e juntos, como num caleidoscópio, vão compondo imagens por vezes sensíveis e por vezes aterradoras sobre essa tragédia pessoal/familiar, bem como sobre a história brasileira da década de 1970. Como lápide, não seria um mármore inteiro e maciço, sem máculas, mas formada por pequenos cacos, mosaico de lembranças difusas e dores difíceis de exprimir em sua totalidade.

Talvez seja essa dificuldade que faça Kucinski se afastar da narrativa e se multifacetar em tantas vozes. É evidente que há nessa escolha um apuro estético — e no *corpus* reunido aqui *K.* é o que mais o apresenta. Aliás, segundo Eurídice Figueiredo (2017, p. 126), é justamente porque despoja o texto de todos os elementos mais factuais e autobiográficos — o escritor evita ao máximo, por exemplo, dar nome aos personagens, embora alguns sejam historicamente conhecidos e o leitor seja capaz de identificá-los; nem os nomes de Ana Rosa ou do pai são citados diretamente em qualquer parte — que o autor atinge “melhor realização estética” e uma “maior dimensão universal”. Todavia, vale observar que, diferentemente de Marcelo Rubens Paiva, que guarda recordações do desaparecimento do pai a partir de seu olhar ainda marcado por uma inocência infantojuvenil, ou de Liniane Haag Brum, cujas lembranças do tio são apenas secundárias, transmitidas por outrem, Bernardo Kucinski, já adulto na ocasião, tinha condições de ter plena consciência do trágico que se abateu sobre sua família. Desse modo, a proximidade etária com a vítima — ele era apenas cinco anos mais velho que Ana Rosa — parece impor a necessidade de um distanciamento no papel.

Na linguagem teatral, distanciamento é um conceito trabalhado por Brecht na busca por despertar no espectador uma percepção política da realidade. Diante de uma

tragédia, por exemplo, seria o estranhamento usado para interromper o processo catártico, transformando a identificação do espectador numa atitude crítica. “Uma imagem distanciante é uma imagem feita de tal modo que se reconheça o objeto, porém que, ao mesmo tempo, este tenha um jeito estranho (...). Para BRECHT, o distanciamento não é apenas um ato estético, mas, sim, político” (PAVIS, 1999, p. 106). Tomando emprestada a definição brechtiana — que, ao deslocar o objeto de seu *habitat*, aproxima-se da alegoria benjaminiana e, muitas vezes, utiliza-se dela para provocar seu efeito —, arrisco supor que o distanciamento narrativo de Kucinski poderia ser uma tentativa de cessar o fluxo trágico (ou, ao menos, seus danos persistentes) e, ao mesmo tempo, engajar politicamente o leitor, com menos apelo emocional pessoal, para que este desenvolva seu próprio posicionamento político. Uma história que passa a não ser mais, individualmente, a de Meir Kucinski à procura de Ana Rosa Kucinski, mas a de K., esse pai kafkiano, em busca da filha A., desaparecida. Ou, ainda, a de qualquer pai em busca de qualquer filha desaparecida. De todos os pais e mães em busca de suas filhas e seus filhos desaparecidos.

Em primeira pessoa do singular, como ele mesmo, Kucinski se coloca apenas duas vezes, no prólogo e no epílogo, intitulado “*Post sriptum*”, e em ambos, datadas do mesmo 31 de dezembro de 2010, fala da permanência do trauma pela persistência do aparelho repressor e da desmemória no país, mesmo passadas tantas décadas desde o desaparecimento de Ana Rosa Kucinski e desde a redemocratização. No prólogo, que já citei antes, trata das cartas à irmã que insistem em chegar à antiga casa em que morou o autor. Já o epílogo encerra com um telefonema recebido pelo filho do escritor nessa mesma casa por uma moradora de Florianópolis que diz ter encontrado Ana Rosa no Canadá, onde a desaparecida teria se identificado e deixado seus contatos:

Não retornei o telefonema. Lembrei-me dos primeiros meses após a desapareção; sempre que chegávamos a um ponto sensível do sistema, surgiam as pistas falsas do seu paradeiro para nos cansar e desmoralizar. Esse telefonema — conclui — é uma reação à mensagem inserida nas televisões há alguns meses pela Ordem dos Advogados do Brasil, na qual uma artista de teatro personificou o seu desaparecimento<sup>28</sup>. O telefonema da suposta turista brasileira veio do sistema repressivo, ainda articulado (KUCINSKI, 2014, p. 181-2).

---

<sup>28</sup> O vídeo em que a atriz Eliane Giardini interpreta Ana Rosa Kucinski na Campanha pela Memória e pela Verdade, da OAB/RJ, com apoio da Comissão de Anistia do Ministério da Justiça, pela abertura dos arquivos da ditadura civil-militar, pode ser visto em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BDLU3NOK4Rc>>.

Esse trecho parece refletir duas reações antagônicas ao telefonema. A primeira seria a sensação de que se trata de um mero equívoco e a moradora de Florianópolis teria apenas se confundido devido à recordação do caso pela OAB do Rio de Janeiro, na Campanha pela Memória e pela Verdade, anterior à instauração da Comissão Nacional da Verdade. A segunda reação, contudo, é mais incômoda e deixa entrever que, nessa família ferida por décadas de procura e espera infrutífera, bem como pelas tentativas de extorsão e engodo — como também citado anteriormente na análise sobre os informantes —, a sensação de perseguição parece não se dissolver. O uso do adjetivo “suposta” para se referir à turista provoca essa impressão, uma vez que o termo é empregado, geralmente, com ironia, para deixar patente uma descrença. Kucinski deixa claro, com a caracterização, que duvida da boa vontade da mulher do telefonema e de sua identificação. E vai além, ao afirmar logo em seguida uma convicção na manutenção do sistema repressor.

O fato de ser esse o parágrafo, com seu tom desalentador e pessimista, que encerra a narrativa, parece aprofundar o distanciamento e impedir a catarse, mesmo com a identificação, em primeira pessoa, entre autor e narrador. Tanto no “*Post scriptum*” como no prólogo, ao falar das “Cartas à destinatária inexistente”, Kucinski emprega uma tonalidade pessoal, sim, mas mais reflexiva do que emotiva, o que Carine Trevisan (2006) compreende como uma espécie de anestesia emocional, embora num contexto de sofrimento extremo<sup>29</sup>. Já no leitor, o desconforto seria provocado pelo contraste entre a extrema gravidade do que é narrado — neste caso específico, a possibilidade de que ainda liguem, quase quatro décadas depois, para fornecer pretensas informações sobre o hipotético paradeiro de uma desaparecida política cuja morte a família já reconheceu, ainda que nunca tenha visto o corpo — e a quase impassibilidade do relato, num tipo de escrita que se assemelha a um bisturi, cortante.

O parágrafo final de *K.: relato de uma busca* também parece comprovar a percepção, evocada desde o início destas reflexões, de que o trágico não é passível de compensação, nem pela escrita. E que a literatura, embora possa ser ressignificada como epitáfio, continuaria, nesses casos, sendo lápide para mortos em ausência.

---

<sup>29</sup> Carine Trevisan escreveu essa consideração especificamente sobre a obra de Agota Kristof, mas em suas aulas e em nossas reuniões de co-orientação, na Université Paris Diderot, a professora estendeu essa *maladie de la langue* aos contextos em que há dificuldade de narrar um trauma, porque as palavras parecem não dar conta de exprimir a força e a potência do sofrimento. Segundo ela, é comum que relatos de guerra, por exemplo, sejam feitos — quando feitos — de maneira quase fria, sem qualquer expressão de emoção.

Kucinski não escapa de pensar o próprio fazer literário diante do trauma. A transformação metafórica — ou alegórica — do livro físico em epitáfio é mencionada pela primeira vez no capítulo “Livros e expropriação”, em que o narrador descreve a coleção de volumes roubados de Wilson Silva, marido de Ana Rosa:

Podia pagar pelos livros, mas os roubava por princípio. Expropriava-os em nome da revolução socialista, dizia aos poucos cúmplices de seu segredo. Era como se já praticasse a subversão pregada pelo livro; cada expropriação, um ato de sabotagem do mercado que fazia das ideias objeto de lucro. Um Bakunin inimigo da propriedade privada; um revolucionário armazenando munição para o grande assalto ao poder. Considerava educativo e estimulante o estado de contravenção permanente (KUCINSKI, 2014, p. 52).

Antes de chegar ao ponto crucial do capítulo, esse trecho pode servir para revelar dois aspectos interessantes acerca de Wilson Silva (ou sobre a visão do autor a respeito dele): o posicionamento político do cunhado do escritor — que, mais do que comunista, o narrador se atreve a aproximar dos anarquistas do século XIX, ao compará-lo a Bakunin — e, talvez, uma certa ingenuidade sugerida pela narrativa, a de que pequenos atos de subversão podem servir para minar o capital por dentro e promover a revolução social pretendida. O narrador segue contando que os roubos eram praticados apenas nas livrarias capitalistas, nunca nas de esquerda, obviamente, as quais conhecia todas, incluindo as semiclandestinas mantidas pelo PCB e pelo Partido Socialista. Tanto que, no dia do golpe de 1964, teria, segundo o narrador, percorrido todas elas recolhendo livros, panfletos e materiais de propaganda abandonados, para que não caíssem em mãos erradas:

Tempos depois, capturado e desaparecido pelos militares, deixou, como único bem, a biblioteca revolucionária de mais de dois mil tomos, a maioria expropriados. Curiosamente, na primeira página de todos eles assinara, em letras firmes e rápidas, seu nome por extenso e a data da expropriação.

Queria demarcar uma posse? Não. Não faz sentido. Talvez soubesse, isso sim, e desde sempre, que os livros seriam o único vestígio de sua vocação revolucionária, pequenas lápides de um túmulo até hoje inexistente (KUCINSKI, 2014, p. 53-4).

Uma vez mais, tem-se, nesse fragmento, a força invocada pela palavra-imagem do registro escrito. Ao assinar a primeira página de cada volume expropriado, juntamente com a data, a imagem que o personagem real cria, conforme sugerido pelo

narrador, equivale mesmo à da pedra tumular, sendo o epitáfio a própria obra roubada, que, certamente, por seu conteúdo, cumpriria a função da inscrição fúnebre de dizer tanto a respeito de sua biografia — seus interesses teóricos e literários, visto que a frase “Era como se já praticasse a subversão pregada pelo livro” serve para indicar que tipo de leitura ele fazia — quando de seu legado para o mundo.

Se Kucinski compara a imagem dos livros a lápides, o mesmo se pode dizer da literatura enquanto epitáfio. É o que se propõe K., a princípio com o livrinho *in memoriam* com o qual ele tenta substituir a ausência da *matzeivá* e, mais tarde, também com o livro de memórias que começa a escrever com o passar dos anos sem notícias. A tarefa, contudo, revela-se penosa e impossível:

Agora, quando já não havia mais esperanças, quando seus dias custavam a passar na agonia de não ter mais o que procurar ou a quem falar, só lhe restava mesmo retomar o ofício de escritor, não para criar personagens ou imaginar enredos; para lidar com seu próprio infortúnio. (...)

K. chegou a compor vários cartões com registros de episódios, diálogos, cenários. Mas ao tentar reuni-los numa narrativa coerente, algo não funcionou. Não conseguia expressar os sentimentos que dele se apossaram em muitas das situações pelas quais passara, por exemplo, no encontro com o arcebispo [Dom Paulo Evaristo Arns]. (...)

Aos poucos K. foi se dando conta de que havia um impedimento maior. Claro, as palavras sempre limitavam o que queria dizer, mas não era esse o problema principal; seu bloqueio era moral, não era linguístico; estava errado fazer da tragédia de sua filha objeto de criação literária, nada podia estar mais errado. Envaidecer-se por escrever bonito sobre uma coisa tão feia. (...)

(...) Naquela mesma noite, K. escreveu sua primeira carta à neta em Eretz Israel, em hebraico impecável, como ele aprendera de criança no heder. Assim, não era mais o escritor a fazer literatura com a desgraça da filha; era o avô legando para os netos o registro de uma tragédia familiar (KUCINSKI, 2014, p. 134-7).

Esse fragmento parece sintomático na obra, em vários sentidos. Em primeiro lugar, tem-se a questão de que é à escrita que K., um poeta e contista, recorre quando a esperança de encontrar o corpo de Ana Rosa se finda. O narrador destaca que o pai escritor não tenta retomar a atividade ficcional, como um tipo de fuga da realidade, mas como forma de lidar com seu próprio trauma. Entretanto, em segundo lugar, pode-se apontar aquilo já mencionado há pouco: a dificuldade de encontrar as palavras adequadas para exprimir a dor, de modo que ele não é bem-sucedido na tarefa de transformar a tragédia familiar numa narrativa épica lógica, com nexos. O personagem se dá conta da *maladie de la langue* apontada por Trevisan, em que as palavras são

insuficientes para expressar a enormidade da experiência traumática do desaparecimento e do impedimento do luto, mas também percebe — e este é o terceiro aspecto a ser apontado no trecho — que há ainda um entrave moral à tarefa que se impõe; ele mesmo se ressentido, portanto, da pretensão à criação literária a partir de uma tragédia real. Por fim, chega-se ao quarto elemento importante: em vez da literatura, tem-se a opção pela transmissão geracional desse sentido trágico, isto é, o trauma passado como herança. O ápice dessa decisão é o fato de que o personagem decide escrever a carta aos netos em hebraico — não mais em iídiche, a língua à qual dedicou toda a sua vida e sua obra, mas na língua escolhida para ser a oficial do Estado de Israel.

No capítulo “Sobreviventes, uma reflexão”, o narrador conta que,

[e]mbora cada história de vida seja única, todo sobrevivente sofre em algum grau o mal da melancolia. Por isso, não fala de suas perdas a filhos e netos; quer evitar que contraiam esse mal antes mesmo de começarem a construir suas vidas. Também aos amigos não gosta de mencionar suas perdas e, se são eles que as lembram, a reação é de desconforto. K. nunca revelou a seus filhos a perda de suas duas irmãs na Polônia, assim como sua mulher evitava falar aos filhos da perda da família inteira no Holocausto (KUCINSKI, 2014, p. 166).

Esse capítulo é posterior, no livro, a “O abandono da literatura”, citado antes dele, mas anterior na cronologia da história, já que, como se percebe, refere-se a como K. lida com o trauma da *shoah*, décadas antes do desaparecimento da filha. Uma palavra que se destaca é *melancolia*, precisamente o sentimento que, retornando a Freud (1996), guarda semelhanças com o luto não realizado, sendo que, enquanto o luto é uma reação a uma perda de um objeto amado ou de alguém, na melancolia essa sensação de perda, às vezes conhecida e às vezes não, estende-se para um sentimento de privação de si mesmo. Se cada sobrevivente sofre do mal de melancolia, como dito no fragmento, é porque sofre uma perda dupla: a do ente querido e a de uma parte de si, por vezes tomada pela própria culpa de ter sobrevivido.

No trecho, o narrador menciona que o tema do Holocausto era um interdito na família de K. e que o personagem jamais expusera aos descendentes essa dor. Entretanto, confrontando-se este fragmento ao anterior, nota-se uma mudança substancial de postura. Se, primeiramente, existe a tentativa de impedimento de memórias dolorosas aos filhos e netos, a fim de que não sejam afetados por elas, depois a transmissão do trauma parece não ser somente possível, mas necessária. A tarefa de registrar o epitáfio em forma de literatura, contudo, só foi concluída pelo filho,

Bernardo, quase quatro décadas depois, dando forma a essa memória doída legada como herança.

Essa tarefa, contudo, não aparenta ser desprovida de culpa. Na novela *Os visitantes*, publicada em 2016, B. Kucinski faz uma espécie de *mea-culpa* de *K.*, confrontando o escritor do livro a onze visitantes que vão criticá-lo ou cobrar dele esclarecimentos sobre suas opções narrativas, colocando em xeque os limites entre a realidade e a ficção. Conforme Eurídice Figueiredo (2017, p. 138-9),

[o] “autor” aqui deve ser considerado como um personagem de ficção, à maneira de Barthes no livro autobiográfico *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003). Os visitantes, que batem à sua porta, povoam seus sonhos, lhe telefonam, enviam-lhe e-mails, podem ser tomados por figuras espectrais que despertam as inquietações éticas e estéticas do autor. Trata-se de uma cerimônia teatralizada que não supõe uma verdade unívoca, antes uma discussão sobre as possíveis reações de algumas pessoas, mais ou menos envolvidas com as organizações de esquerda ou com assuntos que foram, de uma forma ou de outra, representados em *K.* Ao afirmar isso não excluo a possibilidade de que algumas conversas tenham efetivamente ocorrido, mas o acontecido se embaralha com o imaginado de maneira que o leitor não é capaz de distinguir um do outro. Quando a ficção se mistura com histórias reais, fica-se no terreno instável, do indecível, de que fala Derrida.

De todas as visitas, interessa ao contexto colocado aqui citar duas: a primeira, no capítulo intitulado “A velha com o número no braço”, de uma judia sobrevivente de um campo de concentração que o acusa de menosprezar a *shoah* ao compará-la ao desaparecimento da filha de *K.* como duas faces de uma mesma tragédia. A crítica vai ao encontro do questionamento de Andreas Huyssen que citei em “Vidas trágicas”, primeiro capítulo desta tese, acerca da apropriação da memória do Holocausto e sua banalização para explicar outros traumas históricos. A personagem vai além, expressando seu descontentamento pelo fato de o autor de *K.* ter sugerido que, sob um aspecto, a ditadura civil-militar brasileira chegara a ser mais cruel que o regime nazista, porque este, supostamente, registrava aqueles que matava, sem fazê-los simplesmente desaparecer:

Tentei me desculpar, mas ela me cortou: Minha irmã Blima e meus sobrinhos desapareceram igual a professora de química do seu livro, e não tem registro em lugar nenhum. Eu disse que lamentava. Ela disse: De que adianta o senhor escritor lamentar? O senhor escritor precisa corrigir; como está é um desrespeito aos milhões que foram desaparecidos.

Seu tom era de acusação, não de lamento. Mantinha os olhinhos miúdos cravados nos meus. Tentei argumentar: Senhora Regina, meu livro não é um tratado de história, é uma novela de ficção, e na ficção o escritor se deixa levar pela invenção, nem o nome da moça aparece. A velha retorquiu: Invenção coisa nenhuma. O nome dela não está, mas todos sabem muito bem quem ela foi, que era professora assistente na universidade quando foi levada pelos militares e que o pai dela era um escritor da língua iídiche. Todos conhecem a história dela; até a televisão já deu (KUCINSKI, 2016, edição Kindle, localização 43).

Embora já tenha mencionado que, por ser judeu e tendo sido impactado pelos efeitos dos dois traumas, o personagem K. dá a impressão, na narrativa, de enxergar neles uma relação de contiguidade, do fragmento de *Os visitantes* pode-se depreender, primeiramente, um certo constrangimento histórico por colocar em comparação situações e contextos, *a priori*, de dimensões tão díspares quanto o extermínio de judeus pelo regime nazista e a perseguição a comunistas e demais militantes de esquerda pela ditadura civil-militar brasileira. Em segundo lugar, apreende-se a confusão de gêneros narrativos provocada pela leitura de *K.* — ficção ou realidade? — expressa na epígrafe do livro, cuja citação abre este subcapítulo. Kucinski e seu alterego em *Os visitantes* tratam a narrativa como ficção, mas não parece impossível, dentro de um gênero híbrido, distinguir nela aquilo que se enquadra, dentro das escritas de si, entre as narrativas de filiação.

Cabe observar que, por sua estrutura distanciada e multifacetada, em que a correspondência entre autor e narrador é restrita, *K.* não se encaixaria exatamente naquilo que Dominique Viart (2009, p. 96) consideraria como uma busca do narrador por autoconhecimento a partir da pesquisa sobre a herança simbólica deixada por seus pais e/ou avós. Contudo, mesmo tentando se excluir ao máximo da narrativa de *K.*, ainda assim Kucinski se vale da restituição da memória e da biografia familiar através da evocação da figura de seu pai, um dos traços da narrativa de filiação, em que “o sujeito desvenda, reinterpreta, questiona e até pode contrariar essa narrativa anterior, assumindo uma posição de continuidade ou de ruptura em relação a seus ascendentes (NORONHA, 2014, p. 114). Faz-se importante enfatizar que o protagonista de *K.* é precisamente o pai, não Ana Rosa. Sem corpo e sem túmulo, mesmo no livro ela permanece sendo, a não ser por poucas nuances, quase inteiramente uma ausência.

Apesar da relação com as narrativas de filiação, em *Os visitantes*, o autor de *K.* argumenta com a mulher que traz no braço a tatuagem de seu número de prisioneira num campo de concentração que sua novela é ficcional. O dilema ético-estético presente em

todo o livro é evidenciado no fragmento citado há pouco. Vale ressaltar que o escritor utiliza a palavra *invenção*, dando ao processo de ficcionalização um sentido diverso daquele reivindicado por Doubrovsky e discutido por Gasparini, que mencionei anteriormente. Contudo, o raciocínio da senhora judia aponta evidências de que a existência do *fictor*, no caso de *K.*, parece ter se dado muito mais no sentido doubrovskiano, de dar feição e forma literária a fatos pré-existentes, do que meramente fabulação. Isso transparece em outro trecho:

Vocês nunca descobriram? Eu disse: Não. Ela disse: Eu também não. A vida toda procurei, no Yad Vashem, na Cruz Vermelha, nunca deixei de procurar, igual esse senhor K. da sua história que procurou a filha por toda parte, até a Berlim Oriental eu fui, depois que caiu o muro... Quando penso que depois de mim não haverá ninguém para procurar...

Consternado, balbuciei um sintoma muito. Então ela disse: Quem sabe essa Comissão da Verdade descobre... Sumiram com a professora de química porque era da resistência, não por ser judia. Pois saiba que lá também todos os que foram pegos na resistência sumiram, os nazis reabriram as fossas e queimaram tudo — aposto que isso o senhor escritor também não sabia. Foi um decreto de Hitler, quando viu que a guerra estava perdida.

De fato, eu não sabia. Disse a ela: Aqui os generais decidiram sumir com todos os que conseguissem pegar numa reunião secreta. Ela disse: O decreto do Hitler também foi secreto. Eu disse: Um jornalista chegou a publicar um pedaço da ata dessa reunião, mas quando a ditadura acabou não se encontrou nada.

Ela parecia não mais me escutar. Já tinha as falas na ponta da língua. Crimes hediondos, milhões de mortos, famílias inteiras, cidades incendiadas, e o senhor escritor chama isso de detalhe! Tentei me justificar: Senhora Regina, eu não ignorei as atrocidades, apenas me vali de um recurso que os escritores chamam de licença poética. A velha de novo se enfureceu: Licença poética?! Onde já se viu! Não tem poesia nenhuma nisso! Se o senhor escritor lidou com fatos históricos tinha que ser fiel aos fatos! (KUCINSKI, 2016, edição Kindle, localização 66-79).

Dois aspectos podem ser analisados aqui. Um deles é que, a despeito da consideração da diferença entre o que representou a *shoah* e as vítimas da ditadura brasileira, ainda assim parece ser possível, para o autor, encontrar correspondências. Isso se daria pela identificação da própria senhora judia com a busca empenhada pelo pai, quando ela diz que “nunca deixei de procurar, igual esse senhor K. da sua história que procurou a filha por toda parte”. Percebe-se, portanto, a universalização desse trágico. Em seguida, porém, tanto na pequena disputa que a mulher e o escritor parecem empreender, soltando pedaços de informações sobre o *modus operandi* de cada perseguição — se afetou resistentes ou não, se era secreta ou não —, a autocrítica ético-

estética parece se voltar novamente para a questão da proporção das feridas históricas e sobre até que ponto vai a liberdade criativa do autor ao lidar com fatos, sobretudo em se tratando de fatos traumáticos.

O questionamento feito pela sobrevivente judia sobre o termo “licença poética”, afirmando que “Não tem poesia nenhuma nisso”, tem a ver com a segunda visitante que importa citar aqui para contextualizar a ideia de uma escrita culpada. Trata-se do capítulo seguinte, “A recusa”, no qual uma das amigas da desaparecida devolve ao autor de *K.* um exemplar do livro, rejeitado por outra companheira de juventude das duas:

Logo ao entrar disse: Ela não quis o livro, não quis ver nem sua dedicatória, repeliu com um tapa.

Senti-me mortificado e por um longo momento não soube o que dizer. Por fim nos sentamos e perguntei: Ela disse mais alguma coisa? Não, ela se encolheu, nervosíssima, até me afastei, esperei ela se acalmar; parecia um bicho acuado, disse a amiga. Só então me convenci do que no íntimo já suspeitava: o livro machucara as amigas. Restava-me a esperança de que foi por sentirem-se enganadas, ao descobrirem sua vida dupla, e não pelo que escrevi ou deixei de escrever. Indaguei: Ela explicou a raiva? Só disse que você não a conhecia, até a desdenhava, todos na família a subestimavam, você, seu irmão, sua mãe, a cunhada, todos, até o pai, em parte. Por que até o pai?, quis saber. Porque não passava pela cabeça dele que a filhinha querida e graciosa tivesse se transformado numa mulher política (KUCINSKI, 2016, edição Kindle, localização 107).

Pelo diálogo e as reflexões do narrador, nota-se, a princípio, um anseio por se eximir da responsabilidade pela narrativa, como se a dor provocada naqueles que sobreviveram fosse um dano causado pela própria vítima; afinal, se ela não tivesse se envolvido em atividades clandestinas, não haveria motivo para ter sido sequestrada, morta e ter seu corpo desaparecido. Trata-se, segundo Freud (1996, p. 256-7), de um sentimento comum à melancolia, em que o amor e o ódio por aquilo que foi perdido se digladiam. Outra manifestação comum à condição melancólica seria a autorrecriação (FREUD, 1996, p. 256), que, de certa forma, encontra eco na acusação que a amiga faz, no trecho acima, contra a família da desaparecida, por ignorar o que se passava com ela. Não, a visitante não se autorrecria, mas não se pode deixar de confrontar esse fragmento a outros, citados anteriormente, de *K.*, em que o pai se autocensura e lamenta o quão pouco conhecia a vida da filha, sofrendo por não ter percebido o perigo de suas atividades políticas, como se ele mesmo, com sua falta de atenção e/ou desinteresse, fosse o responsável por seu desaparecimento. Quer o encontro com a amiga da irmã

tenha mesmo ocorrido quer não, o diálogo, em *Os visitantes*, aproxima-se do sentimento de culpa que já havia sido exposto na primeira narrativa.

Um outro trecho desse mesmo capítulo dialoga diretamente com o dilema literário explicitado em *K*. Nele, o autor questiona a visitante se, ao menos, a mulher que recusou o livro, mesmo não o lendo, sabe alguma coisa a respeito de seu conteúdo:

Falei que está bem escrito, que é um texto delicado, até poético. E o que ela respondeu? Ironizou, você sabe como ela é sarcástica. Reconheceu que escrever bem é com você mesmo, mas tinha que ser o contrário, tinha que ser um livro sujo, como foi sujo tudo aquilo, tinha que ser como um vômito, mas você preferiu escrever um livro bonito e ilustrado por artista famoso<sup>30</sup> para ganhar prêmio (KUCINSKI, 2016, edição Kindle, localização 107-117).

A imagem de um “texto delicado, até poético”, com a qual o autor-personagem caracteriza sua obra, contrasta com a ideia de um “livro sujo”, “como um vômito”, reações esperadas diante de “tudo aquilo”. A amiga cujo recado a interlocutora do escritor transmite não aceita a ideia de um “livro bonito” sobre uma história que considera imunda, acusando ainda o escritor de ter interesses narcísicos, em prêmios, e não em, de fato, passar a limpo a memória da irmã assassinada. O fragmento tem estreita relação com a fala da senhora judia de que não é possível haver poesia na temática tratada, bem como com a rejeição moral do personagem K. sobre “Envaidecer-se por escrever bonito sobre uma coisa tão feia”.

O emprego do adjetivo narcísico não foi aleatório. A figura de Narciso, o personagem da mitologia grega que definiu até a morte, contemplando sua própria beleza na lagoa de Eco, é utilizada por Philippe Vilain (2005) em sua defesa da escrita autobiográfica. Segundo ele,

[s]e o mito de Narciso ensina que o amor a si não condena a outro fim senão a morte, o amor a si na escrita autobiográfica mantém também uma vizinhança perigosa com o absurdo da morte e parece sublimar pelas palavras uma tentação suicida. Escrever sobre si é adiar a própria morte, se tomar por modelo de escrita, é aceitar num sentido de não quebrar imediatamente o espelho que prolonga e torna perene o *eu* e, com ele, a magia do próprio encantamento. Assim, o reflexo de si no espelho da escrita simbolizaria o esforço do sujeito se refletindo e

---

<sup>30</sup> A primeira edição de *K*., publicada em 2011 pela editora Expressão Popular, tinha ilustrações do artista Enio Squeff.

atuando incansavelmente, pela escrita, pela sua representação contra a angústia da morte (VILAIN, 2005, p. 19-20)<sup>31</sup>.

Nem *K.* nem *Os visitantes* são autobiografias. No entanto, recuperando uma vez mais a retórica do epitáfio, segundo a qual se trata de um texto que revela mais sobre quem fica do que sobre o objeto da homenagem, pode-se supor encontrar neles o espelho a que se refere Vilain, no qual o autor contempla a si mesmo. E a angústia da morte contra a qual luta, pela escrita, poderia ser interpretada como uma angústia provocada pela questão da culpabilidade, ciclicamente sanada e realimentada pelo próprio ato de escrever. Se escrever sobre si, conforme Vilain, é adiar a própria morte, escrever sobre um trauma familiar profundo — uma ferida que também é histórica, de uma sociedade — talvez possa ser compreendido como um reflexo da ânsia de que essa vida e as mortes que a marcaram — ou, em sentido inverso, a morte e as vidas marcadas por ela — não tenham sido vãs.

O dilema, contudo, não parece se resolver. Se *K.* tem um fim pessimista com a convicção de que o aparelho repressivo mantém-se ativo, *Os visitantes* termina com o autor-personagem e sua ex-esposa assistindo, na TV, à entrevista do ex-delegado Carlos Batalha — nome fictício de Cláudio Guerra na novela de Kucinski — sobre a incineração, em uma usina de açúcar, de corpos de presos políticos assassinados. Em seguida, um procurador de Justiça alega que a confissão do agente da repressão seria um truque, uma vez que “enquanto não se encontrar o corpo de um desaparecido trata-se de crime continuado de sequestro, portanto fora do âmbito da Lei da Anistia” (KUCINSKI, 2016, edição Kindle, localização 882) e que, ser for tomado como verdade “que os corpos foram cremados, deixa de ser crime continuado e os criminosos se safam, ganham a imunidade da Lei da Anistia” (KUCINSKI, 2016, edição Kindle, localização 882).

Neste ponto a entrevista terminou e a tela foi percorrida por uma lista de nomes. Conteí treze. Eu e minha ex ficamos em silêncio. Nossas mãos haviam se encontrado no instante em que o agente falara do forno, e permaneciam unidas. Um truque. O jovem procurador disse que é

---

<sup>31</sup> “Si le mythe de Narcisse enseigne que l’amour de soi ne condamne que à d’autre issue que la mort, l’amour de soi dans l’écriture autobiographique entretient lui aussi un voisinage dangereux avec l’absurde de la mort et semble sublimer par les mots un tentation suicidaire. Écrire sur soi, c’est ajourner sa propre mort, se prendre pour modèle d’écriture, c’est accepter en un sens de ne pas briser tout de suite le miroir qui prolonge et pérennise le *moi* et, avec lui, la magie de son propre enchantement. Ainsi, le reflet de soi dans le miroir de l’écriture symboliserait l’effort du sujet se réfléchissant et agissant sans relâche, par l’écriture, par sa représentation contre l’angoisse de la mort.”

truque, que é mentira, que não aconteceu, que os corpos não foram incinerados num forno de assar melaço. Eu e minha ex sabíamos que era verdade. Sempre soubemos (KUCINSKI, 2016, edição Kindle, localização 882-99).

O contraste entre o silêncio diante do fim da entrevista e o encontro das mãos do autor e de sua ex (mais um elemento ficcional, uma vez que Kucinski continua casado com Mutsuko Yamamoto, que já era sua esposa quando do desaparecimento de Ana Rosa) é um elemento que, nesse trecho, evidencia a dificuldade de encontrar palavras e, ao mesmo tempo, o sentido de união diante da perda. A frase que encerra o parágrafo, que também é a que termina o livro, demonstra, ao mesmo tempo, desesperança e uma espécie de resignação — que não deve ser confundida com conformismo, mas que parece remeter à atitude típica dos antigos heróis trágicos, de uma aceitação que, como em *Antígona*, não perde altivez; cujo *pathos* também pode ser encarado como eticidade. Nesse momento, o autor recebe a confirmação de algo que já sabia: que a irmã estava morta. Mais do que isso, sabe qual foi o destino dado a seu corpo. A partir desse instante, pode-se imaginar que a informação cumpra duas funções, como as levantadas no início deste texto: a de marcar em pedra essa memória e, contraditoriamente, a do esquecimento, de colocar uma pedra, se não sobre o assunto, sobre quaisquer resquícios de expectativas. Não parece irrelevante que o título desse epílogo, que se passa, na obra, dois anos após o lançamento de *K.*, não seja, como em seu antecessor, “*Post scriptum*”, mas “*Post mortem*”: um registro póstumo, posterior à confirmação definitiva da morte de Ana Rosa, posterior à morte de K. — cujo falecimento é aludido num dos últimos capítulos do livro homônimo —, mas também à morte da vida anterior à re-elaboração dessas memórias. Já o que vem após a morte, após a lápide ser colocada e o epitáfio ser escrito, literal e metaforicamente, cabe à crença de cada um.

### **Apesar de vocês, *Ainda estou aqui***

A permanência de uma vivência *post-mortem* parece ser a essência de *Ainda estou aqui*. Não se trata, de maneira alguma, de uma perspectiva religiosa, de uma vida após a morte re-encarnada ou em outro plano, crenças mais comuns difundidas, ao menos no Ocidente. Essa condição se refere, antes sim, à dubiedade que já mencionei acerca do título da narrativa, em que quem permanece aqui pode ser tanto Rubens Paiva, *in memoriam* e na desmemória de um país que só há poucos anos veio a desvendar sua

morte, quanto Eunice Paiva, lutando para *ainda estar aqui* contra o Alzheimer que lhe rouba gradativamente a consciência. Entretanto, é possível se aventurar a ir além e supor que Marcelo Rubens Paiva, autor-narrador da obra, também tenta atestar que se mantém aqui, ele mesmo, apesar da ditadura que lhe tirou o pai, do acidente que lhe tomou os movimentos, da demência que condena a mãe a uma espécie de morte em vida.

Embora organizada em três partes, a narrativa de *Ainda estou aqui* não é linear e aparenta seguir o fluxo dos processos mnemônicos, aos saltos, pontuadas por *flashbacks*, *flashforwards* e digressões. A primeira parte começa com uma divagação sobre a memória, passando para o estado de saúde da mãe e sua interdição jurídica, para, em seguida, transitar para lembranças de infância e juventude, todas pautadas, sobretudo, na relação do autor com Eunice Paiva. A segunda parte tem início com o golpe de 1964, salta para a tortura e morte de Rubens Paiva e depois recua para as recordações infantis do dia de sua prisão e daqueles que se seguiram ao desaparecimento. Já a parte três é dedicada ao pós-luto, à luta de Eunice para se re-erguer — paralela à batalha pela redemocratização, pela anistia e pelo reconhecimento das mortes dos desaparecidos políticos — e, posteriormente, ao declínio mental provocado pelo Alzheimer.

Livro de memórias, relato de infância, narrativa de filiação, testemunho. Todos esses gêneros se misturam na narrativa de Paiva que, diferentemente da pretensão estética experimentada por Kucinski, parece mesclar recordações a uma espécie de ensaio sobre a memória, sobre a história do Brasil no período ditatorial e sobre a pós-redemocratização, expondo de forma livre ideias e reflexões. É o que faz, por exemplo, quando tece considerações acerca da prática da tortura e traça um paralelo entre o caso Rubens Paiva e o do pedreiro Amarildo:

14 de julho de 2013. Rocinha, Zona Sul carioca. Amarildo Dias de Souza, pedreiro, foi preso por policiais militares, levado até a sua casa e depois para a Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) instalada na Rocinha.

No Leblon, Zona Sul carioca, meu pai, engenheiro, foi preso por militares em casa e levado a unidades da Aeronáutica e depois do Exército.

Amarildo era casado com a dona de casa Elizabeth Gomes da Silva e pai de seis filhos.

Meu pai era casado com Eunice Paiva, dona de casa, e tinha cinco filhos.

Não se tem notícias do paradeiro de ambos.

Para a polícia, traficantes da comunidade são os principais suspeitos do desaparecimento de Amarildo. Para o Exército, terroristas sequestraram meu pai enquanto militares faziam reconhecimento de

aparelhos com ele num Fusca. Versão oficial que só foi desmentida em 2014.

Testemunhas ouviram Amarildo ser torturado por choques elétricos num contêiner anexo à UPP. Meu pai foi torturado num prédio do Pelotão de Investigações Criminais (PIC), onde funcionava o DOI, anexo ao I Exército, e testemunhas o ouviram gritar.

Retiraram o corpo como retiraram o corpo do meu pai, sem testemunhas, sem alarde (PAIVA, 2015, p. 109-10).

As coincidências salientadas nessa confrontação entre os dois casos são aterradoras: Rubens Paiva e Amarildo foram presos e levados para unidades militares; os dois eram casados; as mulheres de ambos eram donas de casa; os dois deixaram uma casa cheia de filhos; testemunhas ouviram ambos gritar; não se tem notícias de nenhum dos dois. Muitas semelhanças para dois casos separados no tempo por quarenta e dois anos. Um, no auge dos anos de chumbo; o outro, num governo democrático, mas no qual a militarização da polícia é apontada como um dos resquícios do período anterior e em que violações de direitos humanos, sobretudo contra os mais pobres, são frequentes.

A reflexão continua, apontando outros casos atuais e analisando o artifício da tortura:

A tortura é a ferramenta de um poder instável, autoritário, que precisa da violência limítrofe para se firmar, e uma aliança sádica entre facínoras, estadistas psicopatas, lideranças de regimes que se mantêm pelo terror e seus comandados. Não é ação de um grupo isolado. A tortura é patrocinada pelo Estado. A tortura é um regime, um Estado. Não é o agente fulano, o oficial sicrano, quem perde a mão. É a instituição e sua rede de comando hierárquica que torturam. A nação que patrocina. O poder, emanado pelo povo ou não, suja as mãos (PAIVA, 2015, p. 110).

A crítica é clara nos substantivos e adjetivos fortes usados pelo autor, incluindo “poder instável, autoritário” — lembrando que, usualmente, quanto maior a instabilidade, mais autoritário o poder se torna, para tentar se preservar —; “violência limítrofe” — usada, voltando a Hannah Arendt, para manutenção desse poder —; “aliança sádica entre facínoras”; “estadistas psicopatas” — construção que causa estranheza, pela antítese entre os termos, uma vez que estadista é alguém que, supostamente, deve saber conduzir os negócios do governo, o que em nada combina com psicopatia —; e “regimes que se mantêm pelo terror” — mais uma referência a Arendt. O escritor também não hesita em responsabilizar o Estado por isso, reiterando a

discussão de que esta é uma política institucionalizada e não prática cometida às escuras, nos porões, sem comando ou hierarquia.

Deixando de lado a narrativa e tornando-se discurso, o trecho permite perceber que, se *Ainda estou aqui* aparenta ter uma preocupação estética menor do que *K.: relato de uma busca*, parece, por outro lado, explicitamente mais pessoal e político. Na obra de Kucinski, o recurso para despertar a reflexão do leitor é o distanciamento; na de Marcelo Rubens Paiva é o posicionamento político categórico.

Na hipótese da transmissão do trauma e de como cada geração lida com o processo de lamento, a pouca idade do escritor no momento do desaparecimento do pai pode ser um fator que ajude a explicar a diferença de tom. Anteriormente, mencionei a aparente imperturbabilidade de Eunice Paiva, só rompida no momento em que ela consegue o atestado de óbito do marido. A suposta frieza, em casos como esse, remete à citação de Carine Trevisan sobre a dificuldade de exprimir emoção diante do sofrimento ou do terror profundo, mesmo sentimento que tornaria a linguagem de *K.* mais afiada e, por vezes, quase seca. Marcelo Rubens Paiva, contudo, tinha somente onze anos quando viu o pai pela última vez e demorou, em seu imaginário infantojuvenil, a perceber as implicações daquela prisão — tanto que, como ele mesmo relata, enquanto a polícia estava em sua casa, saiu fugido para jogar futebol com os amigos:

A prisão do meu pai (como a da minha mãe e da minha irmã) com o tempo ganhou outro significado, outras provas, testemunhas, releituras.

Quando descí a escada, não encontrei um ambiente de terror. Estavam todos calmos, calmos até demais. A casa parecia na rotina. Ninguém comentava a presença daqueles estranhos não fardados, então sem armas, jovens, de boa aparência, educados até. Era comum ter em casa gente desconhecida espalhada pelos cômodos. Especialmente num feriado. Mas não estavam com roupas de praia. No fundo, pareciam encabulados. Era como se a família tentasse seguir a rotina, e eles percebessem que, na verdade, aquela era uma casa comum, não um aparelho. O telefone tocava e era um dos sujeitos, Militar 1, quem atendia, com o telefone preto de laca na mesa de centro da sala, telefone que ficava no escritório e tinha um fio enorme esticado. Perguntei à minha mãe:

— O que está acontecendo?

— Nada, filhinho. Você já tomou o café?

— Quem são estes caras?

Ela disse que eram fiscais, depois disse que vieram dedetizar a casa. Criativa (PAIVA, 2015, p. 117-8).

O olhar da criança, nesse trecho, demonstra sua inocência diante da cena. O garoto Marcelo pergunta à mãe quem são os homens desconhecidos em casa, mas, como

é costumeiro na residência receber visitas, não parece duvidar da resposta. Sua descrição é de que a casa mantinha a mesma rotina de sempre. Existem alguns elementos, porém, que demonstram a análise do adulto acerca da lembrança da criança. O mais evidente é a primeira frase destacada — “A prisão do meu pai (como a da minha mãe e da minha irmã) com o tempo ganhou outro significado, outras provas, testemunhas, releituras” —, exemplo da teoria bergsoniana de que a percepção presente altera o olhar sobre o passado. Outras palavras escolhidas pelo autor comprovam essa releitura: o fato de afirmar não ter encontrado um ambiente de terror, algo que só poderia mesmo encontrar depois, olhando em retrospecto para o que aconteceu, já de posse das informações sobre o que aqueles homens faziam ali; o mesmo é possível dizer do comentário sobre os estranhos “não fardados, então sem armas, jovens, de boa aparência, educados até”, que só se transforma em contrassenso depois de ter consciência da identidade dos tais homens, não no momento do acontecimento. O adjetivo “criativa” para se referir à mãe também parece ser uma espécie de sentença quase indulgente adicionada com o passar do tempo e a frequente recordação. Por outro lado, mesmo para a criança, alguns incômodos, ao que o texto indica, não deixam se ser despertados, e isso se deduz no estranhamento pela roupa dos visitantes em pleno feriado de São Sebastião e na insistência da indagação à mãe sobre o que está acontecendo.

A narrativa prossegue:

A ordem era levar todo mundo que aparecia. E num feriado, num dia de praia, apareceria todo mundo. Levaram garotos amigos das minhas irmãs que apareceram. Apareceu o Nelson, filho de um casal amigo dos meus pais, e o levaram preso também. Foram todos pro DOI-Codi.

O almoço foi servido. O clima era de apreensão, não tensão. Minha mãe então ofereceu um almoço. Vocês estão servidos? Eles ficaram sem graça. Aceitaram. A empregada dizia:

— Tô uma pilha de nervos, minha mão não para.

Nós da família almoçamos na mesa, eles, espalhados pela casa. Minha mãe falou trivialidades. Falamos trivialidades. O que tem de sobremesa? Abacaxi. Todo dia tinha abacaxi. Não sei por quê, mas implicamos com abacaxi. Como sempre tinha abacaxi, cantávamos em coro, batendo na mesa: “A-ba-ca-xi! A-ba-ca-xi! A-ba-ca-xi!”. Nunca tinha sorvete, torta, doces mineiros, crepes. Nem açúcar tinha em casa. Nem refrigerante. Tinha suco sem açúcar, com adoçante! Minha mãe, obcecada pela forma física, sabendo a origem italiana de todos nós, nos ensinava desde cedo a odiar gordos, desprezar barrigas, ignorar doces e a experimentar as maravilhas de uma laranja, maçã, pera, mexerica e de um a-ba-ca-xi!

Saí na surdina. Fui jogar bola na praia, sem ninguém perceber (PAIVA, 2015, p. 118).

Mais uma vez, o fragmento mescla a percepção do adulto à da criança. Os três primeiros parágrafos narram recordações já mediadas pelo conhecimento e a análise dos fatos: a informação de que todos os que chegaram à casa foram levados para o DOI-Codi, a sensação de apreensão, a distinção do constrangimento dos militares diante da oferta de almoço e do nervosismo da empregada. Em contrapartida, o parágrafo que narra o almoço — descrevendo também o hábito alimentar e as brincadeiras dos filhos da família — e o seguinte, em que o menino escapole para o futebol, voltam a mostrar a ingenuidade infantil e a falta de alcance, na ocasião, sobre a gravidade dos fatos. Pode-se destacar ainda, novamente, no convite que Eunice Paiva faz aos agentes para que almocem e no seu esforço para falar trivialidades, o elemento de seu caráter de tentar demonstrar constantemente não estar abalada.

Um pouco adiante, quando o garoto volta para a casa, leva uma bronca de “um dos dedetizadores” (PAIVA, 2015, p. 120):

Perguntou onde eu estava. Como assim, onde eu estava? Quem é você para me perguntar onde eu estava? Eu estava, como sempre, ali em frente jogando bola. É o meu direito. É a minha praia! É feriado, férias, não tem aula. Ninguém me impede de ir à praia. Só atravessar a rua com cuidado. Ela é de todos.

A minha resposta foi tão surpreendente que ele não falou nada. Me olhou com uma cara do tipo “você não tem a menor ideia do que está acontecendo por aqui, não é, garoto?” (PAIVA, 2015, p. 120).

De novo, tem-se o contraste entre a inocência da resposta infantil e a constatação, que é tardia, já adulta, da reação do agente. A mãe, percebendo que ele saíra sem que ninguém notasse, decide se aproveitar dessa estripulia de criança para informar aos vizinhos do que se passava e, subindo ao quarto do filho como se fosse brigar com ele por ter saído, pede que leve um bilhete:

Então toquei a campainha, abri a caixa e li o bilhete. Veio a Helena, tia Helena, mulher do Eltes. Minha mão tremia. Minha mãe pediu para te entregar isso. Entrega a caixa e corre! Tentando entender o que estava escrito num bilhete dobrado num papel de pão: “Rubens foi preso, ninguém pode vir aqui, senão é preso também”. Cena de que a memória guardou detalhes, segundo a segundo, do ritmo cardíaco à temperatura do asfalto, da brisa quente do mar, do tempo que tia Helena demorou, da sua surpresa ao me ver e ao ver meu desespero. Rubens foi preso. Por quê? O que ele fez? Ninguém pode vir aqui, senão é preso também.

Papai foi preso. Papai sempre tem problemas. Papai é um político perseguido. Desde que me entendo por gente, papai tem problemas com gente poderosa, foge, reaparece, se esconde. No Brasil, muitos têm

problemas. Papai uma vez nos explicou. Os gorilas, como ele chamava os militares, como muitos os chamavam, tomaram o poder porque não queriam reformas que ajudassem aos pobres, assim nos explicava. Eu adorava a alusão de que aqueles caras que apareciam fardados de óculos escuros na TV e mandavam no Brasil eram gorilas.

Toda vez que passo pela Afrânio [Rua Afrânio de Melo Franco, no Leblon] imagino a cena: o garoto de onze anos, em 1971, correndo desesperado num inocente dia de praia, voltando para casa em pânico, para os braços da mãe, sabendo que o pai foi preso (PAIVA, 2015, p. 122).

O desencadeamento narrativo dessa passagem contribui para despertar emoção: a forma como o autor-narrador descreve cada elemento guardado na memória, a repetição das frases do bilhete enquanto tenta compreendê-lo, o ritmo das orações que remete à ansiedade do menino, a demonstração da singeleza da criança — um respiro em meio à tensão da cena — ao comentar que gostava de ouvir o pai chamar os militares de gorilas... tudo isso seguido pela forma como o adulto imagina a si próprio, ainda garoto, no auge no desespero, sempre que cruza a mesma rua.

Todos esses pontos se relacionam ao relato de infância. Philippe Lejeune (1998, p. 32) constata que esse tipo de narrativa, ainda que incerta e descontínua, guarda uma intensidade que parece lhe assegurar veracidade, sem o receio enfrentado por outros tipos de textos autobiográficos. “É porque o regime habitual das recordações de infância é o lirismo. Está-se no domínio da fé. Não somente a lembrança é percebida como fiel, mas ela dá acesso a uma experiência mais verdadeira que a experiência atual do adulto”<sup>32</sup> (LEJEUNE, 1998, p. 32). Não é fácil penetrar nas vivências da infância e, por isso mesmo, consegui-lo aumenta o valor do que se recupera. É um trabalho arqueológico, de escavação, que, ao se deparar com camadas de recordações e observá-las à luz do presente, depara-se, como Marcelo Rubens Paiva, com os aspectos e detalhes que, na ocasião, passaram despercebidos; que, como todo objeto arqueológico, só adquiriram significado pelas mãos do tempo.

No entanto, as mesmas passagens, bem como outras de *Ainda estou aqui*, também trazem sua carga de testemunho. Conforme Jean-Louis Jeannelle (2004), na literatura testemunhal, a enunciação está ligada a um efeito de ruptura dentro de um discurso social, sempre traduzindo uma situação de crise e atestando fatos desconhecidos que contradizem versões oficiais. Em outras palavras, a presença de todos os que estavam na

---

<sup>32</sup> “C’est pourquoi le régime ordinaire du souvenir d’enfance est le lyrisme. On est dans le domaine de la *foi*. Non seulement le souvenir est perçu comme fidèle, mais il donne accès à une expérience plus vraie que la expérience actuelle de l’adulte.”

casa naquele 20 de janeiro de 1971, bem como o envio do bilhete escrito por Eunice Paiva, comprovam que Rubens Paiva foi preso, a despeito de o governo brasileiro ter negado, durante muito tempo, ter mantido o ex-deputado sob custódia das Forças Armadas. Nesse sentido, além de epitáfio, *Ainda estou aqui* poderia se assumir também como documento, uma espécie de atestado ou certidão.

Por sua vez, sobre o limiar entre memória e testemunho, Jeannelle (2013, p. 67) observa que, “se o memorialista se apoia em seu passado, suas funções e seu crédito simbólico”, a testemunha, por sua vez, “vê-se impor a passagem à escrita pelos acontecimentos atravessados — em seu caso, empreende-se uma reparação cuja causa primeira não se deve à sua vontade, mas a um trauma sofrido”. Por essa perspectiva, não parece incerto supor que seja essa uma das razões da mescla entre memória, testemunho e discurso político que marca o texto de Marcelo Rubens Paiva. Como memorialista, que recorre a recordações de infância, ele se apoia no crédito simbólico de seu passado, mas, como testemunha, parece fazer isso não por simples desejo de revisitar essas lembranças, mas por uma inclinação — até por força do momento em que o livro foi escrito, quando a CNV acabava de revelar as informações sobre o assassinato de seu pai e suposto destino dado ao corpo — de reparar uma injustiça, no sentido da reparação de que fala Jeannelle. Além disso, a distância temporal entre o menino de onze anos que presenciou os militares em sua casa e o homem adulto que revisita essa recordação, tendo toda a adolescência e a juventude do meio para compreender e inflamar-se, talvez ajude a explicar a opção pela elaboração não de uma narrativa intrincada, mas de um posicionamento contundente.

Outro artifício usado, que cabe tanto à estética narrativa quanto à retórica política, é aquele que citei em “*Ethos x pathos*”, em que Paiva, embora mantenha-se presente enquanto narrador de primeira pessoa, adota um ponto de vista onisciente para narrar fatos que não testemunhou e que busca reconstruir na imaginação a partir da memória de terceiros. Em parte, é o que faz, mais sutilmente, no mesmo capítulo em que tece suas considerações sobre a tortura, ao terminar descrevendo a tortura sofrida por Rubens Paiva:

20 de janeiro de 1971. Meu pai apanhou por dois dias seguidos. Apanhou assim que chegou na 3ª Zona Aérea, interrogado pelo próprio brigadeiro João Paulo Burnier. Apanhou no DOI-Codi, no quartel do I Exército. Meu pai era um homem calmo, bom, engraçado, frágil fisicamente. E vaidoso. Um dos homens mais simpáticos e risonhos que Callado conheceu. O que mais lembram dele? Da gargalhada, que fazia

tremer a casa. Fumava charutos. Gostava de comer do melhor. De viajar. Gostava de Paris. Chegou a morar lá, aos vinte anos, a uma quadra do Sena. Passou um ano na Europa, com os três irmãos, em 1947, para testemunhar a reconstrução de uma terra arrasada. Falava inglês e francês. Cantava algumas músicas em alemão, que aprendeu com sua tia Berta, alemã solteirona: “O, du lieber Augustin, Augustin, Augustin. O, du lieber Augustin, alles ist hin...”. Oh, querido Agostinho, tudo está perdido... Música austríaca baixo-astral cantada de forma histriônica, como toda música em alemão, que fala da quase destruição de Viena pela peste no final do século XVII. “Geld ist weg, Mensch ist weg, alles hin, Augustin. O, du lieber Augustin, alles ist hin. Rock ist weg, Stock ist weg, Augustin liegt im Dreck, o, du lieber Augustin, alles ist hin.” Não há mais dinheiro, as garotas desapareceram, tudo está perdido, Augustin, cada dia era uma festa, e agora é o quê? É a peste, é a peste, Augustin.

Imaginar este sujeito boa-praça, um dos homens mais simpáticos e risonhos que muitos conheceram, aos quarenta e um anos, nu, apanhando até a morte... É a peste, é a peste, Augustin. Dizem que ele pedia água a todo momento. No final, banhado em sangue, repetia apenas o nome. Por horas. Rubens Paiva. Rubens Paiva. Ru-bens Paiva, Ru... Pai. Até morrer (PAIVA, 2015, p. 112-3).

A estratégia nesse fragmento é mais sutil e, ao mesmo tempo, transparente pelo uso do verbo “imaginar”, com o qual o autor deixa claro que, embora se trate de um episódio acontecido, só pode pensar nele a partir de relatos de terceiros e, mesmo assim, que mais o entreouvirem do que assistiram. A descrição da tortura é curta comparada à da personalidade de Rubens Paiva, quem ele foi, quais seus gostos, suas características mais marcantes, o que as pessoas se lembram a respeito dele. Esse confronto entre o fato de ter apanhado por dois dias seguidos e a trivialidade das demais informações parece cumprir um propósito de chocar mais do que a brutalidade em si. O apelo à emoção se completa com a música, que se configura, simultaneamente, como uma lembrança de infância e uma metáfora para o sentimento do autor ao se esforçar para conceber na imagem do homem simpático, sorridente, que gostava de cantar, nu e coberto de sangue sendo espancado até a morte. Marcelo Rubens Paiva compara a sensação à peste de que fala a canção, uma das doenças mais temidas da Idade Média, servindo, aqui, de alegoria para o terror. E é significativo o jogo que o autor faz entre o nome que Rubens Paiva repete até morrer e o próprio som que morre, até não restar nada além da sílaba-palavra “pai”. O trecho poderia ser interpretado como um epitáfio por excelência: registra a data de morte — se não a do efetivo falecimento de Rubens Paiva, aquela em que a família o viu pela última vez —, registra seu nome, descreve quem foi ele e seu principal legado para quem presta a homenagem: pai.

### ***Antes do passado e o que ele deixa de herança***

A figura paterna não ocupa posição central em *Antes do passado*. Tampouco a materna. Entretanto, o pai está lá, em algumas passagens emblemáticas, assim como a avó, personagem importante na narrativa, e, é claro, o padrinho, por cuja memória a autora Liniane Haag Brum empreende sua procura literária. Se *O silêncio que vem do Araguaia*, subtítulo do livro, instala-se como um fardo e uma sentença na casa da família Brum em São Sepé, interior do Rio Grande do Sul, rompê-lo aparenta ser um dos objetivos principais da obra, paralelo à reconstrução da imagem de Cilon Cunha Brum não apenas no âmbito familiar, mas na história nacional. O movimento da escritora parece se dar no sentido inverso ao de B. Kucinski em *K.*, em que o alheamento proposital do autor provoca a impressão de favorecer a passagem do particular para o universal e, com isso, ampliar o efeito trágico da identificação.

Isso não significa que o leitor de *Antes do passado* não se compadece com a história e a morte do guerrilheiro e com a crueldade da ausência do corpo a que é submetida sua família. Essa compaixão, porém, tende a ser algo que a Guerrilha do Araguaia, por suas particularidades e pelo grande número de mortos, muitos deles muito jovens, desperta como um todo. Diante disso, o anseio de Liniane Haag Brum, suscitado por sua narrativa, parece ser o de destacar o tio entre dezenas, sair do geral para o particular, do caráter universal do trágico para a exclusividade individualizante do drama. Ao contrário de *K.*, em que o personagem pode servir para representar todos aqueles que buscam seus desaparecidos, e diferentemente de Marcelo Rubens Paiva, que junta às memórias da família pensamentos sobre o Brasil de então e de agora, em *Antes do passado* Cilon é retratado como um *único*.

Longe de desmontar a hipótese da transmissão do trauma como herança, as diferenças de tratamento que cada um dos autores dá a suas feridas, quer sejam encaradas como individuais ou coletivas — e, por coletividade, compreendendo-se tanto o núcleo familiar quanto estendendo a problemática do corpo insepulto para um espectro social mais amplo, que diz respeito à história brasileira —, parecem reforçá-la. Ainda que o peso do trágico não seja sentido da mesma maneira ou com a mesma intensidade, isso não implica que vai deixando de ser intenso, somente que sua força aparenta se deslocar. A sensação que perpassa as leituras é a de que, para quem vivenciou direta e conscientemente o desaparecimento de um ente querido, falar e/ou escrever dói, sendo necessário se retirar, em parte, do texto, quase impessoalizá-lo, para conseguir cumprir a

tarefa. Já para quem viveu o desaparecimento, mas só foi se conscientizar da proporção dele à medida do próprio amadurecimento, o texto parece refletir esse tempo não de elaboração narrativa, mas de ressignificação do próprio posicionamento enquanto ser impactado por uma tragédia pessoal, sim, mas também social. E, por fim, para quem cresceu em meio ao silêncio, apenas com pedaços de informações, o que dói é o não falar. Como se, nesse processo de transmissão hereditária, se passasse da catatonia à avidez.

*Antes do passado* parece carregar essa ingenuidade ávida e, de modo diverso da escrita penetrante de Kucinski, tenta transmitir uma certa suavidade, uma doçura tipicamente infantil, mesmo para um assunto tão espinhoso. Recursos assim transparecem, principalmente, nas cartas para a avó, como a última, em que Liniane comenta sobre uma fotografia do tio pequeno, aos dois anos de idade, que ela ganhara de uma tia:

Vi e guardei a fotografia comigo. Nem precisei pedir — ela me mostrou o retrato e foi colocando-o junto das minhas malas. As pessoas me dão as coisas do tio — eu nunca dei nada do que tinha, do que o pai me passou; só agora, para a senhora. Tinha ciúmes. Achava que se eu desse tudo para alguém, esse alguém não saberia guardar como eu guardo. Mas que engano não é, vizinha, se todo mundo guardou o tio Cilon esses anos todos no coração (BRUM, 2012, p. 258).

O trecho encena esse tom de menina, que se nota no jeito de escrever “o pai” e “do tio”, sem necessidade dos pronomes possessivos, e no modo como chama a avó de “senhora”, respeitosamente, como ensinado a algumas crianças, principalmente de gerações que hoje já são mais velhas, para logo depois usar o diminutivo carinhoso “vizinha”. Por sua vez, a última frase, com a imagem de que, mesmo sem informações ou notícias, Cilon permaneceu guardado no coração das pessoas — ainda que, por constrangimento ou medo, evitassem falar nele — ajuda a ilustrar a tentativa de lirismo, com a utilização de uma figura de linguagem que é bastante usual em epitáfios.

As maneiras se repetem em praticamente todas as cartas a Eloah, como quando Liniane escreve: “Vó Lóia, Continuo buscando o tio, agora em São Paulo. Estou ansiosa pra lhe contar, vizinha” (BRUM, 2012, p. 75). Na mesma correspondência, também se encontra a seguinte nota: “Vó, adoro escrever essas cartas. Elas têm essa ternura exagerada que sinto pelo tio Cilon — um gostar que nasceu na senhora, atravessou o pai e desaguou em mim, e que me faz sentir próxima do que realmente importa” (BRUM, 2012, p. 78). Desses dois fragmentos, parece ser possível extrair uma síntese do

percurso literário-identitário da autora. Do primeiro, tem-se a necessidade da continuidade da busca aliada ao anseio por dividi-la com alguém — e não com qualquer pessoa, mas com a avó, a origem dessa hereditariedade traumática, mas também afetiva, mesmo que Eloah, como destacado anteriormente, tenha falecido muito antes de as cartas terem sido escritas. Já o segundo trecho, por sua vez, reforça a noção de que essa transmissão traumática, pelo grande lapso temporal e a carência de informações, acompanha-se, como ela mesma afirma, de uma “exagerada ternura” — exagero que, por vezes, transfigura-se na escrita quase derramada, como na própria frase em que descreve o processo de transmissão como um atravessamento e um desaguadouro, da avó para o pai, e do pai para a filha.

A figura do pai, ainda que secundária, é uma presença evocada essencial na obra. É dele que ela recebe as primeiras histórias sobre o tio, sua primeira herança. É também Lino Filho quem aparece citado nos recortes de jornal que ilustram o livro como o representante da família a receber o atestado de óbito, em 25 de janeiro de 1996, mais de vinte anos depois do desaparecimento do irmão. No *fac-símile* da matéria, a legenda da foto informa que ele chora com o documento em mãos (BRUM, 2012, p. 27). Escreve Liniane em outro trecho, ao entrevistar o pai sobre a descoberta de que Cilon era procurado pela polícia: “Ao ver meu pai disfarçar lágrimas em frente à câmera, concluí que coube a ele a missão involuntária de repetir sempre as mesmas velhas histórias. Sempre renovadas pelas reticências do presente” (BRUM, 2012, p. 47).

Não é difícil imaginar o peso carregado por esse homem, sendo o principal portavoza das poucas e mesmas histórias numa família emudecida e sem qualquer informação nova sobre o que aconteceu; ser aquele que precisa tomar providências. “Repetir” e “reticências”, aqui, parecem as palavras fundamentais, assim como a oposição entre os adjetivos “velhas” e “renovadas”. O verbo, pela reiteração constante da dor; o sinal de pontuação — que pode indicar omissão, mas também continuidade —, por esse luto que permanece porque não se completa. Velha experiência renovada porque revivida a cada momento que se conta; o passado tornado vivo sob o olhar do presente.

Também entrecortado, embora siga a estrutura cronológica da pesquisa empreendida por Liniane, incluindo entrevistas e viagens, *Antes do passado* não se identifica exatamente como um romance, mas como um conjunto de crônicas escritas a partir de depoimentos, recortes de jornais e revistas, fotografias e documentos, bem como das cartas endereçadas à avó. São quatro partes: a primeira, que toma mais da metade do livro, dedica-se, sobretudo, às histórias — e silenciamentos — da família, a

conversas com pessoas que conheceram o tio na infância e na juventude e à retomada da história, a partir das lembranças dos outros e da procura por documentos — como na passagem da visita à PUC —, do início de sua vida estudantil e militância política; a segunda narra a primeira expedição de Liniane ao Araguaia; já a terceira e a quarta contam seu retorno ao norte do país, quando, por fim, descobre como se deu a morte do padrinho e encontra pessoas que conviveram com ele de maneira mais próxima, em seus últimos dias, quando ele já havia se rendido.

O trabalho de investigação pode ser interpretado como um *récit d'enquête*, espécie de narrativa detetivesca, e ao mesmo tempo, um *récit d'une quête*, o *relato de uma busca* que dá subtítulo a *K.*, mas que também se encaixa no trabalho da escritora em *Antes do passado*. Essa é uma marca comum às narrativas de filiação e de transmissão, de acordo com Carine Trevisan (2006, p. 65):

Esses temas [a filiação e a transmissão] são frequentemente pensados através de uma configuração narrativa recorrente, cujos traços unidos desenham um novo gênero literário que Dominique Viart propôs denominar “narrativa de filiação”. Trata-se de textos que tomam a forma de uma busca ou de uma investigação sobre a ascendência e se interrogam sobre os laços de filiação, os processos e os objetos de transmissão, enfim, sobre a identidade do narrador como herdeiro problemático.<sup>33</sup>

Henry Rousso (2016, p. 13) afirma que a memória, enquanto prática social, e não apenas função psíquica, define o laço afetivo, por vezes misterioso, entre os vivos e aqueles que já morreram. É essa memória que, para ele, funda a filiação e estrutura a transmissão entre gerações, como acontece em *Antes do passado*, pois o laço familiar e social inscreve o sujeito numa ideia de coletividade, ao passo que essa coletividade também é inserida numa temporalidade que não se restringe ao presente. Por isso, o título da narrativa de Liniane parece tão significativo, por passar a noção de uma anterioridade que ultrapassa o próprio passado, um *pré-passado*, que possibilita um jogo de linguagem e percepção temporal interessante com aquilo que, conforme Rousso

---

<sup>33</sup> “Ces thèmes sont souvent pensés au travers d’une configuration narrative récurrente, dont les traits assemblés dessinent un nouveau genre littéraire que Dominique Viart a proposé de nommer « le récit de filiation ». Il s’agit de textes qui prennent la forme d’une quête ou d’une enquête sur l’ascendance et s’interrogent sur les liens de filiation, le processus et l’objet de la transmission, enfin sur l’identité du narrateur comme héritier problématique.”

(2016, p. 14), alguns pesquisadores chamam de *pós-memória*: o fato de todo sujeito e toda sociedade herdarem os efeitos dos atos de seus ancestrais<sup>34</sup>.

Por sua vez, Anne Muxel (2002) afirma que a memória familiar possui três funções: a transmissão, que se inscreve no sentido da continuidade daquele núcleo; o reavivamento, que está ligado às experiências emocional e pessoal; e a reflexividade, cujo propósito é enfrentar as recordações com um olhar crítico, de modo a avaliar os próprios rumos. Sob um certo aspecto, pode ser isso o que Liniane Haag Brum enseja fazer em *Antes do passado*, como ela confessa em sua apresentação: “Quando fiz a primeira viagem ao Araguaia, em 2009, com o objetivo de encontrar pessoas que pudessem falar sobre meu tio, surgiu a necessidade premente de escrever sua história, como se não houvesse possibilidade de seguir com a minha vida sem antes passar a de tio Cilon a limpo” (BRUM, 2012, p. 12). A confissão parece se encaixar, simultaneamente, na segunda e na terceira função proposta por Muxel — embora mais emocional do que reflexiva —, ambas nascidas da primeira, a transmissão.

Nesse sentido, *Antes do passado* é o que mais parece se configurar como narrativa de filiação, na perspectiva de Françoise Simonet-Tenant (2007, p. 23), em que o “desvio autobiográfico que permite falar obliquamente de si pode reconstituir a vida de membros da família (sobretudo dos ascendentes)” e até mesmo “de pessoas que não pertencem à família do autor, mas são eleitas em função de seu pertencimento a uma mesma família de coração ou de pensamento”<sup>35</sup> (2007, p. 23).

Enunciando-se a partir dos outros, sejam antepassados ou contemporâneos, vivos ou mortos, a memória familiar, para Muxel (2002), coloca em cena o sujeito inserido em um “nós”. Trata-se, por um lado, de uma memória coletiva, nos moldes de Halbwachs, mas na qual os signos de reconhecimento atuam muito mais como um instrumento de conscientização do destino individual de cada um. “Ao dizer o ‘nós’, é o ‘eu’ que se afirma”<sup>36</sup> (MUXEL, 2002, p. 203).

Por esse ponto de vista, se poderia argumentar que o processo de (*en*)*quête* empreendido por Liniane Haag Brum, investigação e busca, mais do que pela memória do padrinho, seria também por algo que parece faltar na própria identidade. Tal como

<sup>34</sup> Conceito cunhado por Marianne Hirsch para tratar do processo de transmissão intergeracional de memórias de grandes eventos traumáticos.

<sup>35</sup> “Le détour biographique qui permet de parler obliquement de soi peut reconstituer la vie de membres de la famille (avant tout des ascendants), il peut aussi mettre en scène des personnages non apparentés à l’auteur mais élues à cause de leur appartenance à une même famille de cœur ou d’esprit.”

<sup>36</sup> “A dire le ‘nous’, c’est bien le ‘je’ qui s’affirme.”

nos epitáfios reais, o epitáfio literário que escreve acaba dizendo muito sobre si mesma, mais que a respeito do morto; faz a ele o elogio fúnebre, mas também deixa expostas suas próprias inquietações e vazios.

Uma passagem inquietante faz notar os sentimentos contraditórios que parecem presentes nessa busca. Nela, Liniane, em sua segunda viagem ao Araguaia, encontra-se com Betinho, cujo parto fora feito por Dinalva Oliveira Teixeira, a Dina, também guerrilheira, e que, por isso, sente-se grato aos militantes comunistas que passaram pela região e morreram nela. Em outra ocasião, Betinho havia estado com familiares de outros guerrilheiros assassinados, que percorriam o Araguaia na esperança de encontrar algum resto mortal de seus parentes. Achara, sozinho, movido pela curiosidade, uma arcada dentária, e a entregou à família que conheceu, meses mais tarde:

A voz de Maria da Paz me faz parar a gravação: “Betinho, você pode entrar com a gente aí dentro da mata?” “Posso”, concordou prontamente.

Olhei para o enredado de verdes de todos os tons à minha frente. Adiante, um breu sem fim mostrava que a floresta, à medida que se afastava da estrada, se tornava uma — se nos perdêssemos lá dentro poderia nunca haver retorno. Lembrei-me do fio de Ariadne, de João e Maria e, por fim, me dei conta do absurdo de tudo aquilo. Jamais pensara em me embrenhar na floresta a procurar os restos mortais de tio Cilon. Tinha a convicção de que através das pessoas que haviam estado com ele, que o conheceram, poderia reconstruir sua personalidade e parte de sua vida. E, no entanto, ali estava eu na boca da floresta, avaliando aquilo com seriedade. Pensei na minha família e no trauma adicional que seria se eu me perdesse para sempre por ali. Pensei em tio Cilon — será que ele me perdoaria, ou me tomaria por covarde? (...) “O problema é que estou de bermuda. Não trouxe nenhuma calça comprida”, menti. “Vou ser devorada pelos mosquitos.”

(...) Sentia-me muito mal. Acreditava estar abandonando tio Cilon. Ao mesmo tempo, entrar na selva me dava a sensação de profanar o sagrado.

Como se fosse possível profanar o que, uma vez, já fora profanado (BRUM, 2012, p. 221-2).

O cerne de *Antígona* é a luta pelo direito de sepultar o corpo, para que este não seja profanado. Esse fragmento de *Antes do passado*, à primeira vista, parece ir de encontro a esse ideal. Contrariando tantas famílias que foram ao Araguaia à procura dos restos mortais de parentes desaparecidos, inclusive com organização de expedições pelo próprio Ministério da Defesa, Liniane recua, assustada, diante dessa possibilidade. Todavia, mesmo que a probabilidade de encontrar um resquício físico de Cilon fosse, de fato, muito remota, o que chama atenção, aqui, é o caráter simbólico por trás da decisão.

Para ela, a floresta, de algum modo, já lhe serve de túmulo — ou de terra na qual foi semeado, lembrando a metáfora que a autora usa em outro trecho — e entrar nela é que poderia significar, como para Antígona diante do corpo exposto de Polinices, uma profanação. Ainda assim, a escritora se flagra em conflito, sentindo-se mal por abandonar o tio, porque, mesmo que, para si, os restos mortais buscados sejam aqueles tecidos por histórias e memórias — a *palavra* —, a ausência da *imagem*, do *corpo*, que ela nunca viu pessoalmente, mantém-se opressiva. A existência de Cilon, nesse sentido, parece transformada pela autora em algo quase mítico.

Enquanto epitáfio, porém, tal como *K.* e *Ainda estou aqui*, a obra parece cumprir seu propósito. Cada um deles, à sua maneira, chama a atenção para a existência de um corpo: um corpo que nunca foi encontrado, mas que existiu, andou entre as pessoas e, por suas virtudes ou penas, provocou nelas impactos que sobrevivem.



## RESSURREIÇÕES (IM)POSSÍVEIS

Para alguns estudiosos da tragédia, há o senso comum de que Jesus Cristo teria sido o último herói trágico. A figura central do cristianismo, que, segundo o evangelho, teria ressurgido dos mortos para salvar os homens e lhes prometer uma vida eterna após este mundo, teria também, com isso, colocado fim a dois princípios considerados essenciais à visão trágica: primeiramente, por meio do esvaziamento da ideia da *moira*, da fatalidade, desmoronada pela concepção cristã do livre-arbítrio e de que ao ser humano cabem as escolhas de seu próprio caminho; e, em segundo lugar, pela promessa de reparação, de que, a despeito de todo e qualquer sofrimento, existe algo maior e melhor por vir.

Por outro lado, segundo Gouhier (1997, p. 99-100), é justamente o cristianismo que melhor conjuga a perspectiva trágica original, grega, de existência de um destino orquestrado por forças superiores, e a mortalidade dramaticamente humana:

A história cristã não justapõe o drama à tragédia: aqui, o drama é trágico como a tragédia é dramática. Deus condenou Adão e Eva, mas essa morte não é somente a do corpo: o pecador perdeu a vida eterna com a vida terrena. A imortalidade não promete necessariamente o repouso numa paz embalada pela música dos anjos: ao mistério dramático da morte aqui embaixo, ela sobrepõe um outro drama com uma outra morte e um outro mistério. (...)

Que a história cristã da humanidade e de cada homem uma tragédia e drama não é o que mostrou a vida exemplar do Deus feito homem? Nela se afirma a presença trágica de uma transcendência ao princípio de uma existência duplamente condenada à morte, pela condição humana que ela assume e pela vontade divina de pagar o mais alto preço pela redenção do mundo. Trágico e drama são as duas traves da Cruz.<sup>37</sup>

Para Gouhier, não é a morte que é trágica. Também nos casos levantados aqui, a partir de *K.*, *Ainda estou aqui*, *Antes do passado* e de todos os demais desaparecidos, do ontem e do hoje, que eles ajudam a evocar, não são as mortes em si que carregam

---

<sup>37</sup> “L’histoire chrétienne ne juxtapose pas le drame à la tragédie : ici, le drame est tragique comme la tragédie est dramatique. Dieu condamne Adam et Ève; mais cette mort n’est pas seulement celle du corps : le pécheur a perdu la vie éternelle avec la vie terrestre. L’immortalité ne promet pas nécessairement le repos dans la paix que berce la musique des anges : au mystère dramatique de la mort ici-bas, elle superpose un autre drame avec une autre mort et un autre mystère. (...)”

Que l’histoire chrétienne de l’humanité et de chaque homme unisse une tragédie et un drame, n’est-ce point ce que montre la vie exemplaire du Dieu fait homme? En elle s’affirme la présence tragique d’une transcendance au principe d’une existence doublement vouée à la mort, par la condition humaine qu’elle assume et par la volonté divine de payer au plus haut prix la rédemption du monde. Tragédie et drame sont les deux bois de la Croix.”

consigo a essência do trágico, por mais brutais que as torturas e assassinatos possam ter sido. “Morte e trágico foram unidos com tanta frequência que poderíamos acreditar que são inseparáveis. (...) Sim, morre-se muito nas tragédias, mas não é por isso que elas são trágicas”<sup>38</sup>, escreve Gouhier (1997, p. 69), para, logo adiante, afirmar que a “vida é dramática porque a morte está no fim”<sup>39</sup> (GOUHIER, 1997, p. 76). A morte é inerente ao drama da vida.

Contudo, a referência feita por Gouhier a Adão e Eva pode servir de alegoria para o que já foi dito de outras maneiras: o trágico está na condenação em vida que representa o ato de vagar, eternamente — no sentido figurado, de até o fim da existência —, à procura de um corpo, seja o próprio corpo físico, sejam as imagens dele construídas a partir de memórias, mas também de informações sobre o que de fato aconteceu. A privação do descanso simbólico do morto ao não lhe dar sepulcro é também a interdição da paz do vivo.

Mesmo que, como herói trágico, Jesus Cristo seja uma encarnação — o verbo feito carne — de transcendência e sacrifício, a relação entre tragédia e religião, parece, contudo, tomada de uma certa tensão, uma vez que, conforme já explanado anteriormente por meio das reflexões de Steiner, esta evoca um ideal de compensação do sofrimento que aquela não comporta. Não parece aleatório que, enquanto gênero teatral, a tragédia só tenha conhecido seu ápice em duas épocas: na Grécia Antiga do século V, num momento de crise do mundo grego homérico e bastante anterior à era cristã, e na Europa da Idade Moderna, período que engloba o teatro elisabetano e o teatro clássico francês, em séculos historicamente marcados por sucessivas cisões com a religiosidade, sobretudo aquela herdada da perspectiva medieval. Logo, nos dois casos, tratava-se de um processo de “secularização ou laicização da vida humana” (BORNHEIM, 2007 [1964], p. 81).

O ideal compensatório da religião perpassa a concepção de perdão, ao menos na doutrina cristã. Ainda que sob um viés trágico, o que o ato sacrificial de Jesus Cristo representaria seria a remissão dos pecados, expressa na ideia, para os cristãos, de que o próprio filho de Deus teria sido enviado à terra para convocar não os justos, mas os pecadores ao arrependimento, e que se arrepender seria o suficiente para alcançar a promessa de um reino nos céus. Por sua vez, a quem sofreu, sairia de cena a

---

<sup>38</sup> “Mort et tragique ont été si souvent unis qu’on les croirait inséparables. (...) Oui, on meurt beaucoup dans les tragédies, mais ce n’est pas pour cela qu’elles sont tragiques.”

<sup>39</sup> “La vie est dramatique parce que la mort est au bout.”

interpretação *ipsis literis* da lei de talião, substituída pelo desafio de *oferecer a outra face*.

Essa contextualização visa a chegar a um ponto nevrálgico em se tratando de crimes graves como as torturas, os assassinatos e as ocultações de cadáver praticadas durante o período ditatorial brasileiro: é possível perdoar? Não se trata aqui de compreender perdão como um ato religioso ou meramente ligado à fé, mas de entender essa relação como algo intrínseco à cultura ocidental, arraigada a ela, quer se creia em seus preceitos ou não.

Citei no capítulo anterior a proposição de Ricœur de que, embora o passado não possa ser modificado, as interpretações que se faz dele, seu peso moral e sua carga de dívida, sim. Seria esse trabalho de lembrança que impeliria, segundo ele, pela conversão do sentido do passado, à via do perdão. E essa atitude de retrospectiva, que parece ser um exercício consciente do cone de memória bergsoniano, parece encontrar eco também no sentimento de empatia, pois se apoia criticamente no esforço de contar de outra forma, colocando-se no ponto de vista do outro, os acontecimentos fundadores da experiência, quer pessoal, quer comunitária. Isso vale tanto para a memória individual quanto para a coletiva, compartilhada por uma família ou por uma comunidade, e, mais além, para a própria história (RICŒUR, 2005, p. 5).

Se a colocação de uma lápide, tanto literal quanto metaforicamente, pode servir, pois, à memória, mas também ao esquecimento, incluindo as possibilidades de lápides e/ou epitáfios literários, o tipo de esquecimento em questão, que pode estar ligado a uma certa concepção de perdão, seria aquele a que se refere Ricœur (2005, p. 6-7):

Por um lado, o perdão é o contrário do esquecimento de fuga; não se pode doar o que foi esquecido; o que deve ser destruído é a dívida, não a lembrança (...). Mas, por outro lado, o perdão acompanha o esquecimento activo, aquele que ligámos ao trabalho de luto, e é neste sentido que ele cura. Porque o perdão dirige-se não aos acontecimentos cujas marcas devem ser protegidas, mas à dívida cuja carga paralisa a memória e, por extensão, a capacidade de se projectar de forma criadora no porvir. E é toda a dialéctica do passado e do futuro que é resposta em movimento, o potente projecto no recurso imenso das promessas não realizadas pelo passado.

O perdão seria uma comunhão entre o trabalho de lembrança e o trabalho de luto freudiano, acrescentando-lhes o que Ricœur (2005, p. 7) chama de o dom da generosidade. O filósofo pondera, todavia, que a primeira relação que se deve ter com ele não é o de concedê-lo, mas o de pedi-lo:

O perdão é primeiro o que se pede a outrem, e antes de mais à vítima. Ora, quem se mete pelo caminho do pedido de perdão deve estar pronto a escutar uma palavra de recusa. Entrar na atmosfera do perdão é aceitar medir-se com a possibilidade sempre aberta do imperdoável. Perdão pedido não é perdão a que se tem direito (RICŒUR, 2005, p. 7).

Logo, a pergunta relevante em relação aos crimes de Estado da ditadura brasileira, suas torturas, assassinatos e desaparecimentos de corpos, parece ser outra. Não acerca da possibilidade ou impossibilidade de as vítimas, essas tragicamente aprisionadas em seu luto e, ao mesmo tempo, privadas dele, serem capazes de perdoar, mas um questionamento diverso: foi-lhes pedido perdão?

A Lei da Anistia, aprovada em agosto de 1979, pode ter sido o primeiro momento em que a sociedade brasileira teve oportunidade de exercitar a memória sobre aquele passado; passado que, a despeito da chamada abertura lenta e gradual iniciada pelo governo Geisel, ainda era, em grande medida, presente. Acontece que alguns deslocamentos de sentido serviram para torná-la mais esquecimento — e, aqui, sim, esquecimento de fuga — do que memória, menos perdão e mais sentimento de impunidade.

No debate que se instaurou a seu propósito, essas (re)construções históricas pareceram se fixar na memória nacional como verdades irrefutáveis. A primeira delas é a que apresentava as esquerdas revolucionárias, das quais Ana Rosa Kucinski e Cilon Cunha Brum tinham feito parte, como resistentes à democracia. Assim, mantinha-se o discurso que alimentara o próprio ambiente de terror dos anos de chumbo de que se tratava de uma guerra e de que a esquerda revolucionária pegara em armas, sequestrara, assaltara bancos, matara pessoas — falas que se reproduzem ainda hoje para justificar o endurecimento da repressão. Esse argumento levava, naturalmente, ao segundo deslocamento de sentido: se uma guerra esteve em curso, seria preciso considerar as supostas responsabilidades de ambos os lados. Foi isso o que fez ser introduzida na lei de 1979 a estranha figura da anistia recíproca, que anistiou tanto torturados quanto torturadores. Por fim, a terceira reconstrução de sentido é aquela que apagou da memória coletiva o fato de que parte significativa da sociedade brasileira apoiou e deu legitimidade ao golpe de 1964 e ao regime ditatorial. Em vez disso, parece se ter construído — ao menos até recentemente — um mito de uma sociedade brasileira integralmente resistente à ditadura (REIS, 2005, edição Kindle, localização 680-97).

Seguindo o exemplo do que foi feito na Argentina, o relatório da Comissão Nacional da Verdade sugere a revisão da legislação, afirmando que “as disposições da Lei de Anistia de 1979 são manifestamente incompatíveis com a Convenção Americana sobre Direitos Humanos, carecem de efeitos jurídicos e não podem seguir representando um obstáculo para a investigação de graves violações de direitos humanos, nem para a identificação e punição dos responsáveis” (CNV, 2014, p. 966).

De acordo com Derrida (2005, p. 54), no que tange os crimes contra a humanidade, no que se incluem torturas e ocultações de cadáver como as praticadas no Brasil e em outros países da América Latina, é essencial considerar que a noção de imprescritibilidade é um conceito jurídico para além da temporalidade humana. Isso implica dizer que “nenhuma lei dos homens, no tempo dos homens, pode subtrair o criminoso ao julgamento”.

Eurídice Figueiredo (2017, p. 33) lembra que anistia e prescrição do crime são dois conceitos diferentes: ao passo que aquela “pretende apagar as marcas psíquicas ou sociais, como se nada tivesse acontecido”, esta “consiste na proibição de se aplicarem as penas legais depois de transcorrido um certo período de tempo após o crime cometido”. Daí a incompatibilidade da lei brasileira de 1979 com a legislação internacional em prol dos direitos humanos, porque, “só se pode perdoar quando se pode punir” (RICŒUR, 2007, p. 476).

Para Derrida (2005, p. 54),

A esse respeito, do mesmo modo que o direito de indulto mimetiza o poder divino, de que emana e com que se autoriza, também a idéia de imprescritibilidade (algo bastante moderno, pelo menos enquanto fenômeno jurídico, e contemporâneo apenas, ao que eu saiba, do conceito igualmente moderno de crime contra a humanidade, que é seu correlato na França desde 1964) mimetiza o Juízo Final. Ele se dirige a um “até o final dos tempos”, portanto até um para além do tempo: um tempo até o final dos tempos. Inscreve no tempo, e no tempo da história, uma instância que excede a todo momento, toda temporalidade determinável. (...)

Mas como a ordem do prescritível ou do imprescritível não é a do perdoável ou do imperdoável, os quais não têm mais nada a ver, em princípio, com o judiciário ou com o penal, então essa hipérbole do direito acena para um perdão, a saber, um excesso no excesso, um suplemento de transcendência (pode-se, ao mesmo tempo que se condena, perante a corte de justiça, perdoar o imperdoável) ou ainda para uma reapropriação humanizante, uma reimanentização da lógica do perdão.

A controversa autoanistia do Estado brasileiro parece ser apenas um aspecto de uma sensação de injustiça que transcende o próprio âmbito jurídico e potencializa a percepção trágica. Para Bornheim (2007, p. 80), “o conflito trágico deriva de um não-estar — ou não poder estar — completamente na justiça”. Esse conflito — que também parece um embate entre as (im)possibilidades do perdão — se faz perceptível, ainda que não de modo explícito, em *K.*, *Ainda estou aqui* e *Antes do passado*. Dois capítulos do primeiro, por exemplo, provocam um misto de emoções antagônicas a respeito dos agentes da repressão. Um deles é o capítulo intitulado “A cadela”, que narra a irritação de um policial com a cachorrinha do casal preso — que seriam Wilson Silva e Ana Rosa Kucinski Silva, como se pode inferir pela referência à cadelinha Baleia em outro capítulo, que traz uma carta de A. a uma amiga:

O pior é à noite. Essa filha da puta chora sem parar, parece de propósito para a gente não dormir, ganindo a noite toda: eu não entendo o chefe, durão, mas quando falo que sobrou a cadela, que é perigoso, faz que não escuta. Sempre perguntando se deixamos alguma pista, se alguém viu, querendo saber de tudo, para ter a certeza de que nunca vão saber que nós sumimos com os caras; falo que tem a cadela, que pode nos delatar, que algum amigo deles pode reconhecer a cadela e foder com tudo, ele faz que não escuta. Quando disse que ela não comia desde que chegou, ele botou a culpa em mim, disse que demos comida ruim para a cadelinha, ainda mandou comprar essa ração de trinta paus o quilo, mais cara que filé mignon; o pior foi ontem quando falei em sacrificar a cadela, levei o maior esporro, me chamou de desumano, de covarde, que quem maltrata cachorro é covarde; quase falei pra ele: e quem mata esses estudantes coitados, que têm pai e mãe, que já estão presos, e ainda esquarteja, some com os pedaços, não deixa nada, é o quê? (KUCINSKI, 2014, p. 65).

A oposição, exposta pela fala do agente, entre o tratamento dado pelo delegado aos prisioneiros — assassinados, esquartejados e desaparecidos — e uma suposta ternura com a cachorrinha — cuja vida, no contexto, adquire mais valor do que vidas humanas — parece ter a intenção de causar um certo mal-estar ou estupor. A interpretação cabe ao leitor: o trecho visa a deixar entrever uma face suave mesmo em alguém considerado cruel, sugerindo que qualquer um é capaz de alimentar algum bom sentimento, ou, em sentido inverso, pretende desnudar a banalidade do mal de que fala Arendt (2013), já comentada em “Vidas trágicas”, primeiro capítulo desta tese, ou seja, a trivialidade da violência atrelada a um posicionamento social e/ou político, em que a mais elevada

perversidade é capaz de se manifestar em indivíduos com vidas aparentemente comuns, até aqueles que gostam de cachorros?<sup>40</sup>

Essa dicotomia também parece perpassar, ao menos em parte, o capítulo “Paixão, compaixão”, contado sob o ponto de vista da amante do delegado Sérgio Paranhos Fleury, como se ela respondesse à mãe de um desaparecido que a procura:

No começo foi medo. Muito medo. Medo de ele machucar meu irmão; minha família; medo de ele me machucar. Hoje é paixão, pode acreditar, paixão pura, paixão louca. Dos dois, minha e dele. E paixão não se julga, paixão acontece. Nem a senhora veio aqui para me julgar, não é mesmo?

Às vezes penso que foi a chuva. Cheguei encharcada, minha blusinha fina grudada no corpo, água escorrendo dos cabelos, a calça pingando, eu ali indefesa, igual passarinho entorpecido na frente da cobra, tiritando de frio e morta de medo, uma presa, ele podia fazer o que quisesse, dar o bote, me comer, me esmagar. Depois ele contou que naquele dia sentiu o maior tesão. A senhora desculpe eu falar assim, é o meu jeito.

O que ele fez? Nesse dia não fez nada. Mandou alguém buscar uma toalha, esperou eu me enxugar, deu tempo para eu me acalmar, até ofereceu conhaque, para espantar a friagem, ele disse, um cavalheiro. Foi no dia seguinte que aconteceu, quando eu voltei com as duas fotografias do Zinho, que ele disse que precisava para fazer o passaporte. Ele largou as fotografias em cima da mesa e me levou para uma outra sala, uma espécie de anexo, bem ao lado, com cama e toaleta, sem falar nada levantou o vestido, baixou minha calcinha e me apertou. Eu me entreguei toda (KUCINSKI, 2014, p. 101-2).

A personagem, nesse capítulo, revela que procurou o delegado para tentar libertar o irmão e que passou, com o tempo, do pavor à paixão — ressaltando-se aqui, porém, que a palavra tem tanto o significado de um sentimento amoroso intenso, que beira à desrazão, quanto o do *pathos*, do martírio. O terceiro parágrafo apresenta dois encontros aparentemente divergentes: no primeiro, o “cavalheiro” que oferece toalha, conhaque e a espera se acalmar; sobre o segundo, indícios de que a primeira relação sexual acontece como uma espécie de moeda de troca. Pelo que se deduz da narrativa, o delegado levanta o vestido e baixa a calcinha da mulher sem pedir seu consentimento e ela não tenta impedir seu avanço porque aquele parece um preço a pagar pela liberdade de Zinho.

---

<sup>40</sup> Assisti a uma conferência de Bernardo Kucinski na Sorbonne no dia 2 de maio de 2016, por ocasião do lançamento da tradução de *K.* na França, em que ele afirmou não concordar com o conceito de banalidade do mal de Hannah Arendt, alegando não haver nada de trivial na crueldade. No entanto, acredito que esse posicionamento se dê por uma divergência de interpretação em relação ao conceito e que, independentemente de seu posicionamento pessoal quanto a ele — que se deu exteriormente ao livro —, seria possível, ao leitor, tecer suas dúvidas e considerações em relação às ambiguidades da narrativa.

Toda a paixão que ela relata ao longo do capítulo, portanto, aparenta ter nascido de um primeiro instante de sofrimento.

A resignação da relação sexual como contrapartida ao passaporte para o irmão sair do Brasil parece explicitada no parágrafo seguinte, quando a personagem diz:

Se era o que eu queria? Acho que sim, decerto eu esperava, porque eu me preparei, sabe? Fui à cabeleireira, vim de vestido decotado e solto. Eu percebi o olhar dele no primeiro dia. E se eu negasse, ia adiantar? Nada. Depois de pisar lá dentro não tem volta. Um homem tão poderoso, um pode-tudo, que mulher resiste? E o passaporte não ia sair, não é mesmo? (KUCINSKI, 2014, p. 102).

Nesse trecho, a amante admite à interlocutora estar ciente das intenções do delegado, a ponto de decidir se aproveitar delas, e que negar a vontade dele não seria uma possibilidade, uma vez que implicaria um sofrimento maior para Zinho. Assim, ela se dispõe a uma espécie de ato sacrificial, que encontra eco no sentido do perdão implícito na doutrina cristã: oferecer-se em sacrifício para que o outro seja perdoado; a personagem teria buscado livrar o irmão de um *pathos* aceitando, ela mesma, uma paixão, em dois sentidos.

Essa decisão, porém, não é tomada sem assombros de dúvida e isso se percebe no fragmento seguinte:

Mas o que importa é que virou paixão. E aí não interessa se o cara é um bandido, se é casado ou solteiro, ou o que seja; não sei se a senhora já viveu uma paixão, se a gente nega, ela só aumenta, vira doença, arrebenta com a gente. A senhora não pense que paixão e amor são a mesma coisa, paixão é loucura, é cegueira, a perda completa do nosso discernimento. É como se ele tivesse me hipnotizado. Porque se eu fosse pensar, como é possível eu estar vivendo com um homem que todos dizem que é um monstro? (KUCINSKI, 2014, p. 102).

Pode-se arriscar algumas observações sobre esse parágrafo. Primeiramente, tem-se a menção à força da paixão no sentido amoroso, independentemente do objeto do sentimento. Nessa via, não importa quem a pessoa é ou o que faz e, ao longo do capítulo, ao mesmo tempo em que revela saber da participação de Fleury em torturas e assassinatos, como o caso dos frades dominicanos e “do padre que se matou por causa dele” (KUCINSKI, 2014, p. 106) — uma referência a Frei Tito de Alencar Lima, que se suicidou no exílio, num convento na França —, a personagem também tenta assegurar, a exemplo do episódio da cadelinha, que ele tem uma face terna: “Preciso saber, tentar

entender. Como é que um homem assim, tão bom comigo, pode ser tão ruim com outros” (KUCINSKI, 2014, p. 106). Nesse contexto, a opção narrativa parece, em certa medida, um exercício de empatia, de se colocar no lugar do outro, tentando imaginar a história sob seu ponto de vista, como proposto por Ricœur. Não, contudo, apenas e/ou necessariamente, no lugar do delegado, excogitando-lhe como alguém dotado de sentimentos complexos e contraditórios, mas, sobretudo, no lugar da mulher e da escolha que ela faz por amor ao irmão — irmão que a renega depois disso. Quando ela questiona “Nem a senhora veio aqui para me julgar, não é mesmo?”, parece ser o próprio autor se isentando de tecer julgamentos.

Por outro lado, a personagem faz questão de frisar que paixão e amor não são sinônimos, atribuindo a primeira ao desvario e à perda da capacidade de discernir. Por esse prisma, parece ser possível concluir que, para ela mesma, um relacionamento com o delegado só é factível na ordem da insensatez. A ideia do perdão, portanto, sofreria um abalo, uma vez que pressupõe uma atitude consciente. Diante disso, em sua narrativa, ela parece mais pedir desculpas à interlocutora, mãe de um filho desaparecido, do que manifestar uma real disposição de redimir as penas do delegado, dando a impressão de resvalar constantemente, no decorrer de seu discurso, num sentimento de impossibilidade. No fim, o que se destaca na conclusão do parágrafo, na maneira como ela mesma se refere a ele, é a pecha de “monstro”.

A despeito de, na infância, ter achado divertida a forma como o pai se referia aos ditadores como “gorilas”, monstro não é uma adjetivação que Marcelo Rubens Paiva usa em *Ainda estou aqui*. Em seu discurso político-narrativo, o autor chega a fazer, publicamente, uma defesa dos militares, tentando separar a instituição — que, como qualquer outra, reunia pessoas de diferentes espectros ideológicos — de seus indivíduos e criticando a culpabilização, por parte de parcela da sociedade, de toda uma categoria:

Sabemos muito bem que não se fazem generalizações em acirramento ideológico. Militares foram os que mais sofreram nas mãos dos militares durante a ditadura. Muitos foram presos, expulsos, humilhados, exilados, torturados e mortos. Aliás, grande parte dos que combateram a ditadura militar, desde o seu começo, foram militares contrários ao regime. Muitos caíram na luta armada. Fundaram até uma organização clandestina, a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), de sargentos, tenentes e capitães descontentes. Sabemos que a “linha dura” manchou o nome da instituição que lutou na Guerra do Paraguai, proclamou a República, lutou contra o nazifascismo na Itália e se levantou em nome da democracia em 1945. Sempre soubemos que o

nosso inimigo não vestia farda. Era um regime, não uma carreira (PAIVA, 2015, p. 41).

Trata-se, aqui também, de um exercício de empatia, não exatamente no sentido de desculpar as Forças Armadas ou o governo presidido por generais do Exército pelas violações de direitos humanos e crimes cometidos, mas de compreender que, dentro das corporações, muitos militares também foram vítimas. Nesse ensejo, contudo, o autor acaba por também elevar a um patamar supostamente nobre outras ações bastante controversas das Forças Armadas, como a proclamação da República — que, a despeito dos argumentos contra a manutenção da monarquia, foi dada por meio de um golpe de Estado — e, sobretudo, a Guerra do Paraguai, em que o Exército brasileiro contribuiu muito para quase dizimar a população do país vizinho e arruiná-lo economicamente. Apesar disso, o que mais chama a atenção é a mudança de percepção do escritor em relação à instituição e aos que fazem parte dela se comparada a seu primeiro livro, *Feliz ano velho* (2010, [1982]), que relata o acidente que o deixou tetraplégico. Nele, em determinada passagem, Marcelo Rubens Paiva faz menção a uma das mulheres presas juntamente com o pai e que teria testemunhado sua tortura, informando, posteriormente, a Eunice Paiva que o marido fora espancado “até cair no chão sobre uma poça de sangue” (PAIVA, 2010, p. 41). “A conclusão é de que seria difícil ele estar vivo depois de passar pelas mãos das nossas heróicas ‘Forças Armadas’” (PAIVA, 2010, p. 41).

Pode-se perceber, na última frase, que a maneira como o autor se refere às Forças Armadas é irônica, contrastante com a benevolência com que as trata em *Ainda estou aqui*, o que talvez possa ser explicado, tal como as opções narrativo-discursivas da obra e a forma como a herança traumática é re-elaborada nela, pelo lapso temporal entre a juventude do primeiro livro e a maturidade do último.

Outra passagem de *Feliz ano velho* também parece marcada pelo ressentimento:

Vou usar um velho chavão, mas é verdade que não é matando um corpo que se elimina um homem. Rubens Paiva está vivo em muitas pessoas. Um homem querido, respeitado. Um homem que não temeu nada. O contrário de quem o matou. Imagine as noites da pessoa que um dia colocou um senhor de quarenta anos e pai de cinco crianças num pau-de-arara, dando uma descarga elétrica naquele corpo...

Chegará o dia de quem desapareceu com Rubens Paiva, assim como chegará o dia dos que desapareceram com vinte mil na Argentina, porque esses desaparecimentos têm o mesmo significado. O sadismo de alguns imbecis que apenas por vestirem fardas e usarem armas se acham no direito divino de tirar a vida de uma pessoa, pelo ideal egoísta de se manter no poder (PAIVA, 2010, p. 98).

A afirmação de que não é matando um corpo que se elimina um homem poderia ir ao encontro do ideal de ressurreição, esse que, a partir do advento do cristianismo, teria passado a ser o quinto passo da trajetória do mito trágico. É claro que não menciono, aqui, ressurreição no sentido estritamente religioso, de vida após a morte, mas como figura de linguagem para significar a preservação da vida *apesar* da morte, uma vida cujas marcas persistem na memória e na história.

Em contrapartida, o vaticínio de que “chegará o dia” de torturadores e assassinos parece ir na contramão da crença essencialmente cristã de que todos são passíveis de redenção. A frase não deixa claro a que dia o autor se refere e pode ser que a intenção seja apenas a de manifestar uma confiança de que a justiça possa ser, eventualmente, feita. Entretanto, como *Feliz ano velho* foi publicado pouco tempo depois da Lei da Anistia, parece improvável que a expectativa de punição para os responsáveis seja aquela restrita ao âmbito jurídico. Não que isso signifique, por outro lado, uma convicção religiosa numa espécie de castigo divino ou de danação eterna, mas pode implicar a aposta em algum tipo inespecífico de lei do retorno, em que, como na física, nunca existirá ação sem reação ou que, em outras palavras, cada ato tem consequências.

Um terceiro elemento que se pode citar sobre esse trecho é a dureza, e mesmo o desprezo, com que Marcelo Rubens Paiva se refere aos militares ao chamá-los de “imbecis”, ainda que o pronome “alguns” já adiante uma relativização de que o adjetivo não serviria, necessariamente, a toda a categoria. Mesmo assim, a diferença de tom parece marcante em relação a *Ainda estou aqui*.

No capítulo “A água que não era mais do mar” desta última obra, o mesmo em que tece a ponderação citada anteriormente sobre os militares que foram vítimas da ditadura, o autor narra que, em 1994, o então presidente Fernando Henrique Cardoso viu-se obrigado a promulgar a Lei 9140, que reconheceu como mortas as pessoas desaparecidas em razão de participação, ou acusação de participação, em atividades políticas, no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979. Só por essa lei é que Eunice Paiva pôde, enfim, considerar-se viúva e realizar o inventário do marido.

A norma em pauta só foi promulgada, porém, após FHC desconversar diante de uma cobrança da Anistia Internacional sobre os desaparecidos políticos no Brasil, posicionamento fugidio que provocou a revolta da família Paiva e levou Marcelo Rubens Paiva a escrever um artigo para a revista *Veja* sobre a contradição entre o Fernando Henrique presidente da República e aquele dos anos 1980, que escrevera, no jornal

*Folha de S. Paulo*, um texto citando Rubens Paiva e exigindo providências do governo Sarney sobre as desapareições. Com a enorme repercussão e, por fim, a decisão sobre a Lei 9140, Eunice foi convidada para a cerimônia de promulgação no Palácio do Planalto:

No dia seguinte, vejo na capa dos jornais minha mãe abraçada ao chefe da Casa Militar, general Alberto Cardoso, do Exército brasileiro. É uma das fotos mais importantes do longo e infindável processo de redemocratização brasileira. Tempos de reconhecimento. Um lado sai da trincheira e cumprimenta o outro. (...)

O general contou para o jornalista Emanuel Neri: “Eu a conheci ali, pouco antes da cerimônia. Me impressionou o equilíbrio e a simpatia daquela senhora, que, logicamente muito machucada, não exibiu o menor rancor. No abraço, eu senti que ela estava emocionada. O meu abraço foi espontâneo, nada programado. Quando vi, me assustei, mas depois vi que naquela foto o mais importante não era eu estar ali, mas sim o simbolismo. O triângulo ali exposto representava bem a reconciliação. Depois, recebi cumprimentos de colegas de farda”.

Quando a encontrei, tempos depois, pedi detalhes do abraço. Ela falou na maior simplicidade:

— Todos se levantaram, abracei o Fernando Henrique, que estava ao meu lado, virei, tinha um militar, eu não sabia o que fazer, era o general, acabei abraçando-o também.

Grandes gestos são humildemente casuais. Tenho um agradecimento a fazer aos militares brasileiros: obrigado por não terem matado a minha mãe (PAIVA, 2015, p. 41-2).

Uma palavra-chave, nesse fragmento, usada pelo general em sua fala, é “reconciliação”. Ele a utiliza para qualificar o abraço, símbolo de pacificação entre a instituição que ele representa e as vítimas encarnadas por Eunice Paiva, simbolismo intensificado pela descrição, feita por ele, de que ela “não exibiu o menor rancor”. A reprodução da foto pelos principais veículos de comunicação é lembrada pelo próprio Marcelo Rubens Paiva como marco de um processo de redemocratização que começara uma década antes. A narrativa de Eunice ao filho segue linha semelhante: de que o gesto não foi programado, que foi motivado apenas pela força da circunstância. Pode-se pensar que, se tivesse sido refletido, talvez não tivesse sido dado, mas a espontaneidade não lhe parece tirar a consciência.

A frase que mais provoca impacto no trecho, porém, é o agradecimento final. Por um lado, no contexto do capítulo, com todo seu esforço de empatia, poderia até ser compreendida como um reconhecimento de que, apesar de todas as dores, poderia ter sido ainda pior. Entretanto, a sentença parece carregada de ironia, uma vez que o fato de

Eunice Paiva ter sido libertada da prisão com vida não apaga a morte e o desaparecimento de Rubens Paiva.

Ao comentar que o tema da reconciliação, embora não esteja ausente de nenhuma das tradições abraâmicas, é mais cristão que judeu ou muçulmano, dada a mediação da palavra que se faz carne, do homem que se faz Deus e do sacrifício que se faz perdão, Derrida (2005, p. 52-3) diz, em conferência sobre a Comissão de Verdade e de Reconciliação da África do Sul, que serviu de inspiração para a CNV brasileira, que não foi decidida “a questão de saber se o tribunal, a comissão, a instância do veredicto é humana ou divina, se o julgamento é dos homens ou do Juízo Final”. E continua:

Não é certo que o perdão ainda diga respeito a uma lógica do julgamento, mas, se dissesse, seria e continua sendo difícil saber quem perdoa o que a quem, e se Deus é ou não a última instância de apelação. Há sempre essa dualidade das ordens, humana ou divina, que compartilha ou disputa o conceito mesmo de perdão e sobretudo seu momento de reconciliação. Esta pode ser feita entre os homens e Deus, mas é verdade que na maior parte das vezes a temática da reconciliação, embora se faça com a mediação de Deus, tende sempre a humanizar as coisas, a abrandar a dureza do veredicto ou do dever (DERRIDA, 2005, p. 53).

Essa dificuldade em separar o que é justiça e o que é perdão, ou o que é do âmbito do direito, inscrito numa ordem social e coletiva, e o que toca o íntimo de cada um, não parece se estabelecer apenas entre Estado e vítimas, ou entre torturadores e torturados. Tanto em *K.* quanto em *Ainda estou aqui*, essa questão é colocada em pauta, lançando um olhar delicado e, ao mesmo tempo, tenso sobre as responsabilidades das próprias organizações de esquerda.

Na narrativa de Kucinski (2014, p. 49-50), na única vez que a irmã desaparecida assume voz, A. escreve uma carta a uma amiga em que confessa:

Tem alguma coisa muito errada e feia acontecendo, mas não consigo definir o que é. Sabe, uma coisa é a gente sonhar e correr riscos mas ter esperanças, outra coisa muito diferente é o que está acontecendo. Uma situação sem saída e sem explicação, direitinho como no filme do Buñuel [*Anjo exterminador*]. Uma tensão insuportável e sem nenhuma perspectiva de nada. Já nem sei mais onde está a verdade e onde está a mentira. Pior é não ter com quem conversar, exceto com meu homem, mas ele é justamente um dos mais durões.

A sensação que o fragmento deixa transparecer parece ser a de que a própria vítima, juntamente com a organização da qual fazia parte, poderia ter evitado o desfecho

trágico, por ter percebido antes que não havia saída para a situação limítrofe em que se encontrava. Por um lado, independentemente de a carta ser verdadeira ou ficcional, se poderia interpretá-la, no contexto da obra, como a melancolia de um trabalho de luto impedido, que leva quem sofre a responsabilizar a própria pessoa perdida por seu sofrimento. Essa interpretação pode ser até reforçada por um trecho anterior da mesma carta, em que mais uma vez aparece a sensação de culpa da família:

O meu irmão agora que vestiu a camiseta de jornalista se acha o máximo, e que isso basta para se proteger. Ainda bem que ele vai para a Inglaterra daqui a alguns meses. Estou torcendo para que vá logo. Tenho o pressentimento de que as coisas aqui vão piorar muito. Com meu pai ainda encontro uma vez por semana, ou a cada duas semanas. Depois que casou de novo ele se tornou mais carinhoso comigo, quer me agradar; acho que se agarra em mim por necessidade, como a filhinha daquela família que ele formou e que não existe mais. Ao mesmo tempo, ocupa-se cada vez mais dos seus amigos escritores. Acho que pelo mesmo motivo. Acabou a família e para ele só existe agora o ídiche. Refugia-se no ídiche (KUCINSKI, 2014, p. 49).

O trecho repete, pela ótica da filha, o mesmo discurso penitente de K., de ter se concentrado tanto no ídiche e não ter percebido o que se passava em volta. É interessante, ainda, a referência ao irmão jornalista, o próprio Kucinski, que parece feita, nas palavras da remetente, com um misto de desdém e de preocupação, ansiando pela saída dele do país e, conseqüentemente, do ambiente de ameaça e de perseguição.

Por outro lado, o que mais desperta a atenção no texto da correspondência é a percepção da vítima sobre seu próprio contexto e envolvimento político. Em outro capítulo da narrativa, também epistolar, o militante Rodriguez escreve ao companheiro Klemente que “Não sabemos como sair dessa armadilha” (KUCINSKI, 2014, p. 180), expressando um sentimento que parece ecoar o de A. em sua carta. A mensagem de Rodriguez ainda denuncia bastidores, inclusive cruéis, da Aliança Libertadora Nacional:

Foi você o principal participante da reunião que decidiu pelo justicamento do Márcio por suspeita de que ele era o traidor. As últimas quedas provam o que nós já desconfiávamos: o Márcio não era o informante. Ele foi executado porque havia pedido à coordenação nacional que o deixasse se afastar. A Organização mentiu no comunicado. Márcio não foi executado para resguardar a Organização. Foi executado para dar um recado, quem vacilar vai ser julgado como traidor. Ele não havia cometido crime algum. Não havia delatado ninguém. Condenaram pela sua intenção de sair. Tanto assim que o Milton se opôs. (...)

Até na Justiça capitalista, quando não há unanimidade não se condena à morte. Vocês condenaram sem prova, sem crime tipificado. Incorporaram o método da ditadura; até a linguagem da polícia; no comunicado a Organização chama Márcio de “elemento”. Depois vocês executaram o Jaime, mesmo ele revelando à direção tudo o que havia contado à polícia sob tortura. Aí, o recado era que quem abre, mesmo sob tortura, é um traidor. Como se fosse possível julgar quem foi torturado (KUCINSKI, 2014, p. 179-80).

A crítica aos justicamentos praticados por organizações de esquerda, que executavam supostos traidores, suscita uma reflexão dolorosa acerca do perdão. Numa vertente, tem-se a incapacidade de perdoar as delações: alguém torturado além do limite da dor precisaria pedir perdão por não suportar mais e quebrar o silêncio? E esse perdão poderia não ser aceito? Há respostas para essas perguntas? Em outra, está a dificuldade do personagem em compreender — e, portanto, absolver moralmente — uma organização que, a despeito de seus ideais, assume comportamentos e práticas daquilo que tenta combater.

Em *Os visitantes*, o autor de *K.* recebe a visita de Lourdes, ex-militante da ALN, agradecendo pela publicação da carta de Rodriguez:

Fizeste um grande favor a nós, aos sobreviventes, e à história; lembro que fui a primeira a dizer numa reunião da Comissão da Anistia que o Márcio não tinha sido morto pela repressão, e sim pela própria ALN, e por isso deveria ser retirado da lista das vítimas da ditadura. Você não imagina como fui bombardeada, quase apanhei (KUCINSKI, 2016, edição Kindle, localização 414-7).

A declaração pública que a personagem conta ter feito, durante uma reunião da Comissão de Anistia, provoca um mal-estar óbvio por equiparar o *modus operandi* da organização ao do regime ditatorial. O autor de *K.*, contudo, afirma que a carta é fictícia:

Essa mensagem do Rodriguez ao Klemente é invenção pura, não tem nada mais ficcional no livro do que essa carta. A maioria dos outros capítulos inspirou-se em alguma medida em fatos, essa carta não, ela foi imaginada por mim da primeira à última linha.

Pálida, Lourdes deixou passar alguns segundos. Depois disse: Não acredito; impossível; todos a consideram autêntica, o Celso, o Mateus, todos, alguns até criticam você por ter publicado neste momento, dando munição para a direita virar a Comissão da Verdade contra nós. Eu insisti: Você tem que acreditar, inventei tudo, do começo ao fim. Foi a expressão do meu desgosto por não terem mandado parar aquela loucura, imagine quantas vidas teriam sido poupadas. Esse capítulo do livro é o meu manifesto (KUCINSKI, 2016, edição Kindle, localização 437-43).

Parece significativo que o autor considere a carta como seu manifesto, novamente atribuindo às organizações de esquerda parte da responsabilidade pelo número de mortos e desaparecidos. É como se, diante de toda a repressão da linha dura durante os anos de chumbo, a tarefa de “parar aquela loucura” coubesse aos militantes, entendendo loucura como a própria forma como se organizava a resistência.

Em outro âmbito, também em *Os visitantes*, o autor é confrontado por um roteirista de televisão que se reconheceu citado em *K*. como delator:

Seu livro fala de um roteirista de novelas de tevê que entregou mais de trinta e pensei que o tal só podia ser eu. Então era mesmo isso. Tentei rebater: Mané, quem fala na novela é o Fleury, fala de um preso que ele interrogou; você, que eu saiba, não foi preso nem interrogado pelo Fleury. Ele retrucou: As pessoas não sabem quem me prendeu, é um detalhe que se perde no tempo, mas sabem que eu era roteirista de tevê. Estou bastante chateado, todos que me conhecem daquela época vão saber que se trata de mim; além dos amigos tenho filhos, netos, um deles já veio me perguntar se é verdade o que está no seu livro.

A cerveja ali, intocada. Eu apalermado, sem saber o que dizer. Ele continuou: Logo que fui solto procurei os que eu entreguei sob tortura, e nem foram mais de trinta, foram exatamente dezoito; pedi desculpas a todos, um por um, expliquei as circunstâncias (KUCINSKI, 2016, edição Kindle, localização 279-85).

Retomando a dúvida — se alguém torturado além do limite da dor precisaria pedir perdão por não suportar mais e quebrar o silêncio —, é possível também voltar a Ricœur e à colocação de que perdão é, antes de mais nada, aquilo que se pede. Por esse viés, o fragmento parece encenar um remorso que deve ter acompanhado todos aqueles que entregaram companheiros que, depois disso, foram presos ou mortos. Diante desse sentimento, seria forte tanto a necessidade de se desculpar quanto também a de justificar a conjuntura que o forçou à delação:

Por fim, consegui dizer: Mané, é a fala de um facínora, que o leitor atento lerá com um pé atrás. Ele contestou: Mas você não precisava dizer que era um roteirista de novelas de tevê, podia dizer que era um poeta, um professor, sei lá, um encanador, teria o mesmo efeito e não me exporia. Quantos roteiristas de tevê você pensa que foram presos naquela época? E acrescentou, apontando o dedo: Você quis me agredir!

Percebi que eu próprio não entendia por que tinha feito aquilo. Tentava encontrar meus motivos quando ele formulou uma hipótese: Você quis atacar os que cederam sob tortura, só que com isso você fez comigo exatamente o que espalharam na época que eu fiz com outros.

Contrapus: Eu não fiz julgamento de valor, Mané. Quem sou eu para julgar?

Ele se ergueu elevando a voz e gesticulando: De fato, quem é você para julgar?! (KUCINSKI, 2016, edição Kindle, localização 288-93).

Ao acusar o autor de *K.* de querer agredi-lo, o roteirista de tevê levanta uma questão que parece caminhar no sentido oposto ao do perdão: a necessidade de retaliação, de vingança. Esse sentimento vale tanto para o que o personagem acusa o escritor de fazer — expô-lo publicamente, *delatá-lo*, assim como ele teria feito com outros sob tortura — quanto, num grau extremo, executar companheiros como traidores, assim como o regime ditatorial executava quem quer que considerasse inimigo. A garantia do escritor de que não fez julgamento de valor, ressoando as palavras da amante do delegado em *K.* e somada à provocação do roteirista — “De fato, quem é você para julgar?!” —, parece estar de acordo com a percepção de Derrida de que perdão e julgamento não dizem respeito a uma mesma lógica.

Sentimento análogo ao apresentado em “Carta a uma amiga” e “Mensagem ao companheiro Klemente”, embora mais suave, é relatado por Marcelo Rubens Paiva (2015, p. 173) em *Ainda estou aqui*:

Minha mãe nunca perdoou a incrível falha de segurança, o amadorismo, a imprudência: vir do Chile com uma carta escondida, no avião mais queimado do país, com o telefone do marido escrito no envelope; prepotência e descuido das organizações de esquerda, que colocaram duas famílias com crianças no fogo cruzado, os Viveiros de Castro e os Paiva.

A citação é um comentário ao depoimento da professora Cecília Viveiros de Castro sobre como se deu seu contato com Rubens Paiva, para entregar a carta de Helena Bocayuva Cunha, e o porquê de a portadora da correspondência e o ex-deputado terem sido presos. Diferentemente da mensagem a Klemente, em *K.*, não se encontra, aqui, a revolta e a mágoa pela execução de companheiros, mas de novo se tem uma responsabilização, que, segundo o autor, Eunice Paiva considerava imperdoável, pela arrogância, lapso e, talvez, ingenuidade da militância de esquerda brasileira.

O escritor busca fazer, entretanto, um exercício de não julgamento:

Mas como culpar alguém se, naqueles tempos, por mais cuidado que tomassem, o mundo caía em cima, a repressão aparecia pelo esgoto, pelo telhado, infestava como uma praga que trazia a peste na saliva? Os

militantes eram jovens. Eram idealistas. Largaram suas profissões e famílias por um ideal romântico. Queriam fazer algo pela liberdade. E eram dos poucos que tinham coragem de enfrentar um regime desgraçado, estúpido, dos gorilas. Como culpá-los?

O mundo estava de ponta-cabeça. Os direitos civis, anulados. A violência era uma política de Estado. Pelo documentário 70, em que se entrevistam alguns dos setenta presos que foram trocados pelo embaixador suíço, percebe-se que não se podem julgar atos do passado pelo olhar de agora. Os setenta estavam destroçados. Foram torturados seguidamente, as garotas, estupradas, passaram calor em celas abafadas, ou frio, molhadas e sem roupa. (...)

Tinha de tudo: guerrilheiros, freis, estudantes que foram pegos panfletando, moças que nunca deram um tiro na vida, gente que sabia que a opção da luta armada era uma roubada, mas não sabia o que fazer da vida. Dois desses se mataram anos depois, frei Tito, que se enforcou numa árvore na França, e Dora (Maria Auxiliadora Lara Barcelos), que se jogou debaixo de um trem em Berlim. Ambos destroçados pela tortura.

(...) Difícil exigir um rigor no protocolo de segurança para uma massa de garotos destruídos, que precisaram se reerguer do nada. Eles tinham apenas feridas, dores, orgulho, talvez arrependimentos, e seus ideais (PAIVA, 2015, p. 174-5).

Assim como faz com os militares que também sofreram, nos quartéis, os impactos do autoritarismo, da repressão e da violência, Marcelo Rubens Paiva se exime de criticar os militantes. Ao contrário, nesse fragmento, parece se esforçar para se colocar no lugar deles, do que passaram, do que sofreram, bem como para contextualizar suas ações e medidas na época em que foram tomadas. Uma palavra, ao fim, se sobressai: “arrependimentos”, ainda que relativizados, apenas imaginados pelo “talvez”. Somente supô-los, porém, parece provocar o efeito do perdão pedido de que fala Ricœur.

A percepção de que a história tem vários pontos de vista é explorada em *Antes do passado*, no capítulo “O terceiro lado”, em que Liniane Haag Brum (2012, p. 210-1) conhece Maria da Paz, a mulher que acaba sendo a que mais tem detalhes a lhe revelar sobre a passagem de Cilon pelo Araguaia:

Nossa aproximação foi difícil — meses depois me dei conta de que também ela devia ter expectativa e desconfiança, apesar de não ser nosso primeiro contato. Por telefone, nos comunicamos muitas vezes nos meses anteriores. Houve um período em que me ligava do hospital — onde cuidava do pai, Antônio, vítima de um AVC —, às vezes, de madrugada. Falávamos de tio Cilon. Nesse vaivém de telefonemas resolvemos marcar nosso primeiro encontro.

Na viagem anterior, depois de estar com Dilia, soube que Maria da Paz era afilhada do algoz de tio Cilon, o comandante militar que o teria executado. Mais que isso, talvez todas as filhas de Antônio e

Maria dos Anjos fossem suas afilhadas. Como podiam, então, ter mantido laços de afetividade com meu tio? De que lado estava aquela família? Sem perceber, raciocinei do modo oblíquo que sempre abominei — cobrava um posicionamento à direita ou à esquerda de quem, em 1973 e com catorze anos, sob a tutela de sua família, vivera uma contingência. Queria que aquela mulher tivesse coerência com o presente, a partir de um passado vivido sob jugo; coloquei-me no papel de juiz — existe algo mais irresistível do que julgar o outro?

À semelhança das passagens citadas de *K.* e de *Ainda estou aqui*, o verbo “julgar” e o exercício racional de não realizar a ação implícita nele ocupa posição central, contrariando a primeira tendência, emocional, de cobrar posicionamentos e responsabilidades. O esforço que Liniane faz de compreender a realidade de Maria da Paz vai ao encontro da proposição de Ricœur: não apaga o passado, a morte do tio, nem o fato de que o padrinho de uma das mulheres foi o algoz do padrinho da outra, mas o re-elabora, sopesa-o, busca ressignificá-lo e alterar sua carga de dívida.

No capítulo anterior, contudo, intitulado “Legado”, a autora se vê diante de uma situação oposta, que se afigura como um aprofundamento da mágoa que alimenta. Nele, ela está no avião, num voo de Brasília a São Paulo, retornando de sua primeira expedição ao Araguaia, e se senta a seu lado um homem que, ao puxar conversa e tomar conhecimento sobre o que ela fazia no sul do Pará, responde: “Hum, acho que você não vai gostar de mim. Meu tio foi do Serviço Nacional de Informações no período militar. Era o braço direito do Figueiredo” (BRUM, 2012, p. 200):

O tio havia, pelo visto, compartilhado com o sobrinho seu conhecimento sobre aquela época. “A gente conversava muito sobre aqueles anos”, disse meu companheiro de voo. Citando o tio falecido como fonte, discorreu sobre a ideologia dos guerrilheiros do PC do B. Depois criticou as indenizações às vítimas da repressão e, por fim, fez alguns comentários sobre artistas que não haviam sido atingidos pelo militarismo, mas que ganhavam pensões polpudas à custa do contribuinte. Tudo num tom muito polido.

Encerrou sua fala afirmando, com orgulho, que não era favorável à interferência do Estado na economia. (...)

Estendeu um cartão de visitas que eu já ia pegando, só por educação. Mas ele segurou firme o papelzinho, impedindo-me de retê-lo. Aproximou-se e apontou: “Tá vendo, foi esse tenente quem me levou até o aeroporto num carro do exército”. Compreendi que ele só queria mostrar-me que não estava mentindo. O cartão era a prova.

Os minutos que antecederam a aterrissagem no aeroporto de Congonhas foram silenciosos. Eu tentava entender a raiva que me possuía enquanto pensava no enterro cheio de honrarias do tio de Henrique — o defensor da livre iniciativa que tivera seu traslado até o aeroporto JK financiado pelo bolso do contribuinte. Eu o havia julgado

um tremendo otário. Henrique havia me tomado por uma comunista de aspecto hippie.

Henrique, eu também vinha de um velório. Que não acabava nunca. E que, quarenta anos depois, deu-me a sensação de que ainda precisava ser feito às escondidas. Será que era essa a raiva que eu remoía? (BRUM, 2012, p. 200-1).

O contexto é bem diverso daquele sobre o qual reflete Marcelo Rubens Paiva. Liniane é defrontada não só com alguém que se coloca do lado oposto do espectro ideológico, mas que parece fazer questão de delimitar essa trincheira, em vez de atravessá-la, como no caso do abraço entre Eunice Paiva e o general na cerimônia de promulgação da Lei 9140. Mesmo que seja Henrique, a princípio, que, numa prévia simpatia, puxa conversa, sua fala aparenta passar a uma certa condescendência, em sentido pejorativo, à medida que o diálogo avança, o “tom muito polido” disfarçando ataques diretos, como os comentários específicos acerca de sua visão — e do tio militar — sobre o posicionamento dos guerrilheiros do Araguaia e sobre as indenizações às famílias das vítimas.

O gesto de educação que a escritora faz no sentido de pegar o cartão de visitas poderia ser comparado ao abraço de Eunice, motivado pelas circunstâncias. Num caso, porém, a atitude, embora espontânea, assume aspecto consciente frente a relevância simbólica do momento; no outro, sobretudo pela percepção de que a oferta do cartão foi mal interpretada, é suplantada pela raiva. O ápice desse fragmento é o paralelo tecido entre os dois velórios — o repleto de honrarias do tio que pertenceu ao SNI e aquele impedido e secreto, clandestino e irrealizável, do outro tio, morto e desaparecido na selva. O fato de não haver qualquer reconhecimento, por parte do interlocutor, do sofrimento provocado por essa desigualdade de condições parece ampliar, na autora, a sensação trágica, descrita por Bornheim, de não estar, ou não poder estar, na justiça.

Para Ricœur (2007, p. 465), o “perdão, se tem algum sentido e se existe, constitui o horizonte comum da memória, da história e do esquecimento. Sempre em segundo plano, o horizonte foge ao domínio. Ele torna o perdão difícil: nem fácil, nem impossível. Ele imprime o selo do inacabamento na empreitada inteira”. Parece impraticável medir o perdão, exigí-lo, obrigá-lo; tudo isso parece tão irrealizável, nessas circunstâncias, quanto o luto de mortos assassinados cujos corpos foram deliberadamente desaparecidos e jamais entregues às famílias. O Estado pode ter suas leis, suas cerimônias, suas comissões, mas perdoar ou não é um ato íntimo e não há lei, cerimônia ou comissão que seja capaz de impor o perdão. Se é possível ou não perdoar é

uma pergunta que parece não ter resposta, ainda mais diante daquilo que cada uma das obras do *corpus* desta pesquisa descreve como sensações permanentes: sistemas articulados, velórios intermináveis e mortes que parecem não ter fim.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vida, paixão, morte, lamento. De certa forma, sinto como se também eu tivesse percorrido cada um dos quatro passos originais do mito trágico ao longo desta pesquisa, vivenciando-a em sua integridade, apaixonando-me por ela, mas também sofrendo por essas dores e essas mortes — as reais e as simbólicas — e usando a escrita acadêmica, a exemplo do que os autores estudados aqui fizeram com a literária, para, ao mesmo tempo, derramar um pranto e fazer um manifesto.

Se isso tiver extrapolado os objetivos de uma tese, peço desculpas, atrevendo-me a lembrar as últimas palavras de Antígona, quando conclama seus concidadãos tebanos a verem o que sofre e quem a faz sofrer “por ter cumprido um ato de piedade” (SÓFOCLES, 2011, p. 82). Porque analisar criticamente obras que são, em síntese, atos de piedade, para seus mortos e também para seus autores, foi um desafio que se revelou, em alguns momentos, quase insuportável. Como não deixar fluir a catarse no domínio do trágico? Como não identificar o *lá e então* ao *aqui e agora*? E como, diante da constatação de que a maior das maravilhas da natureza louvada pelo Coro de Sófocles é capaz de torturar, assassinar e desaparecer com o corpo e todos os resquícios de alguém, conseguir não se entregar àquela que é uma das filhas diletas da tragédia: a compaixão?

Apesar disso, tentei fazer com que a pesquisa cumprisse cada um dos passos propostos, a começar pelo cotejo entre a história da tragédia e as histórias trágicas do Brasil ditatorial, concentrando nos exemplos de *K.: relato de uma busca*, *Ainda estou aqui* e *Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia* e dos supostos desaparecimentos — leia-se: assassinatos seguidos de ocultações de cadáver — de Ana Rosa Kucinski Silva, Rubens Paiva e Cilon Cunha Brum. Traçar essa relação ajudou a mostrar como o trágico ultrapassa o formato da tragédia enquanto gênero, alçando-se à condição de um conceito filosófico que muito diz sobre a condição humana frente a um padecimento do qual não se pode escapar e contra o qual não há qualquer perspectiva de reparação.

Além disso, foi possível perceber que embora, a princípio, na história da tragédia, sua origem estivesse atrelada ao caráter de transcendência, em que o tormento do herói é fruto da vontade dos deuses, sendo ele joguete do destino, na subversão político-filosófica desse ideal trágico, o próprio Estado pode cumprir esse papel, colocando-se acima do direito à vida e mesmo da própria lei — ou moldando a lei à sua vontade, como ocorreu no Brasil dos anos de chumbo.

Essa reflexão encontra amparo na discussão sobre o *pathos* e na concepção do trágico como um gênero, mais que poético, também retórico, tendo servido de sustentáculo, pela imposição do terror, ao regime de exceção que vigorou no Brasil. Como temor e piedade são conceitos debatidos por Aristóteles tanto na *Arte poética* quanto na *Arte retórica*, pude traçar um paralelo entre os dois discursos, tentando evidenciar a relação entre ética e estética. Nesse sentido, busquei pensar, a partir de *Antígona* e a respeito do *corpus* literário, o conflito dialético entre direito e justiça, o abuso retórico do poder, sobretudo nos períodos de exceção, pela distorção da ética e pela repressão e aplicação do sofrimento extremo como pena e, em contrapartida, como a escrita — como as de B. Kucinski, Marcelo Rubens Paiva e Liniane Haag Brum — pode atuar como uma retomada de força para combater a imposição do silêncio.

Essa imposição foi a que serviu durante muito tempo de obstáculo a um eficiente trabalho de memória no Brasil, impondo, em seu lugar, um rol de memórias impedidas, manipuladas e esquecimentos forçados sobre os crimes e as violações de direitos humanos cometidas pelo Estado brasileiro ou com sua cumplicidade tácita durante a ditadura civil-militar de 1964 a 1985. Um trabalho de memória que, aliás, parece ainda carecer de efetividade, uma vez que mesmo a Comissão Nacional da Verdade, ainda que se reconheçam seus méritos, enfrentou dificuldades — de tempo, de recursos e de limitações no alcance de suas tarefas e de seu poder de atuação —, bem como entraves políticos. Nota-se, por exemplo, que nem a recomendação para a revisão da Lei da Anistia foi unânime dentro da comissão, tendo recebido voto contrário do conselheiro José Paulo Cavalcanti Filho, que segundo o relatório da CNV (2014, p. 965), divergiu pelas “mesmas razões que, em 29 de abril de 2010, levaram o Supremo Tribunal Federal, no julgamento da Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental nº 153, com fundamento em cláusulas pétreas da Constituição brasileira, a recusar, por larga maioria (sete votos a dois)” a revisão da legislação de 1979. Na ocasião, no STF, o voto vencedor foi o do relator do processo, o então ministro Eros Grau, segundo o qual não seria da competência do Poder Judiciário modificar o acordo político que permitiu o processo de redemocratização.

Sim, há que se registrar que, desde antes da reabertura política, houve trabalhos relevantes destinados a guardar a memória do período, entre os quais faço questão de destacar, em particular, o *Brasil: Nunca mais* (1996 [1985]). Desenvolvido pelo bispo católico Dom Paulo Evaristo Arns, pelo rabino Henry Sobel, pelo pastor presbiteriano Jaime Wright, juntamente com uma equipe formada por dezenas de pessoas, o projeto

foi realizado clandestinamente entre 1979 e 1985, a partir de centenas de processos do Superior Tribunal Militar. Em 1985, o material foi publicado pela editora Vozes e é considerado uma das mais importantes documentações sobre esse momento da história do Brasil. Além dele, nos últimos anos, o número de obras jornalísticas, acadêmicas e literárias, que existiram desde antes do fim da ditadura, parece ter crescido ainda mais, talvez como resultado do fervor provocado pelo período de instauração e apuração da CNV. O próprio *corpus* literário analisado nesta tese foi lançado ou pouco antes, como *K.*, em 2011, ou diretamente inserido no esteio desse clamor, como *Antes do passado*, em 2012, ano da implantação da comissão, e *Ainda estou aqui*, em 2015, quando ela já tinha sido concluída. Entretanto, é preciso também ponderar que quando se diz que o Brasil ainda não constituiu, de fato, sua memória sobre a ditadura, fala-se no sentido de país, de nação, que englobe o conjunto da sociedade, e isso não prescinde de uma política de Estado.

Apesar disso, declarei, desde o princípio, que acredito na força da literatura e *K.*, *Ainda estou aqui* e *Antes do passado* são, a meu ver, cada um em seu estilo e dentro de sua concepção estética e/ou forma considerada mais ou menos consistente pela crítica, exemplos de tentativas de dar voz a histórias e memórias soterradas por uma prática de apagamento e aniquilamento. Numa perspectiva trágica, encaro-os como possíveis reelaborações do mito de Antígona, que, ao mesmo passo que parecem cumprir a trajetória da heroína de dar uma lápide a seus mortos sem sepultura, embora o façam com palavras, transformando literatura nessa espécie de epitáfio, também dão a impressão de subverter a ordem mítica e, na incapacidade de completar seus lutos, optar por desenterrar e deixar expostas as lembranças.

O cotejo das três narrativas me permitiu chegar à ideia do trauma como uma herança familiar que, a despeito de se refletir de formas díspares em cada geração, é passada de uma para outra e parece perene, impactando-as de diferentes maneiras. Essas diferenças foram detectadas nos estilos de cada obra. Em *K.*, tem-se a sensação, pela proximidade temporal e consciente com o evento traumático do desaparecimento/assassinato da irmã, da necessidade premente de uma distância narrativa; em *Ainda estou aqui*, pelo hiato entre a criança que vivenciou a prisão do pai e o adulto que só então compreendeu, em sua totalidade, a magnitude do acontecimento, percebe-se um misto de relato de infância com discurso politizado sobre a política brasileira, durante e pós-ditadura; por sua vez, em *Antes do passado*, o fato de todo o

conhecimento acerca do padrinho se dar pelos olhos de terceiros parece marcar a narrativa de ingenuidade e anseio por preencher os vazios.

E onde ficaria o quinto passo do mito trágico, a ressurreição? Onde ficaria o perdão? Esta é, certamente, a pergunta mais difícil de ser respondida. Voltando à controvérsia citada há pouco sobre a Lei da Anistia, no mesmo julgamento do STF, em 2010, o ministro Cezar Peluso, então presidente da Suprema Corte, declarou que “Só o homem perdoa, só uma sociedade superior qualificada pela consciência dos mais elevados sentimentos de humanidade é capaz de perdoar”, porque “só uma sociedade que, por ter grandeza, é maior do que os seus inimigos é capaz de sobreviver”<sup>41</sup>. Entretanto, os dois votos divergentes, dos ministros Ricardo Lawandowski e Carlos Ayres Britto, que foram favoráveis a revisão da lei de 1979, argumentaram que certos crimes são, pela sua natureza, absolutamente incompatíveis com qualquer ideia de criminalidade política ou por conexão, como aqueles anistiados pela norma em pauta. De todo modo, o impasse parece retomar a crítica de Derrida que mencionei no último capítulo: o que é justiça e o que é perdão? Evocar a grandeza de uma sociedade e sua capacidade de perdoar, em casos de violações graves de direitos humanos, como torturas e ocultações de cadáver, não poderia ser um meio de fazer perdurar uma injustiça?

Esse debate guarda íntimo laço com aquilo que considerei anteriormente sobre o Brasil não ter feito um exercício de rememoração acerca do período ditatorial dos anos 1964-1985, algo que parece impactar diretamente o discurso político atual e até a própria forma como se enxergam os direitos humanos, marginalizando as vítimas tal como estas vítimas tratadas aqui e tantos outros mortos sem corpo e sem sepultura que permanecem à margem na memória coletiva.

Contudo, no rastro de tantas obras, sejam literárias, jornalísticas ou acadêmicas, que tentam, com todas as dificuldades, contribuir com a re-elaboração e ressignificação dessas memórias e dessa história, espero que o brado de Antígona tenha podido soar aqui, uma vez mais, como denúncia contra a tirania e a opressão.

Se o ciclo trágico de vida, paixão, morte e lamento se completa, a partir da era cristã, com a ressurreição, que a literatura seja justamente aquilo que faz ressurgir. Assim, o último dos cinco passos do destino trágico — precisamente a ressurreição —, na impossibilidade de encerrar o luto, tenta se dar pela literatura.

---

<sup>41</sup> Disponível em: <<http://www.stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=125515>>.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

ANOUILH, Jean. *Antígona*. Trad. Manuel Breda Simões. Lisboa: Presença, 1965.

ARENDT, Hannah. *Da violência*. Trad. Maria Claudia Drummond. Brasília: UnB, 1985.

\_\_\_\_\_. *Origens do totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ARIÈS, Philippe. *L'homme devant la mort*. Paris: Éditions du Seuil, 1977 (formato ePub).

ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

ARNS, Paulo Evaristo. Prefácio. *Brasil: nunca mais*. Um relato para a história. 28. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. Crítica da violência — Crítica do poder. In: \_\_\_\_\_. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. Trad. Celeste H. M. Ribeiro de Sousa et al. São Paulo: Cultrix/ USP, 1986.

\_\_\_\_\_. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. O narrador. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197-221.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito da História. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Op. cit., p. 222-32.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BORNHEIM, Gerd. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. In: \_\_\_\_\_. *O sentido e a máscara*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 69-92.

BRECHT, Bertolt. A Antígona de Sófocles. In: \_\_\_\_\_. *Teatro completo* — Volume 10. Trad. Angelika E. Köhnke e Christine Roehrig. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993, p. 191-251.

BRUM, Liniane Haag. *Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia*. Porto Alegre, Arquipélago, 2012.

CHIAVENATO, Julio José. *A morte: uma abordagem sociocultural*. São Paulo: Moderna, 1998.

COMISSÃO DA VERDADE DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Infância roubada: Crianças atingidas pela ditadura militar no Brasil*. São Paulo: Alesp, 2014.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. *Relatório final*. Brasília: 2014, PDF disponível em: <<http://www.cnv.gov.br/>>. Salvo em 10 dez. 2014.

DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DERRIDA, Jacques. *Mal do arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

\_\_\_\_\_. O perdão, a verdade, a reconciliação: qual gênero? In: NASCIMENTO, Evando (Org.). *Derrida: pensar a desconstrução*. Trad. Evando Nascimento et al. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

\_\_\_\_\_. *Força de lei: o fundamento místico da autoridade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. Trad. Silvana Vieira e Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Editora Boitempo, 1997.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ÉSQUILO. *Os Sete contra Tebas*. Trad. Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2003.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 29-60, 2004. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882004000100003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100003)>. Acesso em 4 fev. 2017.

\_\_\_\_\_. O golpe de 1964 e o papel de governo dos EUA. In: \_\_\_\_ [et al.]. *Ditadura e democracia na América Latina: balanço histórico e perspectivas*. Rio de Janeiro: FGV, 2008, p. 53-76.

\_\_\_\_\_. História do Tempo Presente, eventos traumáticos e documentos sensíveis: o caso brasileiro. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 28, n. 47, p.43-59, jun. 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/vh/v28n47/03.pdf>>. Acesso em 30 abr. 2016.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

FINAZZI-AGRÓ, Ettore. (Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 43, p. 179-190, jun. 2014. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2316-40182014000100010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182014000100010)>. Acesso em 30 abr. 2016.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 36. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

FREITAG, Barbara. *Itinerários de Antígona: a questão da moralidade*. Campinas: Papirus, 1992.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: \_\_\_\_\_. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira — Volume XIV*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 249-63.

\_\_\_\_\_. Recordar, repetir e elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II). In: \_\_\_\_\_. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira — Volume XII*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 159-171.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GODOY, Marcelo. *A casa da vovó*. São Paulo: Alameda, 2014, edição Kindle.

GOUHIER, Henri. *Le théâtre et l'existence*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1997.

GUERRA, Cláudio. *Memórias de uma guerra suja*. Organização de Marcelo Netto e Rogério Medeiros. Rio de Janeiro: Topbooks, 2012.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. 3.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice, 1990.

HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito*. Parte II. Trad. Paulo Meneses. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

HIRSCH, Marianne. *Narrative and postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

HOMERO. *Iliada*. Trad. Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2004.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manuel de Mello. *Míni Houaiss*: Dicionário da Língua Portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*: arquiteturas, monumentos, mídia. Trad. Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JEANNELLE, Jean-Louis. Pour une histoire du genre testimonial. In: *Littérature*, n. 135, 2004. Fractures, ligatures, p. 87-117. Disponível em: <[http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_2004\\_num\\_135\\_3\\_1863](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2004_num_135_3_1863)>. Acesso em 30 nov. 2015.

\_\_\_\_\_. Posturas de si e nomes de gênero. Trad. Luciano Moraes. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim et al. (Org.). *Disciplina, cânone*: continuidades e rupturas. Juiz de Fora: UFJF, 2013, p. 61-72.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KOSIK, Korel. O século de Grete Samsa: sobre a possibilidade ou a impossibilidade do trágico no nosso tempo. Trad. Leandro Konder. *Matraga*, Uerj, Rio de Janeiro, n. 8, mar. 1996. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/matraga/nrsantigos/matraga8kosik.pdf>>. Acesso em 16 out. 2015.

KUCINSKI, Bernardo. *K.*: relato de uma busca. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

\_\_\_\_\_. *Os visitantes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, edição Kindle.

KUCINSKI, Meir. *Imigrantes, mascates e doutores*. Organização e seleção de Rifka Berzin e Hadassa Cytrynowicz. Trad. Meiri Levin et al. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LEJEUNE, Philippe. *Les brouillons de soi*. Paris: Seuil, 1998 (formato ePub).

MACHADO, Roberto (org.). *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MAN, Paul de. *The rhetoric of romanticism*. Nova York: Columbia University Press, 1984.

MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

MONTÉMONT, Véronique. Le pacte autobiographique et la photographie. *Le français aujourd'hui*, 2008/2, n. 161. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2008-2-page-43.htm>>. Acesso em 27 jan. 2017.

MORAIS, Thaís; SILVA, Eumano. *Operação Araguaia: os arquivos secretos da guerrilha*. São Paulo: Geração, 2005.

MOST, Glenn W. Da tragédia ao trágico. Trad. Constança Ritter. In: ROSENFELD, Kathrin H. (org.). *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

MUXEL Anne. *Individu et mémoire familiale*. Paris, Nathan, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Trad. Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

\_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NORA, Pierre. *Entre história e memória*. A problemática dos lugares. Projeto História. São Paulo: PUC, vol. 10, n. 10, dez/1993, p. 7-28.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). *Ensaaios sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

\_\_\_\_\_. Em nome do pai: *La dernière année*, de Philippe Vilain. *Organon*, Porto Alegre, v. 29, n. 57, p. 113-134, jul/dez. 2014. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/48415/31804>>. Acesso em 2 jun. 2017.

ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault*. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. sob a supervisão de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAIVA, Marcelo Rubens. *Feliz ano velho*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010 (formato ePub).

\_\_\_\_\_. *Ainda estou aqui*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PLATÃO. *Fedro*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2001.

PONTE PRETA, Stanislaw. *Febeapá: festival de besteiras que assola o país*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005, edição Kindle.

\_\_\_\_\_. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, edição Kindle.

RICŒUR, Paul. O perdão pode curar? Trad. José Rosa. In: HENRIQUES, Fernanda (org.). *Paul Ricœur e a simbólica do mal*. Porto: Afrontamento, 2005, versão em PDF disponível em <[http://www.lusosofia.net/textos/paul\\_ricoeur\\_o\\_perdao\\_pode\\_curar.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/paul_ricoeur_o_perdao_pode_curar.pdf)>. Acesso em 29 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas: Unicamp, 2007.

ROSENFELD, Kathrin H. *Sófocles e Antígona*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, versão em e-book.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLOM, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ROUSSO, Henry. *Face au passé: essais sur la mémoire contemporaine*. Paris: Belin, 2016.

SANTANA, Fabíola de Jesus Soares. *A retórica fúnebre: uma abordagem histórico-discursiva dos epitáfios, obituários e memoriais virtuais*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Letras, 2011, 227p.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SIMONET-TENANT, Françoise (Dir.). *Le Propre de l'écriture de soi*. Paris: Téraèdre, 2007.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM. 1998.

\_\_\_\_\_. *Antígona*. Trad. Domingos Paschoal Cegalla. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

SOUZA, Tásia. A perpetuação de uma mentira. *Conteúdo*, Brasília, n. 26, mai. 2014, p. 36-40. Disponível em: <<http://contee.org.br/revista/index.php/edicoes/2015-11-30-19-45-42/maio-ano-vi-26>>. Acesso em 4 fev. 2017.

STEINER George. *Les Antigones*. Paris: Gallimard, 1986.

\_\_\_\_\_. *La mort de la tragédie*. Paris: Gallimard, 1993.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TREVISAN, Carine. *Les fables du deuil*. La Grande Guerre: mort et écriture. Paris: Presses Universitaires France, 2001, edição Kindle.

\_\_\_\_\_. Les enfants de la guerre: *Le Grand Cahier* d'Agota Kristof. *Amnis: Revue de civilisation contemporaine Europe/Amérique*, n. 6, La guerre e ses victimes, 2006. Disponível em: <<http://amnis.revues.org/952>>. Acesso em 16 jan. 2017.

\_\_\_\_\_. Note de synthèse pour l'Habilitation à diriger des recherches, *L'intime, l'Histoire, l'écriture*. Littératures. Université Paris Diderot, 2006.

VIART, Dominique. Filiations littéraires. In: BAETENS, Jan, VIART, Dominique (Dir.). *Écritures contemporaines*, n. 2. Paris: Lettres Modernes Minard, 1999, p. 115-139.

VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset, 2005.

ŽIŽEK, Slavoj. *Alguém disse totalitarismo?: cinco intervenções no (mau) uso de uma noção*. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2013, edição Kindle.