

MARIA ISOLINA DE CASTRO SOARES

Soledad no Recife, K.: relato de uma busca e O irmão alemão: ditadura e trauma em três narrativas brasileiras

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras na linha de pesquisa Literatura: Alteridade e Sociedade (LAS).

Orientador: Professor Doutor Wilberth Salgueiro

VITÓRIA, ES
2019

MARIA ISOLINA DE CASTRO SOARES

Soledad no Recife, K.: relato de uma busca e O irmão alemão: ditadura e trauma em três narrativas brasileiras

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras na linha de pesquisa Literatura: Alteridade e Sociedade (LAS).

Aprovada em 13 de dezembro de 2019

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Wilberth Salgueiro
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Prof^a. Dr^a. Andréia Delmaschio
Instituto Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Marcelo Ferraz de Paula
Universidade Federal de Goiás

Prof^a. Dr^a. Fabíola Padilha
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof^a. Dr^a. Rafaela Scardino
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof^a Dr^a. Tania Pantoja (Suplente externo)
Universidade Federal do Pará

Prof^a Dr^a. Maria Amélia Dalvi (Suplente interno)
Universidade Federal do Espírito Santo

Dedico este trabalho a minha mãe Dulce; a meus filhos Ludmila, Tânia, Natália, Anselmo Pedro e Ana Luísa; a meus netos Alice e Joaquim.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Wilberth Salgueiro, por sua disponibilidade em ser meu orientador, pela segurança que me transmitiu durante todo o percurso de aulas e produção da tese, pela empatia sempre que precisei de seu socorro.

À Professora Doutora Fabíola Padilha, por ter-me propiciado, com suas aulas, o ingresso no universo teórico do trauma, do testemunho e das interfaces entre literatura, história e ficção.

À Professora Luzimara Cordeiro, pela incitação a que eu retornasse à Ufes como aluna especial, tendo em vista o Doutorado em Letras.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de estudos que auxiliou na realização da pesquisa.

Sabia, desde os tempos do colégio, que em literatura tudo é fingimento. As conversas sobre o que pretendia o texto literário, diferentemente dos outros tipos de texto, como o jurídico, eram comuns entre eles e sempre polêmicas. Todos desconfiavam, no entanto, da ambiguidade que envolve romances e contos e poemas de vários escritores: a negritude de James Baldwin, a solidão de Manuel Bandeira, a vagabundice de Jack Kerouac, a fé de Adélia Prado, a desolação de Paul Celan.

RESUMO

A pesquisa visa ao estudo de obras narrativas que abordam de forma literária o período da história do Brasil compreendido entre os anos de 1964 e 1985, na vigência da ditadura militar. São elas: *Soledad no Recife* (MOTA, 2009), *K.: relato de uma busca* (KUCINSKI, 2014) e *O Irmão Alemão* (BUARQUE, 2014). Problematicam-se as noções tradicionais de história e de literatura, de fato ficcional e de fato empírico, e tem-se por objetivo geral construir um documento teórico-crítico a partir da análise do material selecionado, à luz das teorias escolhidas. Entende-se que a literatura que traz, ficcionalizado, o testemunho de eventos traumáticos, transita no "campo minado" da referência e da autorreferência, dando forma a um "real" que tenta constantemente escapar. Revela-se, também, como uma possibilidade de revisão de situações históricas a respeito das quais o poder oficial tem outra versão, e, nesse sentido, pode constituir um arquivo de períodos autoritários. As três obras em análise foram escolhidas por se considerar que reapresentam as situações de terror vividas durante a ditadura transformadas em experiência estética vividas por personagens que deixam de ser nomes esquecidos pela história oficial e passam a adquirir a condição simbólica propiciada pelo texto literário para se pensar o "real". Entende-se, assim, que a literatura é importante para a compreensão do tempo histórico, das características da sociedade na qual a obra foi produzida e que, seja dando existência literária a fatos empíricos narrados em primeira ou terceira pessoa numa perspectiva testemunhal, seja como autoficção, a compreensão do passado pode ajudar na construção do futuro e na reflexão sobre as ameaças que pairam sobre o momento político atual, em diferentes partes do mundo, inclusive no Brasil, de que crimes contra a humanidade voltem a ocorrer.

Palavras-chave: Ficção. Autoficção. Ditadura. Testemunho. Trauma.

ABSTRACT

The research aims to study narrative works that approach in a literary way the period of Brazilian history between 1964 and 1985, during the military dictatorship. They are: *Soledad no Recife* (MOTA, 2009), *K.: relato de uma busca* (KUCINSKI, 2014) and *O Irmão Alemão* (BUARQUE, 2014). Traditional notions of history, literature, fictional fact and empirical fact are problematized, and the general objective is to construct a critical-theoretical document from the analysis of the selected material, in the light of the chosen theories. It is understood that the literature that brings, fictionalized, the testimony of traumatic events, transits in the "minefield" of reference and of self-reference, forming a "real" that constantly tries to escape. It also reveals itself as a possibility of revision of historical situations about which the official power has another version, and, in this sense, it can constitute an archive of authoritarian periods. The three works under analysis were chosen because they present anew the situations of terror lived during the dictatorship transformed into an aesthetic experience lived by characters who cease to be names forgotten by official history and begin to acquire the symbolic condition provided by the literary text to think about the "real". Thus, it is understood that literature is important for the comprehension of historical time, of the characteristics of the society in which the work was produced and that, either by giving literary existence to empirical facts narrated in first or third person in a testimonial perspective, or as autofiction, understanding the past can help build the future and can also help to reflect upon the threats that hover over the current political moment in different parts of the world, including Brazil, that crimes against humanity may reoccur.

Keywords: Fiction. Autofiction. Dictatorship. Testimony. Trauma.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 DESENVOLVIMENTO	14
2.1 A ESCRITA DA HISTÓRIA	14
2.2 O QUE É FICÇÃO	21
2.3 ALGUMAS NOTAS SOBRE O AUTOR	28
2.4 O PANORAMA HISTÓRICO SUBJACENTE ÀS OBRAS ESTUDADAS	38
2.4.1 O contexto mundial	38
2.4.2 O contexto brasileiro	39
2.5 AS OBRAS EM ANÁLISE	49
2.5.1 <i>Soledad no Recife</i>	49
2.5.2 <i>K.: relato de uma busca</i>	77
2.5.3 <i>O Irmão Alemão</i>	96
2.6 A LINGUAGEM DO TRAUMA	141
3 CONCLUSÃO	155
REFERÊNCIAS	158

1 INTRODUÇÃO

Ni olvido
ni perdón

Painel em parede no bairro La Boca, Buenos Aires, 2018

O tema desta pesquisa é a literatura em sua estreita relação com a história, estudo feito a partir da análise de obras de ficção cuja trama apresenta situações ocorridas durante a ditadura militar no Brasil (1964-1985). Defende-se a tese de que a criação literária produz material que tem a possibilidade de induzir à necessidade de revisão de eventos históricos. Nesse sentido, a literatura pode funcionar como um arquivo de fatos que a história oficial não tem interesse por manter registrados ou, se possuem registro, recebem o tratamento de documentos secretos, proibidos de serem divulgados por alegadas questões de segurança nacional ou por conveniência ideológica de grupos que mantêm o poder político. Para a pesquisa, foram selecionadas as obras *Soledad no Recife* (MOTA, 2009), *K.: relato de uma busca* (KUCINSKI, 2014) e *O Irmão Alemão* (BUARQUE, 2014). Em todas essas obras, o narrador expõe situações vividas por amigos e familiares durante o período em estudo.

Obra de teor testemunhal, *O Irmão Alemão*, de Chico Buarque (2014), classificado como romance brasileiro, apresenta, na ficha catalográfica, a ressalva: "Os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos, e não emitem opinião sobre eles" (BUARQUE, 2014, s. p.). Nas páginas do livro, no entanto, o drama da invasão de propriedade, perseguição, morte e inúmeros outros procedimentos utilizados pelos militares, quando no poder, sucedem-se:

[...] tocaram a campainha com insistência. [...] ao abrir a porta a baixinha é atropelada por quatro intrusos que sem apresentações indagam se esta é a residência de Domingos de Hollander. Mio figlio!, dov'è mio figlio?, toda vez que está para chorar mamãe regride à língua nativa. Perguntam-me se falo português, anunciam uma busca pelos pertences da hóspede argentina [...]. Não basta, eles procuram cartas, bilhetes, agendas, diários, publicações marxistas, e o vozerio já deve chegar ao escritório onde meu pai, sempre distraidamente atento a tudo, talvez pense que se trata de mais desses jovens ávidos por literatura a quem não nega livros por empréstimo. E quando alguém menciona o nome Beatriz Alessandri, sugere a minha mãe que procure a estante dos hispano-americanos, pois tem lembrança de tal personagem num conto de Borges (BUARQUE, 2014, p. 154).

A obra mescla fatos ficcionais com fatos empíricos, e pode ser lida, também, como autoficção. É importante ressaltar que, em forma de romance, a história (o fato histórico) pode penetrar mais sensivelmente na percepção do leitor. Os livros didáticos de história tratam os acontecimentos como se não houvesse pessoas que os tenham protagonizado, pessoas cujos dramas muitas vezes se resumem a fatos e datas. Como exemplo, um livro didático utilizado no Ensino Médio nas escolas brasileiras aborda, em 3 volumes, toda a história universal, desde as cavernas até o início dos anos 2000. O volume 3 tem 11 capítulos, cobrindo do final do século XIX ao século XXI. O capítulo 10 discorre, em 28 páginas, sobre as ditaduras militares na América Latina e no item “Os primeiros anos do regime” instalado no Brasil em 1964, tem-se:

O governo de Castello Branco não explicitava seus métodos de ação nem reconhecia publicamente as perseguições políticas e a formação de um forte aparelho de vigilância. O **Serviço Nacional de Informações** (SNI), por exemplo, foi um dos principais órgãos da atuação silenciosa do aparato repressivo do regime militar. Idealizado pelo general Golbery do Couto e Silva e criado logo após o golpe, em junho de 1964, o SNI centralizava as atividades de inteligência e informações, acumulando fichas dos suspeitos de manterem atividades contrárias ao regime. Trabalhadores, sindicalistas, jornalistas, políticos, intelectuais e artistas foram os principais alvos do SNI (BRAICK; MOTA, 2016, p. 172).

A obra revela-se interessante, com rico material iconográfico, como fotos, gráficos e charges. Presta-se ao objetivo de cumprir um programa extensíssimo em pouquíssimas aulas. Não pode tratar, dado o fim proposto, de dramas individuais. Os nomes citados são os que a história oficial registra.

Tratando do mesmo período da história do Brasil, o romance *Soledad no Recife* (2009), de Urariano Mota, é uma obra de ficção com forte teor testemunhal, um relato pungente do assassinato de jovens militantes contrários ao regime ditatorial: Eudaldo Gomes da Silva, Evaldo Luiz Ferreira de Souza, Soledad Barret Viedma, Pauline Reichstul, José Manuel da Silva e Jarbas Pereira Marques. Diferentemente da obra didática, que usa substantivos comuns para citar os alvos do SNI – “[...] Trabalhadores, sindicalistas, jornalistas, políticos, intelectuais e artistas” (BRAICK; MOTA, 2016, p. 172), Urariano Mota aborda dramas de pessoas com identidade civil e existência real, possibilitando ao leitor conhecer nova versão de fatos e novas personagens que deixam de ser anônimas e avultam como construtoras da história. A literatura preenche, então, as frestas que o discurso científico histórico não cobre.

K.: relato de uma busca (2011), de Bernardo Kucinski, reconstrói a árdua busca de um pai pela filha, desaparecida no início do governo do general Ernesto Geisel. Ana Rosa Kucinski, professora de Química na Universidade de São Paulo, desaparece misteriosamente em 22 de abril de 1974, e nenhum mecanismo utilizado pelo pai consegue êxito a respeito do paradeiro da filha, nem mesmo para uma simples informação sobre o que poderia ter ocorrido. A obra teve duas edições pela Expressão Popular, uma em 2011 e outra em 2012, com o título de *K.*, apenas. Na edição de 2014, pela Cosac Naify, que este trabalho utiliza, o título do livro passou a ser *K.: relato de uma busca*. *K.: relato de uma busca*¹ é também, como *Soledad no Recife* e *O Irmão Alemão*, uma obra que se constrói sobre a indecidibilidade entre o real e o ficcional.

Essas obras de ficção têm, além do mais, um compromisso ético porque podem suscitar a necessidade de se fazer o avivamento, a "[...] recuperação da memória histórica ameaçada de esquecimento [...]" (OLIVEIRA; BARBERENA, 2017, p. 12), além de provocarem questões estreitamente relacionadas com o momento político deste fim de segunda década do século XXI. Dentre essas questões estão os "[...] debates sobre problemas que insistem em assombrar as sociedades contemporâneas, como violência, autoritarismo, segregações, desigualdades e injustiças de toda ordem" (OLIVEIRA; BARBERENA, 2017, p. 11).

O temor com o presente e o futuro foi uma das preocupações que também norteou Primo Levi na necessidade de testemunhar. Em suas reflexões sobre o universo concentracionário em *Os afogados e os sobreviventes*, de 1986, Levi afirma que seu livro "[...] pretende contribuir para o esclarecimento de alguns aspectos do fenômeno *Lager* que ainda são obscuros" (LEVI, 2016, p. 15), mas externa uma outra preocupação, voltada para um futuro que o sobrevivente de Auschwitz não vê com complacência, e pergunta:

[...] em que medida o mundo concentracionário morreu e não retornará mais, como a escravidão e o código de duelos? Em que medida retornou ou está retornando? Que pode fazer cada um de nós para que, neste mundo pleno de ameaças, pelo menos esta ameaça seja anulada? (LEVI, 2016, p. 15).

¹ As próximas referências à obra, se não houver necessidade no contexto, trarão apenas o nome *K.*

As respostas que Levi encontra não são nada promissoras. "[...] Aconteceu, logo pode acontecer de novo: este é o ponto principal de tudo quanto temos a dizer" (LEVI, 2016, p. 164). Apesar de considerar pouco provável que os inúmeros fatores que desencadearam o nazismo se repitam numa mesma conjunção, Levi vê na sociedade do final do século XX "sinais precursores" de retomada de genocídios na violência que constata nas democracias parlamentares do chamado Primeiro Mundo e nos países comunistas, além de seu acerbamento no Terceiro Mundo:

[...] No terceiro Mundo [a violência] é endêmica ou epidêmica. Só espera o novo histrião (não faltam os candidatos) que a organize, a legalize, a declare necessária e devida, e que contamine o mundo. Poucos países podem dizer-se imunes em relação a uma futura onda de violência, gerada pela intolerância, pela vontade de poder, por razões econômicas, por fanatismos religiosos ou políticos, por atritos raciais (LEVI, 2016, p. 164).

A literatura coloca em cena formas e conteúdos que podem estimular considerações sobre os temas que coincidem com a preocupação de Levi. No número especial de 2017 da revista *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* dedicado a Literatura e ética, os autores do artigo/prefácio perguntam: "[...] em que termos a literatura é capaz de configurar relações éticas e qual seu poder de intervenção no cenário de barbárie e falência moral contemporânea?" (OLIVEIRA; BARBERENA, 2017, p. 12).

Os autores reconhecem a necessidade de se discutir sobre esses assuntos como "[...] tarefa de instigação crítica [...] no intuito de fazer valer a promessa ética da realização do bem" (OLIVEIRA; BARBERENA, 2017, p. 12), mesmo que não haja garantias de que tal objetivo seja alcançado.

Uma das possibilidades de a literatura, para esses autores, fazer frente aos problemas da atualidade é o ato de voltar-se para o outro, ir além de si, pois "[...] Enquanto espaço de resiliência e resistência, a literatura ainda se configura como uma prática de experimentação radical da alteridade" (OLIVEIRA; BARBERENA, 2017, p. 18). A ética literária deve estar pronta para fazer o acolhimento das diferentes narrativas postas em circulação, atitude que deve ser guiada pelo respeito à liberdade de expressão e pela luta contra as falácias das narrativas institucionalizadas, sobretudo em países onde o autoritarismo tem sido norma de

governo, países nos quais o poder instituído busca provocar intencionalmente o embotamento da razão para fazer circular a ideologia que interessa ao regime.

Uma ética similar tem norteado os historiadores que postulam uma história plural. No prefácio da obra *O Pequeno X: da biografia à história*, Sabina Loriga pontua:

Desde o fim do século XVIII, os historiadores se desviaram das ações e dos sofrimentos dos indivíduos para se dedicarem a descobrir o processo invisível da história universal. Múltiplas razões os conduziram a abandonar os seres humanos para passar de uma história plural (*die Geschichten*) a uma história única (*die Geschichte*) (LORIGA, 2011, p. 11).

Loriga discorre sobre as razões que menciona acima, e cita Hannah Arendt em carta a Karl Jaspers: "Não sei o que é o mal absoluto, mas parece-me que tem a ver com o seguinte fenômeno: declarar os seres humanos supérfluos enquanto seres humanos" (ARENDT *apud* LORIGA, 2011, p. 12). A literatura, nas muitas modalidades de escrita literária que recorre a fatos empíricos, pode resgatar a importância dos seres humanos no percurso da história, dando dimensão maior aos dramas por eles vivenciados. Esta pesquisa procurou, assim, contribuir para o debate sobre os temas propostos até aqui, centrando a atenção nas obras de ficção de forte teor testemunhal selecionadas e na análise dessas obras sob o ponto de vista de novas postulações da teoria literária e da historiografia.

2 DESENVOLVIMENTO

Eis, confusamente, o que acontecia em 1817, coisas de que hoje já não nos lembramos. A história negligencia quase todas essas particularidades, e não poderia fazer de outro modo; a infinidade dos detalhes a sufocaria. Contudo, esses pormenores, erradamente chamados de pequenos – não existem pequenos fatos na história, como não existem pequenas folhas na vegetação –, são úteis. As feições dos anos é que compõem a fisionomia dos séculos.

Victor Hugo, *Os Miseráveis*, 2012, p. 199

2.1 A ESCRITA DA HISTÓRIA

Paul Veyne (2014) discorre sobre o que é a história e a escrita da história. Distingue fato de evento, sendo fato algo que pode ou não se repetir, mas torna-se um evento a partir do momento em que desperta o interesse do historiador. A história é, então, uma narrativa de eventos, de eventos humanos, aqueles em que o homem é o protagonista. Como narrativa, na construção de um evento “[...] a história seleciona, simplifica, organiza, faz com que um século caiba numa página [...]” (VEYNE, 2014, p. 18). O historiador se utiliza de documentos e testemunhos para apreender o evento, havendo, assim, sempre uma discrepância entre o que se viveu e o que se narra. A partir desses indícios, os historiadores constroem a narrativa da história (VEYNE, 2014, p. 18).

Como um romancista, o historiador narra uma história, e, em termos formais, não há diferença entre uma narrativa e outra. Segundo Hayden White, “[...] como artefatos verbais, as histórias e os romances são indistinguíveis uns dos outros” (WHITE, 2001, p. 138). Ao tratar do que se chama realidade, não se pode dizer que o romancista e o historiador trabalhem com diferentes conceitos de verdade. Ambos abordam “[...] algum domínio da experiência humana” (WHITE, 2001, p. 138), que

não é menos "real"² para o romancista do que para o historiador. Na apreensão da realidade,

O romancista pode apresentar a sua noção desta realidade de maneira indireta, isto é, mediante técnicas figurativas, em vez de fazê-lo diretamente, ou seja, registrando uma série de proposições que supostamente devem corresponder detalhe por detalhe a algum domínio extratextual de ocorrências ou acontecimentos, como o historiador afirma fazer (WHITE, 2001, p. 138).

Tanto o romancista quanto o historiador devem atender à necessidade de coerência e de correspondência. Por coerência quer-se dizer que o texto deve ter unidade, com os elementos construídos de tal forma que "[...] não haja nada destoante, nada ilógico, nada contraditório, nada desconexo" (FIORIN e PLATÃO, 1997, p. 261). Por correspondência entende-se "[...] o relato plausível do 'modo como as coisas *realmente* aconteceram'" (WHITE, 2001, p. 138), pensando-se em narrativas da história, e, na ficção, esta "[...] deve ser 'adequada' como imagem de alguma coisa que está além de si mesma" (WHITE, 2001, p. 138).

O historiador muitas vezes não tem informações sobre extensos períodos, ocorrendo lacunas, que, no trabalho de construção feito por ele, mal são percebidas pelo leitor. Não se pode preencher as lacunas com elementos ficcionais, e o historiador desenvolve com maior ou menor precisão determinado evento levando em consideração o que possui como documentos para sua narração (VEYNE, 2014, p. 26-27).

Numa visão tradicional, a historiografia estudava, "[...] com demasiada exclusividade, os grandes eventos desde sempre reconhecidos como tal; fazia "história-tratados-e-batalhas" (VEYNE, 2014, p. 29). A École des Annales, opondo-se a essa concepção, trouxe para a pesquisa histórica o não-factual. A Escola surgiu na França, em 1929. Marc Bloch e Lucien Febvre foram os fundadores desse movimento, que se propunha a analisar

[...] os eventos ainda não consagrados como tais: a história das localidades, das mentalidades, da loucura ou da procura da segurança através dos

² Utiliza-se o conceito psicanalítico de "real": "Em si incognoscível, o real só nos importa à medida que é recortado pelo homem. Efeito intersistêmico, é resultado da eficácia simbólica. Só se toma consciência dele ao recortá-lo, ao articulá-lo. Mas o real de nada depende para ser. Ele é - antes mesmo de ser nomeado. É tudo aquilo que resiste à simbolização" (CHULAM, 1995, p. 43-44).

tempos. Denominar-se-á, portanto, não-factual a historicidade da qual não temos consciência como tal (VEYNE, 2014, p. 29).

Nessa perspectiva, a interdisciplinaridade era condição essencial para se escrever a história, e as disciplinas privilegiadas pelo grupo eram a Antropologia, a História Cultural, a História das Mentalidades, com menor ênfase na História Econômica e também na História Política (BARROS, 2010, p. 22).

A Escola teve três fases, sendo que a primeira se inicia em 1929; a segunda, após a Segunda Guerra Mundial, com a refundação do movimento por Lucien Febvre, em 1946-1947; e a terceira, entre 1956-1957, com Fernando Braudel, após a morte de Febvre (BARROS, 2010, p. 8).

François Dosse afirma que a primeira fase dos Annales foi fecunda, mas

[...] a eliminação do aspecto político não lhes permitiu compreender os dois fenômenos políticos importantes do momento, o que é ainda mais grave porque esses historiadores atribuíam prioridade aos temas contemporâneos, ao presente. Na verdade, passaram ao largo do fenômeno fascista, nazista e stalinista [...] (DOSSE, 2001, p. 21).

A partir de 1987, o grupo advindo dos Annales passa a se denominar *Nouvelle Histoire*. Segundo Dosse, esse grupo desvirtua a proposta inicial dos Annales, e passa a fazer o que ele chama de "Uma História em Migalhas" (BARROS, 2010, p. 5).

A posição das fases anteriores dos Annales era que a Escola, "[...] para além de analisar o Passado a partir de uma problematização do Presente, buscava considerar o Passado como uma instância que poderia beneficiar a compreensão do Presente e mesmo a sua transformação" (BARROS, 2010, p. 6), mas com os herdeiros dos Annales, os historiadores da história em migalhas,

[...] o diálogo entre Presente e Passado estaria rompido, e o passado começaria a ser cultuado como campo de análise a ser contemplado unidirecionalmente, sem o benefício que poderia ser trazido pelo retorno ao Presente da reflexão sobre os tempos históricos anteriores para o vivido atual (BARROS, 2010, p. 6).

Questionado sobre a aproximação entre o desenvolvimento das artes "mecânicas", fotografia e cinema, e a *Nouvelle Histoire*, Jacques Rancière (2009) afirma que a mudança de perspectiva ocorreu antes das artes "mecânicas", com o regime estético

das artes, que destruiu o sistema de representação em que os temas definiam a hierarquia dos gêneros de representação:

O sistema de representação definia, com os gêneros, as situações e formas de expressão que convinham à baixeza ou à elevação do tema. O regime estético das artes desfez essa correlação entre tema e modo de representação. Tal revolução acontece primeiro na literatura. Que uma época e uma sociedade possam ser lidas nos traços, vestimentas ou gestos de um indivíduo qualquer (Balzac), que o esgoto seja revelador de uma civilização (Hugo), que a filha do fazendeiro e a mulher do banqueiro sejam capturadas pela mesma potência do estilo como “maneira absoluta de ver as coisas” (Flaubert), todas essas formas de anulação ou de subversão da oposição do alto e do baixo não apenas precedem os poderes da reprodução mecânica. Elas tornam possível que esta seja mais do que a reprodução mecânica. [...] A revolução técnica vem depois da revolução estética. Mas a revolução estética é antes a glória do *qualquer um* – que é pictural e literária, antes de ser fotográfica ou cinematográfica (RANCIÈRE, 2009, p. 47-48).

Segundo Rancière, são o escritor e o pintor que desencadeiam esse novo modo de percepção e os temas que serão focalizados pela Nouvelle Histoire: “São a nova ciência histórica e as artes da reprodução mecânica que se inscrevem na mesma lógica da revolução estética” (RANCIÈRE, 2009, p. 49).

Em consequência dessa mudança de perspectiva, a literatura subsidia a pesquisa científica da história:

Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios é um programa literário, antes de ser científico. [...] O conhecimento histórico integrou a oposição quando contrapôs à velha história dos príncipes, batalhas e tratados, fundada na crônica das cortes e relatórios diplomáticos, a história dos modos de vida das massas e dos ciclos da vida material, fundada na leitura e interpretação das “testemunhas mudas” (RANCIÈRE, 2009, p. 49-50).

Questionado sobre a ideia da ficção como positiva na escritura da história, Rancière explica que

[...] Essa positividade implica, por si mesma, uma dupla questão: a questão geral da racionalidade da ficção, isto é, da distinção entre ficção e falsidade, e a questão da distinção - ou indistinção – entre os modos de inteligibilidade apropriados à construção de histórias e aqueles que servem à inteligência dos fenômenos históricos (RANCIÈRE, 2009, p. 53).

Para Rancière, a ideia de ficção não coaduna com a ideia de falsidade, de mentira. Atribui ao Romantismo alemão “[...] a indefinição das fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções e o novo modo de racionalidade da ciência histórica” (RANCIÈRE, 2009, p. 54). O filósofo aproxima fatos e ficções, constatando um modo

de construção semelhante em ambos. É mudança de perspectiva em relação à *Poética*:

Aristóteles fundava a superioridade da poesia, que conta “o que poderia suceder” segundo a necessidade ou a verossimilhança da ordenação das ações poéticas, sobre a história, concebida como sucessão empírica dos acontecimentos, “do que sucedeu” (RANCIÈRE, 2009, p. 56-57).

Para Rancière, a revolução estética estabeleceu que

[...] o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido. [...] “o empírico” traz as marcas do verdadeiro sob a forma de rastros e vestígios. “O que sucedeu” remete pois diretamente a um regime de verdade [...], “o que poderia suceder” não tem mais a forma autônoma e linear da ordenação das ações (RANCIÈRE, 2009, p. 57).

O teórico diz ser possível a utilização de rastros para a construção de ficções que apresentarão diferentes possibilidades de se pensar uma história, a história. Exemplifica com o filme *O Túmulo de Alexandre* (1992), do cineasta Chris Marker (1921-2012), que articula inúmeros rastros para construir uma história que não é inventada de um personagem com existência real. Afirma que “O real precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2009, p. 58). Contrapõe-se à ideia de que tudo é narrativa, criticando tanto positivistas quanto desconstrucionistas. Também afirma que

Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade (RANCIÈRE, 2009, p. 58).

Rancière argumenta, então, que o modo de construir ficções diz respeito à concepção de história que subsidia o trabalho daquele que elabora as narrativas. Para o autor, “[...] A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2009, p. 59).

Rancière fala de rastros para se construírem ficções, e a noção de rastro faz com que se reporte a Walter Benjamin, para quem essa noção está relacionada à memória como meio para explorar o passado: “[...] É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas” (BENJAMIN, 1995, p. 239). O filósofo utiliza a metáfora da escavação como

procedimento para se revolver o passado: “[...] Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava” (BENJAMIN, 1995, p. 239). O que se obtém desse trabalho, no entanto, não pode ser visto apenas como fatos. É preciso que esses fatos levem ao entendimento do que ficou soterrado. Assim o historiador deve proceder na busca de rastros para escrever a história, similar à pessoa que busca na memória reaver eventos do passado. Depreendem-se as informações que o processo de escavação permitiu encontrar nesses rastros. Esse posicionamento filosófico se contrapõe, também, àquele de valorização de “história-tratados-e-batalhas”, os grandes eventos da história dos vencedores. Benjamin usa a metáfora da imagem que lampeja: “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido [...]” (BENJAMIN, 1994, p. 224). A história é feita desses lampejos, que são extraídos da sucessão cronológica, dando-se atenção concentrada ao episódio, nas particularidades do contexto em que o acontecimento surge. “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” (BENJAMIN, 1994, p. 224). Benjamin postula, assim, a ruptura com o encadeamento dos fatos segundo a história tradicional, ruptura com a marcha incessante da história.

Roger Chartier comenta sobre o trabalho dos historiadores nos anos de 1950, 1960, os quais orientavam-se na escrita da história a partir de “[...] uma forma de saber controlado, apoiado em técnicas de investigação, de medidas estatísticas, conceitos teóricos etc.” (CHARTIER, 2019, p. 5), e a Escola dos Annales foi quem levou essa tendência mais longe.

Autores como Hayden White e Paul Ricoeur, afirma Chartier, evidenciaram que, mesmo que os métodos utilizados sejam aqueles dos meados do século XX, de qualquer forma se produz uma narrativa, pois há uma ordem sequencial, há a utilização da noção de temporalidade, de causalidade, há personificação de entidades coletivas ou abstratas. Dessa forma, “[...] a escrita da história trabalharia sempre com as mesmas estruturas e com as mesmas figuras de uma narrativa de ficção” (CHARTIER, 2019, p. 5).

Chartier faz ressalvas quanto a essa postura, porque detecta exageros por parte de alguns historiadores, que passaram a considerar que a história era ficcional não apenas no sentido da forma. O fazer história, no entanto, exige técnicas particulares porque o historiador precisa "[...] restabelecer a verdade entre o relato e o que é o objeto desse relato" (CHARTIER, 2019, p. 5), o que não é preocupação do romancista. A preocupação com as provas, a busca de cientificidade, o aprendizado da técnica são exigências que auxiliarão o historiador na construção de seus textos que, independentemente da forma de escrita adotada, serão narrativas.

Há uma preocupação na fala de Chartier de se construir conhecimento crítico a respeito da história para evitar que discursos enganosos se proliferem, veiculando falsificações que se baseiam em reescritas do passado sem nenhum critério científico.

Sobre essa tensão constrói-se a narrativa histórica. Tanto a escrita da história quanto a escrita da ficção adotam procedimentos comuns, como as figuras retóricas, mas a escrita da história "[...] também pretende ser um discurso sobre a verdade, um discurso de representação de algo real, de um referente passado" (DOSSE, 2001, p. 75).

Estabelece-se, dessa forma, diferença entre a escrita da história e a da literatura para esses teóricos. Para a literatura, o referente a respeito do qual se constrói a ficção não precisa existir, pode ser algo apenas criado pela imaginação do escritor. Para a história, o referente é importante porque o discurso histórico é construído a partir de fatos empíricos, coletados na realidade. Muitas vezes, no entanto, esse referente precisa ser buscado, como se viu em Benjamin, num processo de escavação ou no reconhecimento de uma imagem que lampeja.

2.2 O QUE É FICÇÃO

Wolfgang Iser, em capítulo sobre os "Atos de fingir", questiona a respeito de textos ficcionais e não ficcionais e lança a dúvida: "[...] Os textos ficcionados serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficções?" (ISER, 2013, p. 31). Costa Lima discorre sobre a questão colocada por Iser e afirma que o teórico alemão muda a perspectiva de se pensar o assunto ao substituir a dicotomia "realidade/ficção" por uma tríade "real – fictício – imaginário" (COSTA LIMA, 2006, p. 282).

A respeito dessa tríade, Iser continua:

[...] se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nesta referência, a repetição é um ato de fingir pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele emerge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Assim, o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição da realidade no texto, atribuindo, por meio desta repetição, uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito (*Vorstellbarkeit*) do que é assim referido (ISER, 2013, p. 32).

Costa Lima afirma que a posição teórica de Iser possibilita que se fuja das questões que confundiriam ficção com fantasia e fariam com que a posição realista fosse de repúdio dessa fantasia e a antirrealista de valorização, "[...] seja porque ressaltamos a subjetividade dita criadora, seja, ao contrário, porque julgamos que tal fantasia se apropria do núcleo duro da realidade" (COSTA LIMA, 2006, p. 282). Dessa forma, foge-se da ideologia que presidiria a questão do realismo dos textos literários, partindo-se para outra possibilidade de entendimento do ficcional: "[...] à medida que o ato de fingir repete uma parcela da realidade, sem que sua finalidade seja esgotar-se em sua apresentação, dela se apropria para *transgredir* o princípio da realidade" (COSTA LIMA, 2006, p. 283).

Segundo Costa Lima, "Que significa de imediato essa transgressão senão que o fictício tem uma dimensão pragmática própria, distinta da pragmática dos outros discursos?" (COSTA LIMA, 2006, p. 283). No discurso literário, as mesmas situações que aparecem no cotidiano revestem-se de inúmeros outros significados que não os

do dia a dia da interação entre amigos, conhecidos ou mesmo desconhecidos, perdendo o automatismo das relações convencionais em sociedade.

Costa Lima apresenta, segundo Iser, três modos de operação dos atos de fingir: a seleção, a combinação e a autoindicação. Sobre a seleção, Iser afirma: "[...] A seleção é uma transgressão de limites na medida em que os elementos do real acolhidos pelo texto agora se desvinculam da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram tomados" (ISER, 2013, p. 35).

Com essa operação, desautomatizam-se os “campos de referência”, retirando-os do modo como estão fixados no universo biossocial. Segundo Costa Lima, a seleção “[...] se dá no interior de um discurso em que o imaginário [...] desempenha um papel central [...]” (COSTA LIMA, 2006, p. 285). A seleção torna-se, assim, um processo que deve se manifestar no próprio texto e pelo qual se percebe a intencionalidade do autor ao proceder a ela, seleção, para a tessitura ficcional.

Sobre a combinação, Iser afirma:

Como ato de fingir, a seleção encontra sua correspondência intratextual na *combinação* dos elementos textuais, que abrange tanto a combinabilidade do significado verbal, o mundo introduzido no texto, quanto os esquemas responsáveis pela organização dos personagens e suas ações. A combinação é um ato de fingir porque também ela possui a caracterização básica: ser transgressão de limites (ISER, 2013, p. 37).

Costa Lima vê, nessa combinação, que

[...] a transgressão da realidade não se dá apenas pela escolha de valores, usos e costumes presentes no mundo social em que é gerada a obra, mas também pela manipulação lexical e pelos esquemas que presidem a escolha de tipos de personagem e as ações que cumprem (COSTA LIMA, 2006, p. 288).

Na concepção de Iser, o texto seria proveniente de um mundo não existente e mediado pelo imaginário, mas que simula a realidade.

A autoindicação, terceiro modo de representação dos atos de fingir de Iser, realiza-se como um procedimento próprio da literatura, que, diferente de outros tipos de texto que trabalham com a ficção, faz o “[...] desnudamento de sua ficcionalidade” (ISER, 2013, p. 42). O teórico alemão afirma que o texto literário apresenta uma realidade reconhecível, seja do contexto sociocultural, seja da própria literatura,

constituindo conhecimentos prévios que poderiam confundir o leitor, caso essa realidade não fosse colocada "[...] sob o signo do fingimento" (ISER, 2013, p. 43). Isso possibilita que o mundo presente no texto literário seja entendido não como o mundo dado, mas "[...] como se o fosse" (ISER, 2013, p. 43).

Para que o "como se" ocorra, Iser afirma que "[...] todos os critérios naturais quanto a este mundo representado devem ser suspensos" (ISER, 2013, p. 43). A ficção também pode dissimular seu caráter, não colocando em suspensão os critérios naturais do mundo representado, e o resultado será a compreensão do ficcional como realidade. Na suspensão dos critérios naturais, no entanto,

[...] a realidade se repete no texto ficcional, mas esta representatividade é superada por estar posta entre parênteses. Resulta daí igualmente um traço característico do *como se*: pelo parêntese é sempre assinalada a presença de um aspecto da totalidade que, de sua parte, não pode ser uma qualidade do mundo representado, no mínimo porque este foi constituído a partir de segmentos dos diversos sistemas contextuais do texto (ISER, 2013, p. 43-44).

Como consequência dessa postulação, a realidade que aparece nos textos literários é o que ela não é, ou seja, o mundo da representação textual não é o mundo do contexto bio-social.

Catherine Gallagher também teoriza sobre ficção e postula que foi na Europa no início do século XVII que o conceito moderno de ficção manifestou-se, distinguindo-se do sentido antigo de "engano, dissimulação, fingimento" e também do sentido de fatos reais. Ficção passou a ser entendida como "[...] algo modelado ou construído; uma maquinação, uma intriga com propósito de fraude ou não" ou "algo inventado ou imaginado" [...] (GALLAGHER, 2009, p. 631) e firmou-se no século XVIII como "[...] Gênero literário que narra eventos imaginários e retrata personagens imaginárias; composição inventada; [...]" (GALLAGHER, 2009, p. 631).

Gallagher lembra que, até o século XVIII, esperava-se que as obras ficcionais fossem fantasiosas, de modo a explicitar que não poderiam se confundir com a realidade. As obras que se apresentavam como verossímeis os leitores consideravam fraudes (GALLAGHER, 2009, p. 630-632). A autora afirma que "[...] No século XVII e no começo do XVIII, as narrações críveis em prosa – inclusive aquelas que atualmente definimos como ficção – eram lidas como relatos reais ou

como reflexões alegóricas sobre pessoas ou eventos da contemporaneidade” (GALLAGHER, 2009, p. 632). O leitor de então não concebia que, ao ter traços verossímeis, a obra fosse ficcional. O autor era considerado mentiroso ao querer que acreditassem fantasiosa uma história que trazia personagens que condiziam com pessoas reconhecidas ou passíveis de serem reconhecidas. A obra era, então, lida como se fosse uma tentativa de ludibriar o público ou como alegoria.

Segundo Gallagher, o *novel*, modalidade inglesa que corresponde ao romance moderno, possibilita que se estabeleça “[...] uma categoria conceitual de ficção, no sentido de histórias críveis que não tivessem a pretensão de serem tomadas por verdadeiras” (GALLAGHER, 2009, p. 633).

A autora lembra que alguns escritores, como os de textos de escândalos a respeito de homens reconhecíveis da corte, recorreram à ficção como forma de evitar processos judiciais. Desse modo,

[...] os romancistas tornaram a ficção uma alternativa inocente às histórias difamatórias referidas a fatos reais. As intenções escandalizantes de suas alegorias levavam-nos rumo a ambientações e narrações cada vez mais elaboradas e críveis, que podiam ser apreciadas por si mesmas, para além das referências às pessoas que tinham em mira. O álibi da ficção ligava-se, assim, à viva e facetada complexidade do mundo narrado (GALLAGHER, 2009, p. 634).

Essa atitude era uma mudança rumo ao conceito moderno de ficção, que incorpora também a ideia de verossimilhança, que não mais passa a ser vista como fraude, mas sim como verdade ficcional. Faltava ainda, no entanto, no *novel* do século XVIII, segundo Gallagher, algo para que se chegasse à forma moderna estabelecida de ficção.

Antes do estabelecimento do *novel*, nos *romance* até o século XVII, os autores apresentavam suas personagens como sendo indivíduos reais (GALLAGHER, 2009, p. 635). A partir de meados daquele século, no entanto,

[...] um certo número de *novels* formulou um novo princípio teórico para uma nova forma literária: *estas obras não falam de ninguém em particular*, isto é, os nomes próprios não se referiam a indivíduos específicos reais, por conseguinte nenhum dos enunciados que contêm podem ser considerados verdadeiros ou falsos (GALLAGHER, 2009, p. 635).

A questão é que há autores que passam a considerar as personagens modelos genéricos de comportamentos, o que logo se mostra improdutivo, porque a

peculiaridade na construção dos tipos inviabiliza a compreensão do leitor de que aquele exemplo seria de um modelo geral de comportamento. Segundo Gallagher, entre o início do século XVIII e próximo a meados desse mesmo século, “[...] o *novel* descobrira a ficção” (GALLAGHER, 2009, p. 638), e isso deveu-se, nesse momento, à discussão sobre se a personagem era um indivíduo real, como afirmara Defoe em 1720 sobre o *Robinson Crusoé*, ou não, como afirmara Henry Fielding em 1742, a respeito de suas personagens. Após essa querela, Gallagher afirma que “[...] advertências como as de Fielding não foram mais necessárias, porque o público tinha-se habituado a ler os romances como histórias de pessoas fictícias” (GALLAGHER, 2009, p. 639).

Porque esse desenvolvimento do *romance* aos *novels* se deu na Inglaterra na primeira metade do século XVIII, Gallagher atribui ao contexto histórico inglês daquele momento:

[...] O secularismo, o Iluminismo científico, o empirismo, o capitalismo, o materialismo, a consolidação nacional e a ascensão da burguesia, tudo contribuiu para caracterizar o contexto no qual surge o *novel* e tudo estava relacionado com o que Ian Watt definiu como “realismo formal”³ (GALLAGHER, 2009, p. 639).

As obras em análise neste trabalho inserem-se no contexto da discussão sobre ficção, uma vez que são veiculadas comercialmente como romances, obras de ficção, mas provocam o estranhamento do leitor ao identificar elementos “naturais” não colocados em suspensão, possibilitando a confusão entre ficção e realidade.

O Irmão Alemão é apresentado como “romance brasileiro”, mas a obra apresenta fatos ficcionais que reproduzem pessoas e fatos históricos recentes e conhecidos. *K.* também se apresenta como ficção, e o enredo reproduz o mesmo período da história recente do Brasil, assim como *Soledad no Recife*. Mudam-se as personagens, que em *K.* e *Soledad no Recife* têm mulheres no centro do horror ditatorial, mas o painel continua o mesmo. Assombro, terror e dor permeiam as narrativas, que provocam a indagação do leitor: que conceito de ficção é preciso utilizar para dar conta de obras como essas?

³ O realismo formal de Ian Watt pressupunha uma série de procedimentos narrativos que seriam: enredos não tradicionais; personagens com nomes próprios; tempo e espaço especificados; linguagem referencial (ARAÚJO, 2018).

Em sua tese de doutorado, Fabíola Padilha inicia uma discussão sobre fatos empíricos e fatos fictícios e, para isso, reporta-se ao início do romance *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho. Esse romance inicia-se com o seguinte enunciado:

1. Isto é para quando você vier. É preciso estar preparado. Alguém terá de preveni-lo. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui. [...] Pergunte aos índios. Qualquer coisa. O que primeiro lhe passar pela cabeça. E amanhã, ao acordar, faça de novo a mesma pergunta. [...] E a cada dia receberá uma resposta diferente. A verdade está perdida entre todas as contradições e disparates. [...] deixo este testamento [...] (CARVALHO, 2006, p. 6-7).

Segundo Padilha, o narrador de *Nove Noites* apresenta "[...] um limiar que, para ser transposto, requer a suspensão de valores encarregados de demarcar a fronteira entre verdade e mentira [...]" (PADILHA, 2007, p. 39). Essa reflexão reporta o leitor a uma parcela da literatura contemporânea, na qual há um jogo entre fatos empíricos e fatos ficcionais.

Para o leitor, é preciso, então, fazer um pacto de leitura ao se interessar por obras como as em estudo, que trazem elementos autobiográficos e/ou históricos reelaborados pela imaginação. Para que esse pacto funcione, no entanto, há que se ter bem claro o que é ficção.

Jovita Maria Gerheim Noronha afirma que Doubrovsky "[...] combina dois pactos: o autobiográfico-referencial, tal como o define Lejeune⁴, e o romanesco [...]" (NORONHA, 2010, p. 251), criando o conceito de autoficção:

[A autoficção] talvez se aloje na imagem de si no espelho analítico, "a biografia" instaurada pelo processo de cura é a "ficção" que se lerá pouco a pouco, para o sujeito, como a "história de sua vida". A "verdade", aqui, não seria como a cópia autenticada obviamente. O sentido de uma vida não existe em parte alguma, ele não existe em si. Não se trata assim de descobri-lo, mas de inventá-lo, não inteiramente, mas através de seus rastros: ele terá de ser *construído*. Assim é a "construção" analítica: *Fingere*, "dar forma", ficção, que o sujeito vai incorporar. Sua verdade é testada, como o transplante em cirurgia: aceitação ou rejeição. O implante fictício que a experiência analítica propõe ao sujeito como sua biografia verídica é verdadeiro quando "dá certo", ou seja, quando permite ao organismo (melhor) viver (DOUBROVSKY, 1988, p. 77 *apud* NORONHA, 2010, p. 252, tradução de NORONHA).

Nessa perspectiva, o que importa é a construção desse sujeito que se (auto) ficciona. Ao recuperar ocorrências, fatos empíricos, o eu que se narra (re) cria o

⁴ O pacto autobiográfico, para Lejeune, seria a "[...] afirmação, no texto, da identidade entre autor-narrador-personagem, remetendo em última instância ao *nome* do autor, escrito na capa do livro" (LEJEUNE, 2008, p. 14 *apud* NORONHA, 2010, p. 243).

sentido da vida, rearruma os fatos, traz à tona o que interessa a ele, incorpora como verdade a fundação de uma existência a partir de vestígios dela, num processo de modelagem. Doubrovsky utiliza o termo *figere*. Uma pesquisa sobre o sentido dessa palavra revela:

finco, -is, -ere, finxi, finctum, v. tr. I- Sent. próprio: 1) Modelar em barro, depois: modelar em qualquer matéria plástica (Cíc. De Or. 3, 177). Onde, por extensão: 2) Moldar (sentido físico e moral), esculpir, reproduzir os traços, representar (Cíc. De Or. 2, 70); (Cíc. Tusc. 3, 31); (Cíc. De Or. 3, 26); (Cíc. Or. 7). II- Sent. figurado: 3) Imaginar, inventar, produzir, criar, fingir (Cíc. Verr. pr. 15); (Cíc. Br. 292); (Cíc. Lae. 18) [...] (FARIA, 1962, p. 399).

A acepção própria e a figurada desse verbo reforçam o sentido de criar, de inventar um sentido para a vida "[...] não inteiramente, mas através de seus rastros [...]", como afirmado acima por Doubrovsky (*apud* Noronha). Esses rastros podem ser identificados pelo leitor em situações ou dados conhecidos da vida do autor empírico e que se reproduzem na ficção, sendo, assim, o leitor e o ato de recepção primordiais para essa compreensão.

Eurídice Figueiredo pontua:

Lejeune, ao falar de pacto [autobiográfico], põe ênfase na recepção, portanto no ato de leitura, que leva em consideração também os dados que formam o extratexto ou paratexto (prefácio, posfácio, quarta capa, entrevistas). Os gêneros apresentados seriam as memórias, a biografia, o romance pessoal, o poema autobiográfico, o diário e o autorretrato ou ensaio (FIGUEIREDO, 2013, p. 26).

Todos esses elementos concorrem para a desconfiança do leitor quanto à recepção da obra que está lendo. São muitos os teóricos que têm refletido sobre o assunto.

Evando Nascimento afirma que

O que há de verdadeiramente ficcional num romance ou num conto é menos a definição do gênero ficção como oposto à realidade, como mera ilusão, portanto, do que como impossibilidade de discernir os limites entre ficção e realidade. O fictício do ficcional reside na impossibilidade do limite absoluto, e não na natureza dos territórios demarcados (ficção x realidade). *A ficção está no limite e não nos territórios discursivos, nos gêneros*. Essa é a instável novidade da autoficção, e não a identificação simplista entre narrador e autor [...] (NASCIMENTO, 2010, p. 199).

Nascimento alerta para a impossibilidade de se fixar um único sentido, de dicotomizar os conceitos, de estabelecer limites entre os fatos empíricos e os ficcionais. Nesse sentido, ter o narrador o mesmo nome do autor não é o que caracterizaria a autoficção. O sujeito que narra o que aconteceu o faz de forma performática, uma vez que o passado *passou*, não é recuperável em sua totalidade. Como um ator, o narrador faz um espetáculo a partir do que a memória lhe legou,

recriando o *real*. Não quer dizer que minta, pelo menos deliberadamente, pressupõe o leitor. Essa performance está no cerne da autoficção, como se exporá mais adiante.

2.3 ALGUMAS NOTAS SOBRE O AUTOR

A visão da crítica a respeito do autor tem um histórico de extremos. No século XIX, a análise literária utilizava elementos da vida do escritor para interpretar a obra, e uma confusão se estabelecia entre autor e narrador, ou entre autor e voz poética. A obra era considerada um reflexo da vida da pessoa que a escrevera. Como exemplo desse posicionamento, é interessante observar como os aspectos sociológicos são utilizados para a leitura dos textos literários por Sílvio Romero (1851-1914), autor de uma *História da Literatura Brasileira* (1888). Sobre o poeta Casimiro de Abreu (1837-1860), Romero escreve:

O poeta, franzino de corpo, predisposto à tuberculose, fez de seu coração um ninho para asilar e aquecer todas as ilusões, cismas, vaporosidades, sonhos irizados e fantasias aladas de seu tempo. Esta impressionabilidade mórbida, expressa na linguagem e nas formas mais simples do falar português enriquecido, sonorizado, amenizado no Brasil, eis a poesia de Casimiro de Abreu (ROMERO, 1980, p. 1055).

Mais adiante, o crítico afirma: “A poesia aqui é tão íntima, tão pessoal, que dizer mal dela equivaleria a dizer mal do caráter do poeta; e quem seria capaz de deixar de amar um tão delicado e sincero companheiro?” (ROMERO, 1980, p. 1055).

Num polo oposto encontra-se a crítica da segunda metade do século XX. Em ensaio de 1968, intitulado “A morte do autor”, Roland Barthes toma como exemplo trecho de uma novela de Balzac para lançar um questionamento a respeito da enunciação: “Quem fala assim?” (BARTHES, 1984, p. 49) e responde que

[...] será para sempre impossível sabê-lo, pela boa razão de que a escrita é a destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve (BARTHES, 1984, p. 49).

Barthes argumenta, assim, que, na narrativa que visa ao exercício do símbolo, o autor morre e a escrita começa. Contrapõe-se, então, a uma crítica tradicional que não prescindia de suportes relacionados à vida do autor para interpretar uma obra.

Um ano depois, Michel Foucault aborda o assunto em uma conferência intitulada exatamente “O que é um autor?”. Foucault foi questionado, na ocasião, por membros da Sociedade Francesa de Filosofia, em sessão no dia 22 de fevereiro de 1969, no Collège de France. O filósofo propõe-se a “[...] examinar unicamente a relação do texto com o autor, a maneira como o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos aparentemente” (FOUCAULT, 2015, p. 271).

Dizendo ter tomado o tema de Beckett, Foucault enuncia: “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala” (FOUCAULT, 2015, p. 271-272). Reconhece, nesse mote, a indiferença com que a escrita contemporânea trata o autor, vendo nessa indiferença um princípio ético, cujo suporte são dois grandes temas. O primeiro deles é o fato de que

[...] a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada. O que quer dizer que ela é um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante; e também que essa regularidade da escrita é sempre experimentada no sentido de seus limites; ela está sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta; a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora (FOUCAULT, 2015, p. 272).

Abolindo a expressão, a literatura faz desaparecer as marcas que identificam de alguma forma a interioridade daquele que escreve, desdobrando-se sobre si mesma, num mecanismo em que o significante adquire preeminência em relação ao significado. É um jogo em que, na escrita, “[...] o sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2015, p. 272).

O segundo tema que Foucault apresenta é “[...] o parentesco da escrita com a morte” (FOUCAULT, 2015, p. 272), situação em que a obra se torna “[...] assassina do seu autor” (FOUCAULT, 2015, p. 273) e que também se manifesta

[...] no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve: através de todas as chicanas que ele estabelece entre ele e o que ele escreve, o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a

singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita (FOUCAULT, 2015, p. 272).

Esclarecendo sua posição, Foucault elabora o conceito de função autor, que não corresponde ao autor empírico das obras publicadas, mas que é “[...] característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2015, p. 278). É também uma operação “[...] de retirar do sujeito (ou do seu substituto) seu papel de fundamento originário, e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso” (FOUCAULT, 2015, p. 291).

No desenrolar de sua argumentação, Foucault reforça a noção de que a figura do autor que a princípio já apresentara como aparentemente exterior e anterior ao texto, na realidade não precede as obras. Giorgio Agamben analisa esse procedimento como frequente na obra de Foucault:

Nessa divisão entre o sujeito-autor e os dispositivos que consolidam a sua função na sociedade, volta a aparecer um gesto que marca profundamente a estratégia foucaultiana. Por um lado, ele repete com alguma frequência que nunca deixou de trabalhar sobre o sujeito; por outro, no contexto das suas pesquisas, o sujeito como indivíduo vivo está presente apenas através dos processos objetivos de subjetivização que o constituem e dos dispositivos que o inscrevem e capturam nos mecanismos de poder (AGAMBEN, 2007, p. 57).

Em síntese, para Foucault, a escrita é similar à morte; há o apagamento do sujeito que escreve; a marca do escritor é sua ausência. A escrita só se refere a si própria, libertada da necessidade de expressão.

Barthes, ao preconizar a morte do autor, privilegia o leitor:

Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito (BARTHES, 1987, p. 53).

Esse leitor, assim sendo, não se assemelha ao ser carregado de humanidade, mas a um destino em que o texto se realiza e no qual o texto encontra sua completude.

A segunda metade do século XX, em contrapartida, colocou em circulação mais intensas modalidades de escrita que de alguma forma se reportam ao autor empírico. Leonor Arfuch, questionando, em obra de 2002, sobre como se compõe naquele momento o espaço biográfico, responde que um levantamento não exaustivo mostrou a coexistência de diferentes formas, tanto canônicas quanto inovadoras e novas, das quais cita:

[...] biografias, autorizadas ou não, autobiografias, memórias, testemunhos, histórias de vida, diários íntimos - e, melhor ainda, secretos -, correspondências, cadernos de notas, de viagens, rascunhos, lembranças de infância, autoficções, romances, filmes, vídeo e teatro autobiográficos, a chamada *reality painting*, os inúmeros registros biográficos da entrevista midiática, conversas, retratos, perfis, anedotários, indiscrições, confissões próprias e alheias, velhas e novas variantes do *show* (*talk show*, *reality show*), a videopolítica, os relatos de vida das ciências sociais e as novas ênfases da pesquisa e da escrita acadêmicas (ARFUCH, 2010, p. 60).

Essa profusão de obras, que surgem em inúmeras modalidades e são difundidas em diferentes meios, revelam "[...] um indubitável retorno do autor" (ARFUCH, 2010, p. 60). Dentre essas obras encontram-se as de testemunho daqueles que passaram por situações de horror.

Os relatos de sobreviventes do Holocausto começaram a aparecer na Europa logo após o fim da Segunda Guerra Mundial. Emblemático, *É isto um homem?* (LEVI, 1988) traz as experiências do autor como prisioneiro no campo de concentração e extermínio de Auschwitz. Primo Levi relata no prefácio dessa obra:

Por minha sorte, fui deportado para Auschwitz só em 1944, depois que o governo alemão, em vista da crescente escassez de mão-de-obra, resolveu prolongar a vida média dos prisioneiros a serem eliminados, concedendo sensíveis melhoras em seu nível de vida e suspendendo temporariamente as matanças arbitrárias. Este meu livro, portanto, nada acrescenta, quanto a detalhes atrozes, ao que já é bem conhecido dos leitores de todo o mundo com referência ao tema doloroso dos campos de extermínio. Ele não foi escrito para fazer novas denúncias; poderá, antes, fornecer documentos para um sereno estudo de certos aspectos da alma humana. [...] (LEVI, 1988, p. 7).

Como um dos prisioneiros dos campos de concentração, Primo Levi nos lega um testemunho dos horrores vividos naqueles locais de "arrebanhamento" desumano, trabalhos forçados e execução.

Wilberth Salgueiro explicita o conceito de testemunha:

Testemunha é a pessoa. [...] A testemunha, por excelência, é aquela que viveu a experiência, é um supérstite (*superstes*) - sobrevivente. Há, naturalmente, outros graus de testemunha: há o *testis*, que se põe como

terstis (terceiro) - que presenciou, que viu, que "testemunhou". E há, com o alargamento dos estudos de testemunho, a consideração da testemunha solidária [...] (SALGUEIRO, 2012, p. 284-285).

Em se tratando de testemunha solidária, Salgueiro recorre a Gagnebin (2006), que considera também como testemunha a pessoa que ouve o relato e o leva adiante, num elo solidário para que se procure evitar, com a divulgação, a repetição dos horrores vividos e/ou presenciados pelo supérstite ou pelo *terstis*. Levar adiante o relato é um compromisso ético que contribui para a luta a favor de garantias em defesa dos direitos humanos.

No Brasil, a ditadura militar perseguiu, prendeu, torturou e/ou executou centenas de pessoas que resistiram ao regime ou que se posicionaram ideologicamente contra a ditadura. Intelectuais, políticos, estudantes, sindicalistas, operários, homens e mulheres que tinham posição ideológica contrária ao regime imposto aos brasileiros podiam desaparecer da noite para o dia. Aqui, também, passaram a surgir obras que são testemunho dos inúmeros crimes contra a integridade humana. No livro-documento *Brasil: Nunca Mais* (1985), Philip Potter, ex-secretário-geral do Conselho Mundial de Igrejas, destaca a perversidade da tortura nas muitas violações dos direitos humanos, e afirma:

[...] a tortura é o crime mais cruel e bárbaro contra a pessoa humana. Tradicionalmente se argumentou [...] que a tortura era um meio de forçar as pessoas a falarem a verdade. A realidade de hoje mostra, porém, que, com os sofisticadíssimos instrumentos de tortura não somente física mas mental também, é possível dobrar o espírito das pessoas e fazê-las admitir tudo quanto for sugerido pelo torturador. A intenção é reduzir as pessoas a máquinas funcionais. A lógica disso é o fenômeno do nosso tempo em que as pessoas desaparecem como se jamais tivessem existido (p. 17).

Essa obra reconstrói, a partir da quase totalidade dos processos políticos que tramitaram na Justiça brasileira de abril de 1964 a março de 1979, um período de horror da história do Brasil. Mais de um milhão de páginas foram microfilmadas em duas vias, uma delas para ser guardada no exterior, na possibilidade de a equipe não conseguir levar adiante o trabalho ou ter os documentos destruídos pela ditadura. O livro, cuja primeira edição é publicada em 1985, é um pequeno retrato do terror institucionalizado no Brasil, e nele há relatos transcritos diretamente dos autos dos processos, em depoimento a um escrivão:

[...] Na Polícia do Exército, [...] foi submetida a espancamento inteiramente despida, bem como a choques elétricos e outros suplícios, como o "pau-de-arara". Depois de conduzida à cela, onde foi assistida por médico, [...] foi, após algum tempo, novamente seviciada com requintes de crueldade numa

demonstração de como deveria ser feita a tortura; [...] (PROJETO BRASIL: NUNCA MAIS, 1985, p. 32).

Há também vários relatos em primeira pessoa:

[...] Quero acrescentar ainda que, no dia 31 de janeiro, o companheiro Lucimar Brandão Guimarães, embora alquebrado pelas torturas, ainda não tinha a coluna fraturada. Neste dia os policiais da PMMG apanharam-no e, a partir de então, não sabemos o que lhe aconteceu e que jamais será relatado, pois hoje encontra-se paralisado pelo fraturamento da coluna vertebral [...] (PROJETO BRASIL: NUNCA MAIS, 1985, p. 225).

A obra foi resultado de um projeto coordenado pelo cardeal Dom Paulo Evaristo Arns, arcebispo da Arquidiocese de São Paulo, e pelo pastor James Wright, da Igreja Presbiteriana do Brasil, com o suporte de advogados e com apoio financeiro do Conselho Mundial de Igrejas (CUNHA, 2014, p. 6). Dentre os objetivos do projeto, ressalta-se o desejo de “[...] que nunca mais se repitam as violências, as ignomínias, as injustiças, as perseguições praticadas no Brasil de um passado recente” (PROJETO BRASIL: NUNCA MAIS, 1985, p. 26), e, para tanto, afirmam: “O que se pretende é um trabalho de impacto, no sentido de revelar à consciência nacional, com as luzes da denúncia, uma realidade obscura ainda mantida em segredo nos porões da repressão política hipertrofiada após 1964” (PROJETO BRASIL: NUNCA MAIS, 1985, p. 26).

Inúmeras obras literárias, ainda no período ditatorial, abordaram os horrores praticados pela ditadura; outras, como *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, procuraram fazer um “Relato humano e palpitante de um brasileiro que viveu na carne a história contemporânea do Brasil”, conforme aparece na contracapa da 16ª edição, de 1980, em cuja capa está gravado: DEPOIMENTO. Em uma das epígrafes elegidas pelo autor para seu texto, a voz de Guimarães Rosa: “- Também as estórias não se despreendem apenas do narrador, sim o performam: narrar é resistir” (GABEIRA, 1980, s. p.).

Na obra de Fernando Gabeira e em inúmeras outras que surgiram como recriação do período ditatorial, o sujeito que narra o que aconteceu o faz de forma performática, uma vez que o passado não é recuperável em sua totalidade. Como um ator, o narrador faz uma encenação a partir do que a memória lhe legou, recriando o “real”. Há um pacto de “verdade” entre o autor empírico de um depoimento e o leitor, mas há também um compromisso ético com a história, uma

vez que é preciso relatar o horror para que se construam mecanismos institucionais defendidos juridicamente para a garantia dos direitos humanos.

O narrador se performa para o leitor no momento em que escreve, podendo, assim, selecionar o que deseja revelar, aproximar algumas situações e afastar outras, criar um clima mais emocional ou mais racional para cativar o leitor, enfim, inúmeros recursos retóricos podem ser postos em cena para o objetivo maior ser alcançado: revelar o "vivido", denunciando situações de barbárie ocorridas em regimes autoritários.

Quanto às obras de autoficção, há uma outra noção de verdade, que passa a significar aquela que é criada pelo sujeito que se autoficcionaliza. Diana Klinger afirma:

[...] Se é que ainda é desejável pensar em termos de "verdade", o que parece altamente duvidoso, em todo caso em relação à autoficção este conceito não coincide com a verdade autobiográfica, nem portanto com a verdade como alguma coisa verificável. Uma única "verdade" possível reside na ficção que o autor cria de si próprio, acrescentando mais uma imagem de si ao contexto da recepção de sua obra (KLINGER, 2012, p. 47).

Interessante observar que há a construção de "mais uma imagem de si", que se soma às muitas imagens que a mídia divulga, e que, muitas vezes, ao autor empírico apraz incentivar, colocando-se num processo em que o "si mesmo" é vendido como mercadoria.

Para Diana Klinger,

[...] o texto autoficcional implica uma *dramatização de si* que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e *personagem*. [...] a dramatização supõe a *construção* simultânea de ambos, autor e narrador. Quer dizer, trata-se de considerar a autoficção como uma forma de *performance* (KLINGER, 2012, 49).

A autoficção remete para uma encenação, na qual o autor se constrói para o leitor, criando uma figura artificial mas que é, ao mesmo tempo, uma exteriorização de si. Ele representa um papel, que não fica apenas na ficção, estende-se para a sua vida pública num mundo tão cheio de recursos tecnológicos de divulgação da imagem. Segundo Diana Klinger,

[...] tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma *produção* de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tensionam ou se reforçam, mas que, em

todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente (KLINGER, 2012, p. 50).

Uma situação interessante que ilustra essa produção da subjetividade, como a entende Klinger, foi a construção que Chico Buarque, como compositor, fez de si mesmo no documentário *Desconstrução*, DVD encartado em edição especial junto com o CD *Carioca* (2006).

Chico Buarque, os músicos que o acompanham, os técnicos de som, enfim todo o pessoal da produção de um disco estava no estúdio de gravação quando o compositor, maestro e violonista Luiz Cláudio Ramos lançou a pergunta à queimadura: "Notícias do Oriente? Do Oriente Médio?" (BUARQUE, 2006).

Chico então responde: "O nome dele é Ahmed. E Ahmed é o seguinte: Ele me fez assinar uma cláusula que não pode mexer na harmonia dele" (BUARQUE, 2006). Luiz Cláudio Ramos assente: "Tá certo! É a máfia da composição" (BUARQUE, 2006), e explica aos outros: "Ahmed é um fornecedor do Chico" (BUARQUE, 2006).

Essa conversa tão *non sense* continua se desenrolando, e Chico Buarque confessa que compositores anônimos o abordam na rua, e vendem músicas para ele, que compra geralmente dos mesmos, uns oito ou nove já conhecidos dele, não gosta de comprar de estranhos. Os conhecidos, no entanto, já estão velhos, alguns no asilo, outros pararam, outros mais se repetem, entregam produto de má qualidade. Assim, ele aceitou negociar com o Ahmed, mesmo o sujeito não tendo apresentado referências. Ahmed, entretanto, é chantagista, entrega a música mas não entrega a letra, exige sempre mais dinheiro. E Chico Buarque conclui: "Eu já estou num prejuízo danado. Poxa... eu trabalho. Eu não componho não, mas eu trabalho pra cacete" (BUARQUE, 2006).

Essa imagem soma-se às muitas que o compositor, cantor e escritor Chico Buarque possui e reafirma o que ele mesmo já declarou sobre o assunto. Segundo Andréia Delmaschio,

O próprio Chico Buarque afirmou, certa feita⁵, a necessidade de, volta e meia, se "desdefinir" perante a mídia, o que corresponderia a tentar

⁵ Delmaschio faz referência à entrevista que Chico Buarque deu à revista *Playboy*, em 1979, e disponível no site do artista.

deslocar algumas máscaras que ameaçam endurecer-se em caricatura, num movimento que parece, a princípio, irrefreável, já que não se envolvem aí somente os desejos conscientes do artista, mas a rede de poder que engloba a mídia, a imprensa e o enorme círculo de fãs. A dita "desdefinição" logicamente aciona uma série de rótulos que é possível, ao menos instantaneamente, abalar, mas que sem dúvida receberão, em substituição, outros, que iniciam assim uma nova redefinição que tende a, de novo, cristalizar-se (DELMASCHIO, 2014, p. 23-24).

Em tempos de polarização política com forte teor ideológico, o "mito" Chico Buarque foi violentamente atacado nas redes sociais, xingado mesmo, no início de abril de 2016, por pessoas indignadas que assistiram ao fragmento, referido acima, do vídeo *Desconstrução*, e, como tem acontecido com lamentável insistência, partiram para o ataque sem checar o que poderia ser aquilo. O ataque, na realidade, revestiu-se claramente de uma resposta ao posicionamento político de Chico Buarque, que sempre declarou publicamente apoio ao ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2011) e, desde o primeiro momento, apoio à candidatura de Dilma Rousseff (2011-2016) à presidência do Brasil, participando, inclusive, de atos contra o impeachment da presidenta. Manifesto divulgado em 6 de abril de 2016, e assinado pelo compositor e outros artistas, diz:

Muitos de nós vivemos, aqui e em outros países, o fim da democracia. Todos nós, de todas as gerações, vivemos a reconquista dessa democracia. Defendemos e defenderemos, sempre, o direito à crítica, por mais contundente que seja, ao governo - a este e a qualquer outro. Mas, acima de tudo, defendemos e defenderemos a democracia reconquistada. (...) Que isso que tentam agora os ressentidos da derrota e os aventureiros do desastre não custe o futuro dos nossos filhos e netos (ÚLTIMO SEGUNDO, 2019).

Chico Buarque sofreu, em outubro de 2019, novos ataques, desta vez também por parte do presidente Jair Bolsonaro, após o escritor ser condecorado com a mais importante premiação da língua portuguesa, o Prêmio Camões de Literatura. Esse prêmio foi instituído em 1988, de acordo com informações presentes no *site* da Biblioteca Nacional, e contempla anualmente autores da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, sendo o júri formado por representantes do Brasil, de Portugal e de países africanos que possuem o português como língua oficial. O presidente do Brasil afirmou, no dia 8 de outubro de 2019, que só assinaria em 31 de dezembro de 2026 o diploma do prêmio destinado a Chico Buarque. Para o escritor, a não assinatura de Jair Bolsonaro no diploma corresponderia ao recebimento de um segundo prêmio, visto que o posicionamento político de Chico Buarque situa-se num

ponto diametralmente oposto ao do presidente, e ter a assinatura de um defensor de ditaduras e cultuador de torturadores em um atestado do mérito artístico do escritor seria uma mancha indelével que tiraria o brilho da premiação.

Nesta pesquisa aparece mais um desdobramento do artista, o narrador Francisco de Hollander que, com uma postura ideológica nada confiável, oferece mais uma máscara que desconstrói a figura de "bom moço" que predomina no nome Chico Buarque, desconstruindo inclusive seu ponto de vista político. Há todo um "espetáculo" sendo encenado.

Guy Debord afirma, em seus aforismos sobre a sociedade do espetáculo:

O espetáculo não pode ser compreendido como abuso do mundo da visão ou produto de técnicas e difusão massiva de imagens. Ele é a expressão de uma *Weltanschauung* materialmente traduzida. É uma visão cristalizada do mundo (DEBORD, 2003, p. 14.).

O jogo entre visão de mundo, que é a tradução da palavra *Weltanschauung*, e mundo da visão enfatiza a situação em que a sociedade se encontra, na qual o "tornar-se objeto" é prática recorrente. "O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens" (DEBORD, 1967, p. 14.). O que era vivido em práticas coletivas diretas, em experiências compartilhadas, transformou-se em representação. Essa mudança nas relações sociais é, segundo Debord, decorrente das condições modernas de produção, que transformaram tudo em mercadoria.

Os escritores das obras em estudo neste trabalho se expõem como autores, um mais, como Chico Buarque, em obra autoficcional; os outros dois também estão ali, em suas obras. Urariano Mota se diz, próximo ao final do romance, seu autor; e o K de K. remete ao autor, Bernardo Kucinski, e é fato conhecido que a obra trata do desaparecimento de sua irmã. São obras que trazem os autores em diferentes performances, e também os expõem, num jogo de imagens que reporta o leitor à sociedade do espetáculo teorizada por Debord. As imagens encenadas pelos autores, no entanto, remetem à dor, à necessidade de purgação de algo que precisa ser compartilhado para ser suportado. Bernardo Kucinski diz, em entrevista, que "K. foi uma espécie de catarse, alguma coisa estava lá dentro e tinha que sair" (KUCINSKI, 2019). Urariano Mota também explicita seu compromisso com os

momentos de dor pelos quais a sociedade brasileira passou: "Eu sou um escritor que reflete a ditadura brasileira" (MOTA, 2017). Em entrevista à revista *Rolling Stones*, em 2011, Chico Buarque confessa que, na época da ditadura, "Algumas músicas [...] foram criadas meio que como uma função extramusical. Ou seja, com a intenção de desafiar o regime, a censura etc. Vamos dizer: músicas sinceras" (BUARQUE, 2011). Os três autores expõem-se em função de um compromisso político com momentos traumáticos vividos pela sociedade brasileira.

2.4 O PANORAMA HISTÓRICO SUBJACENTE ÀS OBRAS ESTUDADAS

2.4.1 O contexto mundial

Na obra *Era dos Extremos: o breve século XX, 1914-1991*, publicada em 1994 e em edição no Brasil em 1995, Eric Hobsbawm (1917-2012) afirma que, ao contrário do Primeiro Mundo, que conhecia estabilidade econômica e política após a Segunda Guerra Mundial, o Terceiro Mundo constituía "[...] uma zona mundial de revolução – recém-realizada, iminente ou possível" (1995, p. 421). O início da Guerra Fria⁶ encontrara o Primeiro Mundo estável e o Terceiro Mundo em um emaranhado de conflitos. Segundo Hobsbawm,

[...] muito poucos Estados do Terceiro Mundo, de qualquer tamanho, atravessaram o período a partir de 1950 (ou da data de sua fundação) sem revolução; golpes militares para suprimir, impedir ou promover revolução; ou alguma outra forma de conflito armado interno (1995, p. 422).

Nesse período, os Estados Unidos da América (EUA) e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) lutavam pela supremacia político-econômica do globo, envidando esforços para atrair para suas posições ideológicas e econômicas o maior número de países, e os que se encontravam em situação política instável eram possíveis aliados de um ou de outro lado, dependendo do governo em exercício. No processo de descolonização da África, por exemplo, alguns líderes "[...] não pediam nada melhor que o título de anti-imperialistas, socialistas e amigos da União Soviética, sobretudo quando esta levava ajuda técnica e outras não maculadas pelo velho colonialismo" (HOBSBAWM, 1995, p. 422).

⁶ O período compreendido como Guerra Fria vai do lançamento das bombas atômicas nas cidades japonesas Hiroshima e Nagasaki, nos dias 6 e 9 de agosto de 1945, pelos EUA, até o fim da União Soviética em 1991 (HOBSBAWM, 1995, p. 223).

Os Estados Unidos da América estavam preocupados com a possível expansão do mundo socialista, e esse embate entre capitalismo e socialismo, entre potenciais aliados dos EUA e potenciais aliados da URSS manteve o Terceiro Mundo “[...] como uma zona de guerra” (HOBSBAWM, 1995, p. 422). Cada uma das potências utilizava meios de ter primazia sobre a outra, cooptando aliados para seu regime. Assim,

Quase desde o início da Guerra Fria, os EUA partiram para combater esse perigo [o comunismo soviético] por todos os meios, desde a ajuda econômica e a propaganda ideológica até a guerra maior, passando pela subversão militar oficial e não oficial; de preferência em aliança com um regime local amigo ou comprado, mas, se necessário, sem apoio local (HOBSBAWM, 1995, p. 422).

Foi sob essa realidade de tensão entre capitalismo e comunismo que ocorreu o golpe de Estado no Brasil, em 31 de março de 1964.

2.4.2 O contexto brasileiro

No Brasil, a possibilidade (tênue) de um governo comunista surgiu pela primeira vez em 1935, quando, em Natal, Recife e Rio de Janeiro, eclodiram revoltas de militares e civis logo sufocadas pelas forças leais ao governo (1930-1945) de Getúlio Vargas (1882-1954). Conhecida como Intentona Comunista,

A frustrada revolta comunista de novembro de 1935 foi um evento-chave que desencadeou um processo de institucionalização da ideologia anticomunista no interior das Forças Armadas. Os comunistas brasileiros foram acusados de serem elementos "a serviço de Moscou" e, portanto, traidores da Pátria (CASTRO, 2017).

Essa posição contrária ao comunismo era endossada pelos setores mais conservadores da sociedade brasileira, que temiam a perda de direitos se a “ameaça vermelha” se tornasse uma realidade no país.

Em outubro de 1960, Jânio da Silva Quadros (1917-1992) venceu as eleições para presidente do Brasil, tendo sido eleito como seu vice João Belchior Marques Goulart (1918-1976), o Jango. Após a posse em 31 de janeiro de 1961, Jânio Quadros realiza mudanças, como a reforma cambial e promove estudos para alteração no

imposto de renda e nos códigos penal, civil, contábil. Quadros, enquanto desenvolvia uma política interna aprovada pelos EUA, procurou independência na política externa, na tentativa de viabilizar relações com os países socialistas. Recebeu missão comercial da República Popular da China; missão soviética com pretensões a intercâmbio comercial e cultural; iniciou negociações para reatar as relações diplomáticas com a URSS; condecorou Ernesto Che Guevara (1928-1967), então Ministro da Economia de Cuba, descontentando militares e setores civis e provocando uma crise política que culminou em sua renúncia a 25 de agosto de 1961⁷.

Tendo viajado para uma missão no Leste Europeu e no Oriente como membro de uma delegação econômica, João Goulart retorna ao Brasil para assumir a presidência da República sendo, no entanto, impedido temporariamente por uma junta de ministros militares que, apoiados pelas forças armadas e por segmentos civis, vetam a posse de Jango, herdeiro do trabalhismo de Vargas. O Congresso, no entanto, rejeita o pedido de impedimento do vice, mas, numa solução conciliatória, aprova em emenda constitucional o Parlamentarismo, como medida para reduzir os poderes do presidente, que toma posse no dia 7 de setembro de 1961⁸.

As primeiras semanas do novo governo foram dedicadas à formulação de seu programa, que colocava como pontos centrais a defesa de reajustes salariais periódicos compatíveis com os índices inflacionários, da política externa independente, a nacionalização de algumas subsidiárias estrangeiras e as chamadas reformas de base. Dentre essas propostas de Goulart, ganhava destaque a questão agrária (CPDOC/FGV JANGO, 2018).

Apesar de inúmeras tentativas de conter a inflação e implantar as reformas na linha de sua tradição político-econômica trabalhista, Jango não logra êxito e acaba destituído do governo por um golpe militar apoiado por amplos setores da sociedade civil e pelo governo estadunidense. Esses grupos consideravam que o programa de governo era ideologicamente de esquerda e contrariava os interesses dos militares e dos grupos sociais mais conservadores, que temiam a implantação do comunismo no Brasil.

⁷ Informações disponíveis em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/janio_quadros>. Acesso em: 25 set. 2017.

⁸ Informações disponíveis em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/joao_goulart>. Acesso em: 25 set. 2017.

Assim que o golpe militar de 1964 se concretizou, acionou-se todo um esquema de perseguição aos que se opunham ao regime recém-instalado, criando-se novos órgãos de repressão, além de utilizarem-se dos existentes. O Brasil já possuía uma polícia violenta, conhecida por torturar e mesmo fazer desaparecer adversários, criminosos ou simplesmente indigentes. No governo (1960-1965) de Carlos Lacerda (1914-1977) no estado da Guanabara, atual estado do Rio de Janeiro, ficou famosa a Operação Mata-Mendigos, realizada para higienizar etnicamente e socialmente áreas nobres do Rio de Janeiro:

[...] o ano de 1962 foi um sucesso administrativo para o governador. O Estado da Guanabara recebeu substanciais empréstimos norte-americanos, que serviram para implementar uma série de modificações no Rio de Janeiro. Foram feitas várias obras: sistema de abastecimento de Guandu, modificações no Aterro do Flamengo, túneis, viadutos, canalização de esgotos etc. Criaram-se, também, companhias estaduais vinculadas às áreas de habitação, abastecimento, telefonia e limpeza urbana. Em dezembro de 1962, a denúncia sobre a morte de mendigos abalou o governo Carlos Lacerda. Foi aberta uma Comissão Parlamentar de Inquérito em 1963. O governador recusou-se a depor, motivando a oposição a pedir o *impeachment*. Solicitação arquivada por “falta de bases concretas para a acusação” (UNB, 2017, p. 21-22).

Segundo histórias que corriam na época, os mendigos eram lançados no rio Guandu, responsável pelo abastecimento de água de toda a Região Metropolitana do Rio de Janeiro. Numa sanha urbanizadora, Lacerda criou imensos conjuntos habitacionais na periferia do Rio de Janeiro, como a Cidade de Deus e a Vila Kennedy. Aqueles que não tinham nem as condições mínimas para serem considerados favelados e transferidos para esses locais foram jogados por policiais no rio Guandu.

Outro exemplo de violência policial antes da implantação da ditadura militar é dado em depoimento do ex-delegado da Polícia Civil do Espírito Santo, Cláudio Guerra, em 2012, aos jornalistas Marcelo Netto e Rogério Medeiros:

[...] Sou o delegado de Polícia Civil do Espírito Santo Cláudio Antonio Guerra, de 71 anos. Antes de ocupar esse cargo, fui servidor da Justiça de Minas Gerais, no município de Mantena, fronteira com o estado do Espírito Santo. Com o célebre coronel PM de Minas, Pedro Ferreira dos Santos, que tinha base em Governador Valadares, participei de várias diligências para combater o banditismo na fronteira capixaba. Deixamos marcada a nossa passagem por lá com a eliminação, de uma só vez, de cerca de 40 pistoleiros e algumas lideranças camponesas. Em seguida, vim para Vitória e ingressei na Polícia Civil. Se lá servi às elites rurais, no Espírito Santo prestei serviço às suas elites políticas, ocupando

os principais postos daquela corporação (GUERRA, NETTO, MEDEIROS, 2012, p. 31-32).

Como delegado do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), Claudio Guerra torna-se famoso no estado do Espírito Santo, “[...] conhecido, temido e respeitado como investigador e exímio atirador de elite” (GUERRA, NETTO E MEDEIROS, 2012, p. 35). Por sua fama, é convidado a fazer parte da repressão aos adversários do regime político, atividade que começa a exercer em 1972 (GUERRA, NETTO E MEDEIROS, 2012, p. 35).

O DOPS⁹ foi criado em 1924. No governo de Getúlio Vargas já fora usado para identificar e coibir atos contrários à ditadura, visando principalmente aos comunistas. Na ditadura militar, seus agentes circulavam por ruas, escolas, universidades e eventos culturais com o objetivo de identificar possíveis opositores do regime para denunciá-los aos órgãos competentes. Nas Forças Armadas, o único órgão até então cuja atividade era exclusivamente voltada à informação era o Centro de Informações da Marinha (Cenimar), fundado em 1955 e reformulado em 1957 (JOFFILY, 2014, p. 159).

A polícia violenta, o DOPS e o Cenimar eram insuficientes para atender às necessidades do novo regime. Eram necessários novos órgãos para fortalecer a máquina repressiva do poder. Foram criados ou reestruturados: em 1967, o Centro de Informações do Exército (CIE), comandado pelo general Milton Tavares; em 1968, o Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica (Cisa), reformulado em 1970, ficando sob a chefia do brigadeiro Carlos Afonso Dallamora; em 1971, reestruturação do Cenimar, que passa à chefia do contra-almirante Joaquim Januário de Araújo Coutinho Netto; em 1971, criação da Escola Nacional de Informações (Esni), em Brasília, sob a direção do coronel Ênio dos Santos Pinheiro.

Na transição do governo de Castello Branco (1964-1967) para o de Costa e Silva (1967-1969), com o recrudescimento das ações contrárias à ditadura, inclusive de

⁹ DOPS - órgão criado em 1924, e utilizado durante o Estado Novo e a ditadura militar para controlar e reprimir atividades políticas contrárias ao regime. Informações disponíveis em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/mapas-da-ditadura/dopssp/#!/loc=-23.534979799999988,-46.64012029999999,17>>. Acesso em: 09 jul. 2017.

grupos armados filiados a organizações clandestinas de luta contra a ditadura, foi criada em São Paulo, no quartel da Polícia do Exército (PE), a 2ª Companhia da PE, núcleo encarregado exclusivamente do combate aos considerados subversivos e terroristas (JOFFILY, 2014, p. 158-162).

O cerco vai-se fechando. “[...] Em julho de 1969, o núcleo ampliou-se com um plano de combate às organizações de esquerda, conduzido pelo Exército e financiado por empresários, batizado de Operação Bandeirante (Oban)” (JOFFILY, 2014, p. 162). As forças de repressão se unem e o Ministério do Exército, cujo titular era o general Orlando Geisel, passa a comandar também as operações das Polícias Militares. Os militares das Forças Armadas estavam no comando até mesmo das Secretarias de Segurança Pública dos estados (JOFFILY, 2014, p. 162).

Em depoimento a Maria Celina D’Araujo e Gláucio Ary Dillon Soares em março de 1993, o general de brigada Adyr Fiúza de Castro revela que a Justiça Federal na época era incipiente e os DOPS tinham jurisdição estadual, motivos pelos quais foi necessário criar órgãos de abrangência nacional para o combate aos crimes contra a segurança nacional (D’ARAUJO; SOARES, 1993, p. 41-42). Instituíram-se os Destacamentos de Operações e Informações (DOI) e os Centros de Operações e Defesa Interna (CODI) em 1970, no Rio de Janeiro, São Paulo, Recife e Brasília; em 1971, em Curitiba, Belo Horizonte, Belém, Salvador e Fortaleza; em 1974, em Porto Alegre¹⁰.

O general Fiúza relata a necessidade de militarização no julgamento dos subversivos, o que foi conseguido com mudanças na legislação a partir da promulgação, em 1967, de uma Constituição autoritária que respaldava novas formas de julgar:

[...] nós tivemos que fazer com que os crimes contra a segurança nacional fossem julgados por um órgão nacional, federal, que eram as Auditorias Militares e o Superior Tribunal Militar. Mas como as Auditorias e o Superior Tribunal Militar só julgavam inquéritos e processos oriundos da área militar, tivemos que fazer com que os crimes contra a segurança nacional fossem todos lançados para a área militar, para abrir o inquérito e ajuizar na Auditoria. E era necessário que esses órgãos tivessem autonomia para

¹⁰ Informações disponíveis em: <<http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/destacamento-de-operacoes-e-informacoes-centro-de-operacoes-e-defesa-interna-doi-codi>>. Acesso em: 02 out. 2017.

atuar em todo o território nacional [...] (D'ARAUJO; SOARES, 1993, p. 41-42).

Confirmando o testemunho do general, na Seção V “Dos Tribunais e Juízes Militares”, da Constituição promulgada em 1967, o artigo 122 preconiza:

Art. 122 - À Justiça Militar compete processar e julgar, nos crimes militares definidos em lei, os militares e as pessoas que lhe são assemelhadas.
§ 1º - Esse foro especial poderá estender-se aos civis, nos casos expressos em lei para repressão de crimes contra a segurança nacional ou as instituições militares, com recurso ordinário para o Supremo Tribunal Federal (BRASIL, 2017).

Passa a ser legal o julgamento dos civis pelos tribunais militares a partir de 15 de março de 1967, data fixada para vigorar a nova Constituição, cuja redação fora concluída em 24 de janeiro daquele ano.

A denúncia nos órgãos de inteligência militares, no entanto, já acontecia antes da promulgação da nova Constituição. O documento legal foi apenas mais um recurso para transformar as práticas ilegítimas em exercício de legalidade. Em cópia de documento obtido por esta pesquisadora, o Cartório do Crime da Comarca de Colatina, Espírito Santo, certifica

[...] que, revendo em seu Cartório os autos de Carta Precatória expedida pela Primeira Auditoria da Marinha, verificou da mesma constar a Denúncia oferecida pelo Dr. Promotor daquela Auditoria, do teor seguinte: Primeira... da Marinha. O promotor da 1ª Auditoria [...] vem denunciar, como incursos, respectivamente, nos artigos 2º, incisos III e IV, 7º, 9º e 10º, 12º, 14º e 24º e 40º (este para os cabeças) da Lei 1.802/53 [...] do Código Penal Militar: os denunciados a seguir relacionados, os quais, antes da Revolução de 31 de março de 1964, no Estado do Espírito Santo, notadamente em Colatina, praticaram crimes [...] pondo logo em funcionamento efetivo o P.C.B. e integraram a F.M.P. (Frente de Mobilização Popular) - entidade comunista simulada, promovendo reuniões e agitações com muito mais de três (3) pessoas, bem como os chamados comandos nacionalistas ou grupos de Onze (11), sob a orientação de Leonel Brizola e da Mayrink Veiga, [...] com ajuda da Rússia e de Cuba, onde vários denunciados estiveram se doutrinando, [...] e com auxílio, portanto, da organização da Internacional Comunista, representada pelas entidades citadas. Tentaram, ainda, subverter por meios violentos a ordem política e social, para estabelecer ditadura de classe, conforme se vê pelas atividades dos seguintes denunciados: -Denunciados: [...] (CARTÓRIO, 1966; xerox de documento original).

Essa certidão data de 6 de outubro de 1966 e, após a palavra "Denunciados", apresenta a relação desses sujeitos e suas atividades, todas relacionadas a questões ideológicas que contrariavam o regime ditatorial e precisavam ser banidas da sociedade brasileira. Vários cidadãos colatinenses são citados como testemunhas das atividades subversivas dos acusados, para os quais se pede que

sejam "processados e julgados", devendo haver "penas maiores para os cabeças". Chama a atenção também o fato de os acusados, sendo civis, terem sido incursos no Código Penal Militar. O § 1º do Artigo 122 da Constituição de 1967 já estava em uso antes mesmo da redação dessa Constituição.

Desde o dia de tomada de poder pelo golpe de 1964, os militares tinham o movimento estudantil como um alvo a ser massacrado. Na noite do golpe, a sede da União Nacional dos Estudantes (UNE), na Praia do Flamengo, no Rio de Janeiro, foi metralhada e incendiada. Tanto a UNE quanto as diversas entidades estaduais de estudantes (UEEs) tinham intensa mobilização e participação na vida política e cultural do país, com pautas reivindicatórias não só de mudanças no ensino como também de fomento de atividades culturais para a população, principalmente para as classes populares. As entidades estudantis foram, assim, consideradas subversivas e colocadas na ilegalidade. Os estudantes, mesmo proibidos de realizar manifestações, continuaram enfrentando a ditadura, embora fossem violentamente reprimidos (MEMORIAL DA DEMOCRACIA/MOVIMENTO ESTUDANTIL, 2017).

Em 1968, muitos segmentos da sociedade brasileira estavam insatisfeitos com o novo regime e as manifestações contra o governo ditatorial ganharam força com a intensa participação do movimento estudantil.

No dia 28 de março, o estudante secundarista Edson Luís Lima Souto foi morto a bala pela polícia numa manifestação contra o fechamento do Restaurante Universitário conhecido como Calabouço, localizado no centro do Rio de Janeiro. No dia 29 de março, 60.000 pessoas seguiram o féretro até o local do enterro. A UNE decretou greve geral.

Em 31 de março, novo embate de estudantes e populares contra as forças de repressão em manifestações pelos quatro anos de ditadura. No dia 4 de abril, celebraram-se missas em vários estados brasileiros pelo sétimo dia da morte de Edson Luís, seguidas de manifestações. No Rio de Janeiro foi montada uma verdadeira operação de guerra pelo regime, temendo perder o controle da situação.

Em final de abril irrompeu uma greve de operários em Contagem, Minas Gerais. No final de maio, novas manifestações estudantis com barricadas no centro de São Paulo. No dia 25 de maio foi jogada uma bomba na redação do jornal *O Estado de São Paulo*. Em todas essas manifestações, dezenas de estudantes eram presos e espancados pela polícia (FGV/CPDOC/Passeata, 2017).

Marcada com antecedência e a princípio proibida e depois liberada pela ditadura, realizou-se, no Rio de Janeiro, no dia 26 de junho de 1968, uma passeata que ficou conhecida como a Passeata dos Cem Mil. Convocada pelo movimento estudantil, aderiram à passeata intelectuais, artistas, religiosos, entidades de classe, além de populares que foram se juntando ao cortejo. Esse evento tornou-se o mais significativo no combate às atrocidades cometidas pela ditadura (FGV/CPDOC/Passeata, 2017). A Passeata dos Cem Mil marcou o ápice da reação da sociedade contra o regime, a censura, a violência e a repressão às liberdades.

Em julho, eclodiu uma greve em Osasco, São Paulo, reprimida pelo Exército com prisão de centenas de trabalhadores. Nova greve de operários só aconteceria 10 anos depois (MEMORIAL DA DEMOCRACIA/GREVE, 2017).

No dia 29 de agosto de 1968, forças policiais invadiram a Universidade de Brasília (UnB), fundada em 1962 por Darcy Ribeiro (1922-1997) e centro de resistência estudantil à ditadura militar (EFEL, 2017).

Nos dias 2 e 3 de setembro, o deputado federal Márcio Moreira Alves posicionou-se contra a violência praticada na UnB num discurso proferido na Câmara Federal, e o deputado Hermano Alves publicava, naqueles dias, no jornal *Correio da Manhã*, artigos contra o regime militar. O Congresso não atendeu à solicitação do governo para a cassação dos dois parlamentares, votação realizada em 12 de dezembro de 1968, atitude considerada por analistas políticos como um dos pretextos para a decretação do Ato Institucional número 5 (AI-5)¹¹ (D'ARAUJO, 2017).

¹¹ O Ato Institucional nº 5, AI-5, baixado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, foi a expressão mais acabada da ditadura militar brasileira (1964-1985). Vigorou até dezembro de 1978 e produziu um elenco de ações arbitrárias de efeitos duradouros. Definiu o momento mais duro do regime, dando poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente

Com o endurecimento do regime, houve a contrapartida de ações revolucionárias em tentativas de oposição ao governo ditatorial, principalmente entre 1969 e 1972, com assaltos a bancos para obter fundos e outras ações de guerrilha urbana, com diplomatas estrangeiros capturados por grupos armados, o que teve bastante visibilidade, principalmente porque os revolucionários exigiam soltura de prisioneiros políticos em troca dos representantes estrangeiros (REIS FILHO, 2014, p. 74). Dessas operações, a que mais teve repercussão foi a do embaixador dos EUA:

A primeira, e que mais chamou a atenção, foi a captura do embaixador estadunidense Charles Burke Elbrick, no Rio de Janeiro, em 4 de setembro de 1969. Em troca de sua vida, a ditadura foi obrigada a ler em cadeia de rádio e televisão e a publicar nos principais jornais do país um violento manifesto com denúncia dos crimes cometidos pelo governo, entre os quais a tortura sistemática dos presos políticos [...]. Exigia-se, ainda, a libertação imediata de quinze prisioneiros políticos de diversas organizações de esquerda, incluindo-se aí o veterano Gregório Bezerra, militante do PCB que não apoiava as ações armadas mas se tornara um símbolo das esquerdas por sua determinação e coragem e pelas torturas públicas a ele infligidas por oficiais do Exército em Recife (PE) quando de sua prisão, logo após o golpe (REIS FILHO, 2014, p. 74-75).

Houve tentativas de luta no campo, como as dos grupos chefiados pelo capitão Carlos Lamarca no Vale da Ribeira, em São Paulo, em 1970; em 1971, na Bahia, quando Lamarca foi morto; na região amazônica do Araguaia, entre 1972 e 1974, período em que o Exército dizimou o grupo revolucionário (REIS FILHO, 2014, p. 76-78).

Segundo Mariana Joffily, os 21 anos de ditadura no Brasil podem ser divididos em 3 fases, sendo a primeira de 1964 a 1968, com a decretação do AI-5. Nessa época, “[...] houve denúncias de prisões arbitrárias, violências e até torturas e assassinatos” (JOFFILY, 2014, p. 164). A segunda fase vai do AI-5 a 1974, quando “[...] a tortura e o assassinato político tornaram-se política de Estado, de maneira metódica, coordenada e generalizada” (JOFFILY, 2014, p. 164). Essa época corresponde, em sua maior parte, ao governo do general Emílio Garrastazu Médici (de 30 de outubro de 1969 a 15 de março de 1974). A terceira fase inicia-se em 1975, com a distensão anunciada pelo presidente Ernesto Geisel (1974-1979) e a abertura política empreendida pelo general João Batista Figueiredo (1979-1985) e vai até 1985

(JOFFILY, 2014, p. 164), quando se encerra o período ditatorial no Brasil. Mariana Joffily acrescenta que, “[...] Para efeitos da repressão política, no entanto, a segunda fase pode ser estendida até 1976, quando parte da cúpula do Partido Comunista do Brasil (PCdoB) foi exterminada pelos órgãos de segurança e informação do Exército” (JOFFILY, 2014, p. 164).

Essa contextualização histórica se faz necessária porque as obras estudadas na pesquisa ficcionalizam eventos ocorridos nesse período ditatorial no Brasil. *Soledad no Recife* (MOTA, 2009) é uma obra de ficção com teor testemunhal sobre o massacre de Soledad Barret Viedma e seus companheiros, jovens revolucionários, na Chácara São Bento, nas imediações do Recife (PE), em janeiro de 1973, ocorrido no período mais repressor da ditadura, que foi o do governo do General Garrastazu Médici. K. (2014), de Bernardo Kucinski, reproduz ficcionalmente a saga de um pai em busca da filha, professora da Universidade de São Paulo e militante da Aliança Libertadora Nacional (ALN), e sobre a qual não consegue notícias. *O Irmão Alemão* (2014), de Chico Buarque, traz, em narrativa autoficcional, as perseguições, prisões e assassinatos sob tortura daqueles que se opuseram ao sistema político ditatorial. Cada uma dessas obras faz da literatura um recurso estético para revisitar eventos que, apesar de apurados por entidades ou órgãos como a Comissão da Verdade¹², ainda têm uma dívida com a história, pois torturadores e assassinos foram anistiados, e o único reconhecido como torturador foi o coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra (1932-2015), condenado em ação particular indenizatória, apenas.

¹² A Comissão Nacional da Verdade (CNV), órgão temporário criado pela Lei 12.528, de 18 de novembro de 2011, encerrou suas atividades em 10 de dezembro de 2014, com a entrega de seu Relatório Final. Disponível em: <<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>>. Acesso em: 05 abr. 2018. A criação de uma Comissão Nacional da Verdade teve o objetivo de promover a apuração e o esclarecimento público das graves violações de direitos humanos praticadas no Brasil, [...] de 1946 a 1988. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_1_pagina_17_a_82.pdf>. Acesso em: 05 abr. 2018.

2.5 AS OBRAS EM ANÁLISE

2.5.1 *Soledad no Recife*

"[...] meu ofício sobre a terra
é ressuscitar os mortos
e apontar a cara dos assassinos."

TIERRA, Pedro. Poema-prólogo. In: *Poemas do povo da noite*, 2010, p. 29-30.

Os jornais de Pernambuco do dia 11 de janeiro de 1973 publicaram na primeira página notícias referentes à morte de "terroristas" que teriam sucumbido a um confronto com militares. "6 terroristas mortos em Paulista"; "Segurança acaba com terror"; "Segurança estoura no Recife aparelho de ação terrorista"¹³ são algumas manchetes desses jornais. Trecho da notícia¹⁴ publicada no *Jornal do Commercio* diz que

Os órgãos de segurança desbarataram a organização terrorista conhecida como VPR (Vanguarda Popular Revolucionária), autora de vários sequestros de Embaixadores no Brasil [...]. Equipes especiais dos órgãos de segurança cercaram, no dia 8 deste mês, "o aparelho" coordenador, localizado numa chácara dentro do loteamento de São Bento, no município de Paulista [...]. Nesse local foi dada ordem de prisão aos terroristas que se achavam reunidos, os quais, no entanto, reagiram a bala. Após cerrado tiroteio, alguns terroristas morreram e outros saíram gravemente feridos, falecendo pouco depois. Dois subversivos conseguiram fugir (MOTA, 2009, s./p.).

Essa é a história oficial. Os mortos têm nome, uma biografia. São eles Eudaldo Gomes da Silva, Evaldo Luiz Ferreira de Souza, Soledad Barret Viedma, Pauline Reichstul, José Manuel da Silva e Jarbas Pereira Marques. Suas vidas acabaram na chácara São Bento e durante muito tempo seus nomes permaneceram trancados em arquivos dos órgãos de repressão da ditadura militar brasileira.

Obras como *Diário de um Cucaracha* (1976), de Henfil, o já citado *O que é isso, companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira, *Os Carbonários* (1980), de Alfredo Sirkis, e muitas outras que surgiram depois, procuram, na forma de memórias,

¹³ Manchetes do *Jornal do Commercio* (a primeira) e *Diário de Pernambuco*, as demais, em fac-símile adicionado à obra *Soledad no Recife* (MOTA, 2009).

¹⁴ O trecho transcrito também aparece em fac-símile na obra de Urariano Mota.

testemunho, depoimento, diário, *testimonio*¹⁵ ou ficção, apresentar outra visão da história, uma visão que não é a versão oficial de um período da história do Brasil que ainda pulsa sob o manto da impunidade.

No caso da Chácara São Bento, uma personagem toma vulto na obra de Urariano Mota *Soledad no Recife* (2009). Essa personagem é Soledad Barret Viedma, ativista nascida no Paraguai, de ilustre família de revolucionários contra regimes ditatoriais. Antes de atuar no Brasil, Soledad viveu na Argentina e Uruguai, passou pelo Chile e Cuba. Selou seu destino no Brasil no governo do general Emílio Garrastazu Médici¹⁶. É de parte do período em que a paraguaia viveu no Brasil que a obra de Urariano Mota vai tratar, especificamente dos acontecimentos que vão desde que o narrador conhece Soledad, na sexta-feira de Carnaval de 1972, até aproximadamente um ano depois, 7 de janeiro de 1973, quando Soledad foi morta, apesar de a versão oficial indicar a data de 8 de janeiro. Depois de 37 anos do evento, o narrador se dispõe a contar o que viveu nesse período.

Os jovens ativistas personagens da obra foram seduzidos pelo discurso de um traidor que se dizia chamar Daniel, Jadiel, Jonas, Jônatas mas que era na verdade José Anselmo dos Santos, o cabo Anselmo da revolta dos marinheiros no Rio de Janeiro, episódio que antecedeu a queda do presidente João Goulart. Perseguido pelo governo militar, cassado, tendo se exilado no Uruguai e posteriormente em Cuba, o cabo retorna ao Brasil como ativista da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), mas muda de lado e passa a colaborar com a ditadura, traindo e denunciando os jovens que atraía para a causa revolucionária¹⁷.

São esses episódios que o narrador de *Soledad no Recife* se dispõe a contar, quase quatro décadas depois de ocorridos. Publicada em 2009, essa obra traz na ficha catalográfica a classificação de romance brasileiro, ficção. No texto, no entanto, pessoas reais aparecem com seus nomes próprios como registrados em cartório. O

¹⁵ O conceito de *testimonio* como um novo gênero surge na América Latina após a revolução cubana de 1959. A literatura de *testimonio* “[...] existe apenas no contexto da contra-história, da denúncia e da busca pela justiça” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 88), e aborda um evento da história coletiva, salientando a continuidade da opressão nos países latino-americanos.

¹⁶ Informações disponíveis em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/soledad-barret-viedma/>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

¹⁷ Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/jose_anselmo_dos_santos>. Acesso em: 04 jul. 2017.

livro traz material iconográfico constituído de fac-símile de reportagens de jornais sobre o ocorrido e de documento da Secretaria de Segurança Pública de Pernambuco. Reproduz inúmeras fotos de Soledad, de sua irmã Nanny e do cantor uruguaio Daniel Viglietti, além de uma figura tradicional do Carnaval pernambucano, o Homem da Meia-Noite.

A obra recria eventos traumáticos pela voz de um narrador que se coloca como deles tendo participado. Ao afirmar sua participação nos fatos empíricos, o narrador simula ser uma testemunha, mas a obra não é um testemunho nem um *testimonio*, uma vez que se autodenomina ficção e nela o narrador, a princípio, não se identifica como sendo o autor empírico que se propõe a revelar sérias agressões físicas e psicológicas, as quais teria experimentado ou visto. Márcio Seligmann-Silva (2003) afirma que

[...] o testemunho deve ser compreendido tanto no sentido jurídico e de testemunho histórico – ao qual o *testimonio* tradicionalmente se remete nos estudos literários – como também no sentido de “sobreviver”, de ter-se passado por um evento limite, radical, passagem essa que foi também um “atravessar” a “morte”, que problematiza a relação entre a linguagem e o “real” [...] (p. 8).

Como o autor não se coloca sendo partícipe de eventos dolorosos nem se postula como sobrevivente, *Soledad no Recife* constrói-se como uma obra de teor testemunhal, conceito elaborado por Márcio Seligmann-Silva (2003):

[...] De modo mais sutil [...] falamos também de um *teor testemunhal* da literatura de um modo geral: que se torna mais explícito nas obras nascidas de ou que têm por tema eventos-limite. Nesse sentido, a literatura do século XX – Era das catástrofes e genocídios – ilumina retrospectivamente a história da literatura, destacando esse elemento testemunhal nas obras (p. 8).

Escrita já no século XXI, *Soledad no Recife* ilustra um desses eventos-limite. Seligmann-Silva, ao abordar uma das formas de testemunhar, o *testimonio*, elenca suas principais características: o evento narrado deve ser um fato histórico apresentado de um ponto de vista diferente do da história oficial, reafirmando, inclusive, a permanência da opressão na América Latina; a pessoa que testemunha sente necessidade de relatar os problemas que uma comunidade sofreu, não um problema individual, mesmo que inserido no coletivo; a voz na primeira pessoa gramatical é de um narrador-protagonista ou testemunha do que narra, incorporando literatura e tribunal para denunciar atrocidades cometidas por regimes autoritários; a literatura de *testimonio stricto sensu* se apresenta na primeira pessoa e não

pertence ao âmbito da ficção (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 89-91). Não simulando um tribunal, mas se apresentando em primeira pessoa; não sendo um *testimonio stricto sensu*, mas recriação literária, a obra presta um grande serviço à correção de fatos históricos que, da forma como foram divulgados na época, reproduziam os interesses dos órgãos de repressão da ditadura.

O evento histórico em *Soledad no Recife* é, assim, apresentado sob uma ótica que contradiz a história oficial. O narrador confessa:

Penso na Colômbia, na guerrilha da Colômbia, nas Farc, nos paramilitares e seu terror, e, portanto, penso nos dramas, tragédias e tragicomédias que reclamam um relato agora. Que não temos, ou não vemos, porque estamos a escrever sobre o que não temos de imediato ante nós, porque os nossos olhos estão voltados para uma região aquém do presente. Escrevo este livro com minha atenção voltada para o que foi antes. Mas me defendo, ou quero me defender, quando reflito que a narração está sempre voltada para o que foi. Ao que acrescento, para o que foi e continua a ser, porque com a memória reconstruída podemos entrar na história, 37 anos antes deste 2009 (MOTA, 2009, p. 37).

A memória do narrador faz com que ele procure descobrir o que, em situações anteriores, possa explicar o presente. Seu desejo é de se colocar numa posição de engajamento com a questão histórica sobre a qual decidiu escrever. O passado lampeja no presente, como adverte Walter Benjamin na 5ª tese “Sobre o conceito da história”:

A verdadeira imagem do passado passa célere e furtiva. É somente como imagem que lampeja justamente no instante de sua recognoscibilidade, para nunca mais ser vista, que o passado tem de ser capturado. ‘A verdade não nos escapará’ – essa frase de Gottfried Keller indica, na imagem que o Historicismo faz da história, exatamente o ponto em que ela é batida em brecha pelo materialismo histórico. Pois é uma imagem irrestituível do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se reconhece como nela visado (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p. 62).

O passado, reconstruído a partir de fragmentos que são captados no presente, pode possibilitar ao interessado em uma visão não contemplativa da história “[...] descobrir a constelação crítica que um fragmento do passado forma precisamente com um momento do presente” (LÖWY, 2005, p. 62). Há um compromisso ético em trazer à tona uma nova visão da história a partir desses fragmentos, uma necessidade de reapresentação dos eventos históricos para não compactuar com a história que conta apenas façanhas dos vencedores. É preciso mostrar também aqueles “[...] que caíram sob as rodas de carruagens majestosas e magníficas denominadas Civilização, Progresso e Modernidade” (LÖWY, 2005, p. 73).

Esse trânsito passado/presente é um movimento dialético, uma vez que passado e presente são inseparáveis, assim como história e política, como rememoração e redenção (LÖWY, 2005, p. 62). Jeanne Marie Gagnebin explica essa questão dialética, dizendo que, na obra *Em busca do tempo perdido*, "[...] Proust não reencontra o passado em si [...], mas a presença do passado no presente e o presente que já está lá, prefigurado no passado" (GAGNEBIN, 1994, p. 15). Segundo a filósofa, as considerações de Walter Benjamin sobre o método do materialista histórico são similares à estética proustiana, porque

[...] A mesma preocupação de salvar o passado no presente graças à percepção de uma semelhança que os transforma os dois: transforma o passado porque este assume uma forma nova, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não a descobirmos, inscrita nas linhas do atual (GAGNEBIN, 1994, p. 16).

A reapresentação de um evento histórico em *Soledad no Recife* mostra essa tentativa de "salvar o passado no presente", de não deixar que o passado desapareça no esquecimento para que se possa contar uma outra história, numa perspectiva que se opõe à da historiografia oficial. É preciso lembrar-se "[...] daqueles que jazem por terra" (LÖWY, 2005, p. 73).

Urariano Mota, em entrevista a Wellington Calasans, afirma que

O princípio fundamental do escritor hoje é aquele mesmo grande princípio que moveu Tolstói na sua obra, o que é assumir o ponto de vista em favor dos desfavorecidos, a favor dos oprimidos, este é o maior desafio do escritor. Este é o maior obstáculo [...] porque se ele segue rigorosamente este caminho, ele não pense que vai encontrar portas abertas. Na grande mídia, no mundo editorial, as portas não estão abertas pra essa visão de mundo [...] (MOTA, 2016).

O compromisso com essa forma de fazer literatura é e sempre foi, segundo Urariano Mota (2016), o principal inimigo do escritor. É ter um compromisso com a verdade dos esquecidos da história, a verdade que incomoda aqueles que compactuam com o poder ou estão apenas preocupados em manter o *status quo*. Ao buscar um evento acontecido há 37 anos, Urariano Mota, pela ficção, revolve a história oficial, fazendo emergir dos escombros rastros¹⁸ que deixariam de existir não fosse esse trabalho de investigação do passado, não fosse feito, no presente, um apelo para que esse passado não seja esquecido. Essa atitude dos que agem como o

¹⁸ Termo usado por Paul Ricoeur e desenvolvido por Jeanne Marie Gagnebin no artigo "Verdade e memória do passado", da obra *Lembrar escrever esquecer*, 2009.

materialista histórico visa também a tentar impedir que a barbárie se repita no presente.

Jeanne Marie Gagnebin continua, a respeito da influência do escritor Marcel Proust (1871-1922) sobre Walter Benjamin especificamente a respeito da busca de identidades entre passado e presente: “[...] um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (GAGNEBIN, 1994, p. 15). Ao reapresentar o passado, retirá-lo do *continuum* da história, o historiador/escritor contribui para que as ruínas desse passado não se percam irrecuperavelmente; contribui, também, para que, no presente, perceba-se quanto do passado constrói o presente. Essa chave, no entender de Benjamin, não significa contemplação, mas sim ação. Na construção do presente tem-se a possibilidade não de ressuscitar os mortos, mas de fazer justiça a eles, trazer à tona a história dos vencidos. Se não há como trazer o passado de volta, pode-se, pela memória, buscar no passado a compreensão do presente, tentar construir o depois a partir do antes. O narrador de *Soledad no Recife* vê-se na obrigação de fazer justiça aos mortos:

Chegamos aqui ao mais difícil de escrever, de narrar, de contar. Com a mão na testa, ponho-me a refletir. A primeira frase que vem sem aviso é: passei 37 anos para entender e contar este momento. Mas quando isso me digo, sinto que deveria esperar mais 37 anos, se mais vida eu tivesse. Para não mergulhar no lusco-fusco, aurora ou escuridão de uma probabilidade, entro e começo com as poucas ferramentas que consegui ao longo destes anos. Mas invoco a paciência e a coragem dos que me leem, porque preciso de ajuda nesta difícil travessia (MOTA, 2009, p. 101).

Apoiando-se na ajuda do leitor, o narrador passa “ao mais difícil de escrever”, a queda dos companheiros. Como estivesse com um amigo pouco antes do momento em que os demais colegas foram mortos, e esse amigo telefonara para casa, uma prática comum naqueles tempos, dada a truculência da ditadura Médici, a irmã desse colega conseguira passar para ele uma mensagem cifrada: “Os seus amigos estiveram aqui. Estão à sua procura” (MOTA, 2009, p. 101). Alertados, os dois conseguiram escapar. Quatro dias depois souberam das notícias do massacre. Os jornais publicaram aquilo que interessava à ditadura, reproduzindo nas reportagens o que fora divulgado oficialmente pelos órgãos de segurança. Nessa versão, a polícia surpreendeu um congresso de terroristas na chácara São Bento, município

de Paulista, imediações do Recife, e, tendo sido surpreendidos, os terroristas reagiram e morreram na troca de tiros com a polícia.

As notícias dos jornais disseram e continuarão a dizer, pois a cumplicidade com um crime é permanente, que Soledad e companheiros foram mortos em 8 de janeiro de 1973. Mas em uma ditadura nem as datas dos jornais são verdadeiras. Por exemplo, Soledad morreu em 7 de janeiro. A vida de Soledad ganhou mais um dia apenas nos tipos impressos das folhas. As indicações são de que repressão e imprensa fizeram um acordo entre as datas dos seis assassinatos de socialistas no Recife, da primeira à última execução em 8 de janeiro. [...] Foram seis homicídios, todos unidos e simplificados em um aparelho da chácara São Bento [...]. Mas só depois de mortos se fez a maquiagem nos jovens socialistas: com tiros, para maior coerência do suplício com o papel dos jornais (Mota, 2009, p. 102).

O narrador de *Soledad no Recife* insiste no papel da imprensa quanto à divulgação das notícias sobre os homicídios perpetrados pela ditadura. Para dar uma real dimensão do papel da imprensa, o autor insere cópias de manchetes de jornais da época, com notícias do massacre. Possivelmente para sobreviver ao período, ou até por colaboração espontânea, a imprensa brasileira prestou-se à divulgação do que interessava ao regime ditatorial. Os jornais, submissos ao terror, prestaram um desserviço à população e à história. E como não houve punição para os crimes, não só da ditadura, mas também da imprensa, vive-se hoje uma situação em que aspectos ditatoriais subsistem.

Em entrevista à revista *Caros Amigos*, o filósofo Vladimir Safatle analisa o papel da mídia na situação brasileira atual e diz que, “[...] quando se fala muito da natureza oligopolista do mercado midiático, o caso brasileiro é exemplar nesse sentido” (SAFATLE, 2017, p. 29). Ele dá o exemplo das manifestações de março de 2017, quando pelo menos 500 mil pessoas estiveram nas ruas protestando contra as reformas da Previdência e trabalhista e alguns jornais nada noticiaram, “[...] dentro de uma lógica de invisibilidade” (SAFATLE, 2017, p. 29) que ele não consegue imaginar em nenhum outro país do mundo. Cita também o exemplo do *Jornal Nacional*, da Rede Globo de Televisão, que veiculou durante 40 minutos as escutas clandestinas feitas nos ex-presidentes Dilma Rousseff e Luís Inácio Lula da Silva. Para o filósofo, houve, no caso, “[...] um tipo de relação incestuosa e muito ruim entre certos setores da imprensa e certos setores do Judiciário. Isso demonstra uma distorção dessas relações” (SAFATLE, 2017, p. 30).

Inúmeras outras distorções que acontecem hoje também têm origem no período ditatorial. O narrador onisciente de *Soledad no Recife* flagra Daniel pensando:

[...] 'Isso passa. Calma, *hombr*e. Terás a compreensão daqueles olhos verdes, claros e vivos de Fleury'. E sorri íntimo. [...]
O que lhe dói não é de modo nenhum – 'Culpa zero, entende? Culpa zero' -, não é bem doer, o que mais o incomoda é a incompreensão do mundo. [...]
'Se eu não me julgo um criminoso, eu não sou criminoso. O que vale é o que eu sei' (MOTA, 2009, p. 84).

Prestes a trair os jovens socialistas, Daniel impõe a si mesmo calma. O momento crucial está chegando. Não há motivo para sentir-se culpado, o crime que está para cometer o incomoda apenas porque as pessoas podem não compreender o que o move, já que não considera a entrega dos jovens à truculência da ditadura um ato criminoso. Servindo a uma estrutura de repressão que contava com todo um aparato dos poderes públicos e de empresários, Daniel, já próximo a ser reconhecido como cabo Anselmo, tem o delegado Sérgio Fernando Paranhos Fleury (1933-1979), do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) como seu superior no evento da chácara São Bento. O ex-delegado de Polícia Civil do Espírito Santo, Cláudio Guerra, revela sobre o delegado Fleury:

Eu e o delegado Fleury tínhamos muito em comum. Ele era o chefe do DOPS em São Paulo e eu, no Espírito Santo. Fomos provavelmente os dois delegados dessa época que mais matamos, tanto bandidos comuns quanto comunistas. Nossas carreiras eram muito semelhantes. [...] Éramos ótimos investigadores e tínhamos equipe de elite (GUERRA, NETTO e MEDEIROS, 2012, p. 101).

Na sequência do depoimento, Cláudio Guerra diz que Fleury não respeitava a autoridade dos coronéis, e obteve tanto poder que se tornou perigoso, foi preso e ameaçou denunciar o que acontecia nos porões da ditadura: “[...] Olha, se eu cair, cai todo mundo. Vou falar de todos e de tudo que aconteceu” (GUERRA, NETTO e MEDEIROS, 2012, p. 102). Sem saída no momento, a ditadura promulgou uma lei que justificasse retirar Fleury da prisão, a Lei 5941/73¹⁹, que permite que o condenado aguarde em liberdade o julgamento do recurso impetrado por seus advogados. Foi tão evidente a finalidade primeira dessa lei, que ela é até hoje conhecida como Lei Fleury. Com essa estratégia, o delegado continuou a prestar seus serviços à ditadura, até que se tornou incontornavelmente inconveniente aos militares, que decidiram eliminá-lo, o que ocorreu na simulação de um acidente em

¹⁹ Informações disponíveis em: <<http://www2.camara.leg.br/agencia/noticias/88530.html>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

1979, segundo informações de Cláudio Guerra (GUERRA, NETTO e MEDEIROS, 2012, p. 99-108).

Na reconstrução do ocorrido com seus companheiros de oposição ao regime ditatorial, o narrador de *Soledad no Recife* se lembra de uma conversa com o amigo Júlio, na qual fica sabendo que Daniel, o marido de Soledad, era um ativista contra a ditadura. Júlio diz: “Eu me encontrei com ele na Cidade Universitária. E... ele tem armas, rapaz. Ele tem facilidade para distribuir armas. Entende? O que a gente precisa, ele tem” (MOTA, 2009, p. 38). E em novos encontros, Daniel continua seu trabalho de atrair os jovens revolucionários para sua armadilha, utilizando argumentos que a esses jovens pareciam incontestáveis, inclusive porque tinham a autoridade de Fidel Castro (1926-2016) a respaldá-los:

- Ora, trazemos armas. Temos fuzis soviéticos, pistolas... Nada exigimos em troca. Isso é uma recomendação do Comandante. Em nome da solidariedade dos povos. [...] – Os guerrilheiros formados em Cuba são patriotas de todos os povos. A solidariedade não tem fronteiras. Tem classes. Devemos semear justiça onde justiça não há (MOTA, 2009, p. 47-48).

O narrador faz uma observação a respeito de semearem justiça como Dom Quixote, a que Daniel responde: “- Sim, companheiro, como dom Quixote. *Pero* só um *poquito*. Nós estamos na contracorrente, companheiro. Isso nos deixa com aparência de quixotescos. Mas somos muitos, muitos Quixotes, em todo o continente” (MOTA, 2009, p. 48).

Aqueles jovens não desconfiavam, então, que Daniel era cabo Anselmo, que servia à ditadura, que não se importava em trair e que seu chefe era o truculento Fleury. Segundo Cláudio Guerra,

Em nome da segurança do Estado brasileiro, os membros das comunidades de informações podiam tudo: perseguir, grampear, investigar, julgar, condenar, interrogar, torturar, matar, desaparecer com o corpo e alijar famílias do paradeiro de seus entes queridos. Não havia um código de ética, nem formal, nem informal, que direcionasse nossas condutas. Tudo era permitido.

Foi essa a comunidade de informações em que eu transitei, e fui um eficiente membro, um matador implacável que ajudou a ganhar uma guerra da qual o povo não tomava conhecimento por causa da censura aos meios de comunicação (GUERRA, NETTO e MEDEIROS, 2012, p. 98-99).

A caça aos comunistas, expressão muito usada na época, tinha carta branca dada pelos órgãos de segurança. Não havia lei, não havia código de ética, não havia punição para excessos, até porque os excessos eram a regra, a ordem a ser

seguida. Fleury foi executado, segundo Cláudio Guerra, porque adquiriu tanto poder que passou a incomodar a ditadura, além de ter passado a agir por conta própria, extorquindo “[...] empresários que pagavam para sustentar as ações clandestinas do governo militar” (GUERRA, NETTO e MEDEIROS, 2012, p. 102). A repressão era tão poderosa que os delatores encontravam-se em vários setores da sociedade, não apenas nos órgãos específicos.

Braços da comunidade de informações, não oficiais, estenderam-se para além do aparelho do Estado, se infiltrando nas associações particulares, como a maçonaria, e na organização policial paralela Scuderie Le Cocq, cujos membros se denominavam “irmãozinhos”. [...] [...] estendeu seus braços também à contravenção – o jogo do bicho [...] para obter informações, arrecadar fundos e transitar na clandestinidade (GUERRA, NETTO e MEDEIROS, 2012, p. 93-94).

Esses braços continuam a agir à revelia da lei. Nos episódios que envolveram a greve deflagrada em 04 de fevereiro de 2017 pelos policiais militares do Espírito Santo, houve denúncias de que policiais à paisana participavam de grupos de extermínio, assassinando, principalmente na periferia da Grande Vitória, pessoas ligadas a qualquer tipo de contravenção, tornando realidade o jargão “Bandido bom é bandido morto”. Esses extermínios seriam uma estratégia dos policiais militares para forçar o governo do estado a atender a suas reivindicações. Em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo* no dia 13 de fevereiro de 2017, o então governador do Espírito Santo, Paulo Hartung, diz:

[...] Tenho admiração pela Polícia Militar, mas a instituição, liderada por forças diversas e usando artifícios, vem praticando um ato contra a lei. [...] Outra coisa que me preocupa é a evolução dos assassinatos. Criamos um grupo de investigação. Não deixaremos pedra sobre pedra. Vamos elucidar os assassinatos e, se tiver conexão aqui ou acolá, será apresentada (HARTUNG, 2017).

Falando por evasivas, sem esclarecer quais seriam essas “forças diversas” nem que conexões seriam essas acontecendo “aqui ou acolá”, o governador parece sugerir que a “evolução dos assassinatos” está relacionada a algo espúrio, a atitudes transgressoras cometidas pela própria polícia. Reforça essa ideia a expressão “Não deixaremos pedra sobre pedra”. Há todo um passado que pulsa sob a cortina que foi colocada sobre os crimes da ditadura militar no Brasil e esse passado insiste em retornar no presente, insiste em incomodar os que acreditavam que se constrói o futuro sem prestar contas ao passado.

Walter Benjamin afirma, na 2ª tese “Sobre o conceito da história”:

O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. O materialista histórico sabe disso (BENJAMIN, 1994, p. 223).

Do ponto de vista histórico, a redenção é o ato de fazer justiça às vítimas do passado, ouvir o eco de vozes que emudeceram. Segundo Löwy,

[...] a rememoração, a contemplação, na consciência, das injustiças passadas, ou a pesquisa histórica, aos olhos de Benjamin, não são suficientes. É preciso, para que a redenção aconteça, a reparação – em hebraico *tikkun* – do sofrimento, da desolação das gerações vencidas, e a realização dos objetivos pelos quais lutaram e não conseguiram alcançar (LÖWY, 2005, p. 51).

Não existe, assim, redenção sem reparação. Essa redenção, no entanto, não se realiza apenas no plano teológico. Em Benjamin, há um movimento dialético sagrado/profano. A concretização da luta pela redenção, no plano profano, é tarefa do presente. No Brasil, há uma dívida a ser cobrada dos opressores que, durante o período de 1964-1985, perseguiram, prenderam, torturaram e mataram opositores do regime ditatorial. “Alguém na terra está à nossa espera” para, como um Messias, promover a redenção dos oprimidos e fazer a reparação das injustiças. Sem essas ações, a luta entre opressores e oprimidos será sempre desigual, “[...] os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 1994, p. 224-225).

Benjamin também articula a ideia de um Messias profano, não um enviado divino salvador ou redentor dos oprimidos. Messias são aqueles que se importam, que lutam, que constroem sua história a partir de movimentos contra a opressão. Löwy, discorrendo a respeito da Tese II de “Sobre o conceito da história”, afirma:

[...] O único messias possível é coletivo: é a própria humanidade, mais precisamente [...] a humanidade oprimida. Não se trata de esperar o Messias, ou de calcular o dia de sua chegada [...] mas de agir coletivamente. A redenção é uma autorredenção, cujo equivalente profano pode ser encontrado em Marx: os homens fazem sua própria história, a emancipação dos trabalhadores será obra dos próprios trabalhadores (LÖWY, 2005, p. 52).

Em *Soledad no Recife* Urariano Mota, já na voz do autor empírico, confessa que foi procurado por uma mulher que o instou a escrever outro livro sobre militantes assassinados: “Você hoje dorme pouco, mas vai dormir menos ainda [...] porque os mortos, os perseguidos da ditadura pedem justiça, eles te acompanham” (MOTA, 2009, p. 115). Nesse ponto da narrativa, o autor acrescenta a seu romance documentos retirados de obras que denunciavam os crimes da ditadura. Cita a obra *Direito à memória e à verdade*²⁰, da qual transcreve os documentos relacionados aos jovens da chacina da Chácara São Bento. A citação abaixo é parte do documento a respeito de Eudaldo Gomes da Silva:

Eudaldo Gomes da Silva era pernambucano de Bom Conselho e foi o quarto militante banido do país a ser morto depois de regressar ao Brasil para retomar a luta clandestina contra o regime militar. [...]
Em maio de 1970, já na vida clandestina militando na VPR, foi preso no Largo da Glória, no Rio de Janeiro. Participava de tarefas relacionadas com o sequestro do embaixador da Alemanha, o que não revelou aos órgãos de segurança quando interrogado sob torturas. A VPR manteve o plano de sequestro e Eudaldo foi banido do Brasil no dia 15/06/1970, com mais 39 presos políticos trocados pelo embaixador Von Holleben. Da Argélia, seguiu para Cuba, onde fez treinamento militar [...] (MOTA, 2009, p. 103-104).

O escritor opta, assim, por documentos oficiais para enfatizar o fato histórico. O efeito que Urariano Mota pretende é, possivelmente, dar um choque de realidade no leitor, que se vê, de repente, fora do ambiente ficcional e cara a cara com o trauma do real.

Denunciados os opositores do regime, o terror começa para os jovens e Soledad reconhece que “[...] José Anselmo dos Santos se encontra entre os homens que lhe batem na cabeça com armas e punhos. [...] Ele apenas assiste ao espancamento e suplício. Como uma prova de que é contra esses terroristas” (MOTA, 2009, p. 109). Em depoimento feito em 1996, na Secretaria de Justiça de Pernambuco, 26 anos após o ocorrido, a advogada Mércia Albuquerque declara: “[...] seis corpos se encontravam no necrotério [...] em um barril estava Soledad Barret Viedma. Ela estava despida, tinha muito sangue nas coxas, nas pernas. No fundo do barril se encontrava também um feto” (MOTA, 2009, p. 109).

²⁰ Livro-relatório dos trabalhos da Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos da Secretaria Especial de Direitos Humanos da Presidência da República, publicado em 2007. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/dados/livros/a_pdf/livro_memoria1_direito_verdade.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2017.

Os jovens foram assassinados, emudeceram, mas o eco de suas vozes permanece num apelo ao presente, apelo que Benjamin considera tarefa do materialista histórico atender. Na entrevista de Urariano Mota a Wellington Calasans, o escritor afirma que *Soledad no Recife*

[...] reabilita, retoma e recria a história de Soledad Barret, a mulher do cabo Anselmo, que ele entregou para a ditadura, que ele entregou para a morte. [...] Os cínicos dizem que a literatura não serve para nada. Eu tenho a honra de dizer que *Soledad no Recife* pôs no curso do tempo, fez a atualização desse crime, do que eu considero um dos maiores crimes da ditadura brasileira, entende? pôs na ordem do dia. Por quê? Porque *Soledad no Recife* foi recriado recentemente para o teatro e plateias jovens têm visto essa recriação, sabe?, e dizem que eu não sabia que existia uma mulher de tal grandeza, eu não sabia que nós tínhamos heroína que foi assassinada aqui no Recife (MOTA, 2016).

Ao retomar o passado, Urariano Mota desempenha um papel semelhante ao que Benjamin atribui ao materialista histórico, uma vez que a proposta do escritor é de reabilitar o passado, mostrar os acontecimentos de um ponto de vista que se contrapõe à história oficial e alertar o presente para os crimes a respeito dos quais a história oficial tem outra versão. Urariano é categórico: “[...] A gente não tem o direito de sucumbir. A gente não tem o direito de se deitar e morrer. A gente não pode morrer” (MOTA, 2016). Como o cronista benjaminiano, aqueles que têm um compromisso com a remissão dos mortos precisam narrar os acontecimentos, pois sabem que “[...] nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 1994, p. 223). São esses eventos que, lampejando no presente, podem construir uma outra história, a história a contrapelo²¹ postulada por Walter Benjamin.

Em *Soledad no Recife* há um compromisso de prestação de contas com o passado ditatorial, que inicia-se como se fosse um depoimento, pois a primeira frase da obra é: “Eu a vi primeiro numa noite de sexta-feira de Carnaval” (MOTA, 2009, p. 19). O tempo verbal pretérito perfeito simples do modo indicativo indica com precisão “[...] uma ação que se produziu em certo momento do passado. É a que se emprega para ‘descrever o passado tal como aparece a um observador situado no presente e que o considera do presente’ [...]” (CUNHA; CINTRA, 2011, p. 468). Com esse jogo presente/passado, o narrador posta-se como uma testemunha solidária de eventos

²¹ Na tese 7 “Sobre o conceito da história”, Benjamin afirma que o materialista histórico “[...] Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p. 225).

históricos a respeito dos quais precisa falar, apesar de ser o ato de elocução uma “[...] difícil travessia” (MOTA, 2009, p. 101) que o narrador precisa vencer para “[...] entender e contar [...]” (MOTA, 2009, p. 101) o momento mais contundente das diversas situações de dor pelas quais ele e seus companheiros passaram.

Um breve levantamento histórico das obras literárias que abordam eventos do período ditatorial mostra que essas obras começaram a ser publicadas desde o início da ditadura.

Renato Franco reflete sobre a literatura dos anos 1970, no Brasil, e, a partir da frase de Adorno, em ensaio de 1949, de que “Escrever poesia após Auschwitz é um ato de barbárie”, afirma que a arte de nosso tempo não pode deixar de “[...] ouvir o grito de horror dos massacrados” (FRANCO, 2003, p. 352), e deve lutar para que as catástrofes não sejam esquecidas. A arte não tem o poder de fazer com que as atrocidades não se repitam, mas “[...] pode ser considerada uma forma de resistência e compreende uma dimensão ética, enquanto manifestação de indignação radical diante do horror” (FRANCO, 2003, p. 352).

Wilberth Salgueiro²² também fez um levantamento dos títulos literários do período até a atualidade.. Dentre as obras elencadas, algumas se apresentam de forma alegórica (como *A hora dos ruminantes* (1966), de José J. Veiga); outras como depoimento (*O que é isso, companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira); outras mais como autoficção (*O Irmão Alemão* (2014), de Chico Buarque); e inúmeras outras em diferentes modalidades de prosa romanesca. Escritas ainda na vigência do regime militar ou após a redemocratização, essas obras são meios pelos quais se pode ter, de um ponto de vista que não o oficial, outras percepções a respeito do período político em questão, período em que as práticas de normalização dos corpos transformaram-se, não só no Brasil,

[...] em políticas de extermínio premeditado de contingentes de opositores, em massacre dos humilhados, em supressão dos direitos civis, em tortura sistemática contra vítimas indefesas, em repressão e censura indiscriminada, em imposição de brutal sofrimento físico a considerável

²² A pesquisa de Wilberth Salgueiro foi feita para a palestra na Purdue University, West Lafayette, Indiana, EUA, em 18 de abril de 2016, e foi intitulada “Narrativas da ditadura militar no Brasil” (Material cedido pelo autor).

parte das populações desses países, entre outras atrocidades (FRANCO, 2003, p. 352-353).

Renato Franco entende a produção da época (1964-1985) como apresentando diferentes aspectos, de acordo com as características específicas de cada fase da ditadura. Segundo o teórico, antes da decretação do AI-5 o romance político ainda foi possível, como *Quarup* (1967), de Antônio Callado, e *Pessach, a travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony. No início dos anos 1970, a censura se intensifica e aparece a poesia depois chamada de “marginal” ou de “geração mimeógrafo”, na qual havia denúncia direta ou indireta do clima de horror por que o país passava. Nesses anos aparece também o que Franco denomina de *romances da derrota*, nos quais há uma “[...] cultura despolitizada, vigiada e administrada pela censura, desiludida com a derrota das esquerdas [...]” (FRANCO, 2003, p. 354). São exemplos dados pelo teórico: *Os Novos* (1971), de Luiz Vilela; *Combati o bom combate* (1971), de Ary Quintella; e *Bar Don Juan* (1971), de Antônio Callado. Franco cita algumas outras obras dessa fase, mas que não tiveram grande repercussão: *Curral dos crucificados* (1971) e *Cidade calabouço* (1973), de Rui Mourão; *Pilatos* (1974), de Carlos Heitor Cony; *Paixão bem temperada* (1970), de Esdras do Nascimento; e *Um dia no Rio* (1969), de Oswaldo França Júnior. Dessa mesma época, mas já mostrando certo inconformismo com a situação política do país, não inseridas, assim, na *cultura da derrota*, Franco cita as obras: *Incidente em Antares* (1971), de Erico Verissimo; *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles; e *Sargento Getúlio* (1971), de João Ubaldo Ribeiro. A respeito de *Incidente em Antares*, Franco afirma que

[...] é um dos primeiros romances da década a privilegiar a tarefa literária de constituir a memória por meio da recomposição do passado enquanto ruína, que, lembrada no presente, atualiza esse passado, fazendo ecoar seu grito no aqui e agora: modo, portanto, da literatura opor-se tanto ao esquecimento – sempre socialmente provocado – quanto à “história oficial” (FRANCO, 2003, p. 358).

A partir de 1975, com a política de abertura adotada pelos militares, e o pretenso fim da censura, surgem outros tipos de romance, como o romance-reportagem e o romance de denúncia, os quais propõem-se a “[...] denunciar a violência e as atrocidades cometidas pelos militares e, dessa maneira, relatar os acontecimentos políticos da década que até então, por força da interdição, só comportavam a versão oficial dos fatos” (FRANCO, 2003, p. 359). São exemplos de romance-reportagem *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1975) e *Aracelli, meu amor* (1979), ambos de

José Loureiro. *Os que bebem como os cães* (1975), de Luiz Antônio de Assis Brasil, é exemplo de romance de denúncia.

Renato Franco denomina de romances da *geração da repressão* aos textos em que, ainda na vigência do regime militar, na década de 1970, ex-militantes que tinham sido presos e torturados contam o horror por que passaram. Nesse sentido, são obras de testemunho nas quais, buscando o ocorrido pela memória, expõem a luta revolucionária e os mecanismos de tortura nas prisões. Franco afirma que essas são obras memorialísticas que “[...] testemunham experiências traumáticas verificadas na luta revolucionária e, em especial, nas prisões organizadas pela repressão política do estado militar [...]” (FRANCO, 2003, p. 360).

A tarefa de lembrar a tragédia, de narrar o núcleo dos fatos – enfim, de narrar a história a contrapelo -, envolve ainda o enfrentamento, por parte do narrador, do sofrimento experimentado, além de alimentar nele esperança de que tal narração seja um meio de acusar o inimigo pela barbárie perpetrada, impedindo-o assim de continuar a adotar tais práticas (FRANCO, 2003, p 360).

Destacam-se como obras e autores da *geração da repressão*, expressão que Franco atribui a Antonio Candido, *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós, e *O que é isso, companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira.

Ainda nos anos 1970, Franco identifica obras que “[...] souberam oferecer respostas literárias tanto às atrocidades do período ditatorial como à modernização econômica e social, autoritária e conservadora, que o país então conheceu” (FRANCO, 2003, p. 363). A essas obras o teórico denomina *romances de resistência*. Dessa produção romanesca, uma parte, além das denúncias das atrocidades cometidas tanto contra militantes como contra cidadãos opositores do regime, também se volta para o questionamento “[...] da própria condição e alcance do romance em uma sociedade autoritária e na qual viceja a poderosa indústria cultural [...]” (FRANCO, 2003, p. 364). A essas obras Renato Franco denomina ficção radical, e são exemplos *A festa* (1976), de Ivan Ângelo; *Quatro-Olhos* (1976), de Renato Pompeu; e *Armadilha para Lamartine* (1976), de Carlos Süssekind.

Mesmo após o retorno da sociedade brasileira ao regime democrático, a literatura continuou se voltando para o período ditatorial. Salgueiro cita autores cujas obras, publicadas após 1985, estabelecem diálogo com esse período. Alguns deles são:

Heloneida Studart, Ana Maria Machado, Salim Miguel, Luis Fernando Emediato, Luis Fernando Verissimo, Moacyr Scliar, Zuenir Ventura, Carlos Heitor Cony, Urariano Mota, Bernardo Kucinski e Chico Buarque. Alguns títulos mostram bem a preocupação com fatos históricos, como *Trevas no paraíso - histórias de amor e guerra nos anos de chumbo* (2004), de Luiz Fernando Emediato; e *Mãe judia, 1964* (2004), de Moacyr Scliar. Obras narrativas contemporâneas, há nelas a ficcionalização de eventos históricos, numa perspectiva que traz também preocupação com a ética, com contar a história dos oprimidos para tentar fazer justiça aos mortos.

Em *Soledad no Recife* (2009), o narrador, ao pensar no passado, vê quão idealistas eram os jovens revolucionários:

A distância, poderia ser dito que aqueles jovens estavam todos loucos em 1972. Todos, da mais ridícula alienação, da mais feroz angústia até o delírio suicida, em graus variados, todos estavam loucos. Mas isso, antes de ser uma condenação, é um reconhecimento de humanidades. Ou melhor, devo dizer, é o reconhecimento de que eles eram sensibilidades agudas e inteligências sufocadas (MOTA, 2009, p. 43).

Felipe Charbel, ao refletir sobre a ficção histórica e as transformações do romance contemporâneo, afirma que, a partir da década de 1960, com a ficção pós-modernista, renovou-se o interesse dos escritores por construir ficções que expressassem uma estreita relação com a história, fato que já tinha sido detectado no que Linda Hutcheon denominou metaficção historiográfica “[...] para definir uma forma autorreflexiva de literatura que, recorrendo à paródia e à ironia, joga com a ‘natureza provisória e indeterminada do conhecimento histórico’” (CHARBEL, 2016, p. 60), modalidade de ficção que exhibe a

[...] natureza problemática da relação entre a redação da história e a narrativização e, portanto, entre a redação da história e a ficcionalização, levantando assim, sobre o *status* cognitivo do conhecimento histórico, as mesmas questões enfrentadas pelos atuais filósofos da história (HUTCHEON, 1991, p. 126 *apud* CHARBEL, 2016, p. 60).

Charbel afirma que a obra de Hutcheon traz implícita a ideia de evolução literária, uma vez que “[...] a metaficção historiográfica nada mais é que uma resposta às transformações epistemológicas que abalaram, a partir dos anos 1960, as certezas táticas quanto ao conhecimento histórico e quanto à materialidade extradiscursiva da História” (CHARBEL, 2016, p. 61). Se, no entanto, o conceito formulado por Hutcheon atende às características da prosa da pós-modernidade, Charbel

considera que não mais o faz em relação às narrativas contemporâneas. O teórico declara que essas obras,

[...] embora assumindo um tom autorreflexivo, se pautam pelo desejo manifesto de restituir um grau de estranhamento ao passado, por meio do tratamento ficcional da condição de ser histórico: a historicidade. Em muitos desses romances, o desejo de restauração – que será chamado aqui de *páthos da autenticidade* – se apresenta, na contramão da ficção pós-modernista, como expectativa de tornar presente, ainda que de maneira incompleta e fragmentária, a diferença irredutível dos eventos históricos pretéritos, proporcionando uma espécie de “experiência substituta” do passado (CHARBEL, 2016, p. 61-62).

Dessa forma, para a literatura a partir da última década do século XX, novas teorias devem ser articuladas para compreender como a história se faz presente nessas obras. Segundo Charbel (2016), as principais tendências contemporâneas para a abordagem ficcional da história podem ser esquematizadas nas seguintes: considerar os avanços das novas teorias sobre “[...] os modos de analisar a sedimentação das estruturas históricas na linguagem [...]” (p. 62); considerar que a historicidade²³ presente nas obras, principalmente nas de testemunho, também postula uma verdade sobre a história; considerar a “[...] demanda insaciável por passado, memória e testemunho, típica das sociedades contemporâneas [...]” (p. 63); considerar que houve

[...] uma guinada ética tanto na historiografia como nos estudos literários e na prática da literatura, que traz ao primeiro plano a dimensão problemática da figuração ficcional do passado, sem no entanto abrir mão do reconhecimento de que a ficção é uma ferramenta importante no modo como as sociedades prestam contas com o passado (CHARBEL, 2016, p. 63).

A partir dessas tendências, o teórico propõe uma tipologia para se pensarem as transformações ocorridas especificamente a partir de 1989 nas obras literárias e em sua relação com a história, tendo por base a ideia de “aposta”:

Aposta na repactuação do romance histórico, em obras cujo narrador muitas vezes se confunde com o autor e tem liberdade de escolha e de interpretação dos fatos históricos, não tendo, assim, compromisso com a fidelidade dos fatos; aposta na abordagem meta-histórica, em obras nas quais a história “[...] é figurada como que de dentro [...]” (CHARBEL, 2016, p. 64); aposta na figuração romanesca do passado, em que “[...] há um diálogo explícito com os formatos tradicionais do romance

²³ A historicidade, segundo Charbel, é “[...] o modo como cada sujeito constrói para si uma consciência particular de sua inserção no processo histórico [...]” (2016, p. 62).

histórico [...] mas problematiza a representação ficcional do passado” (CHARBEL, 2016, p. 64). O teórico postula que as transformações por que tem passado a ficção histórica, que tem-se desenvolvido em diferentes países e diferentes línguas, “[...] indiciam novas formas de sensibilidade do tempo, características das sociedades contemporâneas” (CHARBEL, 2016, p. 65). Ele vê, nessas obras, um desejo de “[...] produzir conhecimento histórico com os meios próprios do romance – sem contudo rivalizar com a ciência histórica” (CHARBEL, 2016, p. 65). A literatura produz conhecimentos que, muitas vezes, só conseguem ser plenamente veiculados na articulação entre forma e conteúdo que lhe é peculiar. Segundo Charbel, isso é particularmente intenso na ficção histórica, e as possibilidades que nela se apresentam podem ser expressas em algumas atitudes como:

- (1) A inclinação para lidar com o passado de forma mais “direta”, quase visual, com a reconstrução narrativa de atmosferas históricas e ambientes físicos que produzem uma ilusão de presença do passado. [...]
- (2) A especulação sobre o sentido do processo histórico e sobre o significado da totalidade em movimento do acontecer humano. [...]
- (3) A incumbência de “varrer a história a contrapelo”, figurando a historicidade de minorias comumente deixadas de lado nas grandes narrativas da modernidade, ou de personagens reais esquecidos pela historiografia.
- (4) A figuração dos dilemas éticos e epistemológicos envolvidos na apropriação literária do passado. [...] (CHARBEL, 2016, p. 66-67).

Essas diferentes atitudes permitem que indagações sobre o passado, o tempo, as experiências humanas e suas diferentes historicidades, a história oficial – aquela dos vencedores – e mesmo indagações sobre as questões de construção do saber histórico e da ética do fazer ficcional sejam colocadas em pauta em outro tipo de conhecimento, que é o conhecimento literário.

Soledad no Recife inscreve-se na literatura brasileira contemporânea como ficção histórica, dado que é uma obra romanesca que revisita eventos históricos e traz uma versão que questiona a versão dos fatos oficiais. É, também, uma obra de forte teor testemunhal, cujos acontecimentos que constituem o enredo da obra são apresentados por um narrador em primeira pessoa que se coloca como participante dos fatos que se propõe a narrar, como já mencionado. Esse narrador desloca-se para o momento em que vê *Soledad* pela primeira vez, e então inicia sua narração, rememorando o passado.

O título *Soledad no Recife*, as fotos de Soledad, os documentos oficiais, as fac-símiles de jornais, inclusive de um jornal uruguaio com notícia do desenrolar de um sequestro sofrido por Soledad Barret Viedma em 1962, despertam, no entanto, a desconfiança do leitor, que se pergunta como deve ler essa obra, que modalidade de texto literário nortearia a recepção da obra, já que "ficção histórica" e "teor testemunhal" parecem não dar conta da complexidade do "romance". Para Márcio Seligmann-Silva, a obra "[...] se inicia de um modo claramente identificável como pertencente ao gênero romance histórico, mas aos poucos se esfacela e assume o caráter híbrido de ficção, reportagem e homenagem a Soledad" (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 27), como a utilização dos elementos paratextuais reforça. Esse esfacelamento acontece porque

[...] O documento quer se sobrepor à ficcionalização como se esta fosse insuficiente para portar o testemunho dos fatos. Trata-se de um romance abortado, que abre mão dos códigos do gênero, sucumbindo sob o peso da história que narra e, sobretudo, do ódio e desejo de vingança contra Daniel [...] (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 27-28).

Daniel, o cabo Anselmo, vivo ainda neste ano de 2019, foi dado como morto, mas reapareceu em 1984, ocasião em que deu uma entrevista ao jornalista Octavio Ribeiro, publicada na revista *IstoÉ*, na edição de 28 de março de 1984. Em 30 de agosto de 2009, o ex-marinheiro participou do Programa Canal Livre, da rede Bandeirantes de Televisão e, em 17 de outubro de 2011, do Programa Roda Viva, da TV Cultura²⁴.

Em 1999, o jornalista e escritor Percival Alves de Souza publicou um depoimento de José Anselmo, pela Editora Globo, intitulado *Eu, cabo Anselmo*. Em 2015, o cabo publica, pela Editora Matrix, uma autobiografia: *Cabo Anselmo, Minha Verdade*. Em reportagem de 2009, em *Bol Vídeos*, afirma-se que, desde 2005, o ex-militar pede à Comissão da Anistia para ser reconhecido como perseguido político²⁵.

Todas essas exposições do agente da ditadura, a partir de 1984, reabriram a ferida do caso traumático e, possivelmente, desencadearam em Urariano Mota a

²⁴ Informações disponíveis em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cabo_Anselmo>. Acesso em: 01 set. 2019.

²⁵ Informações disponíveis em: <<https://videos.bol.uol.com.br/video/cabo-anselmo-exmilitar-reaparece-apos-40-anos-04023072D4B11366>>. Acesso em: 01 set. 2019.

necessidade de soltar o grito preso na garganta por tantos anos. O narrador de *Soledad no Recife* analisa:

[...] o vejo, e sei que a sua fala - vocabulário, entonação e ênfase - varia conforme o cenário. Assim afirmo porque pude vê-lo em 2007 na televisão, bem distante do hippie despojado de 1972. No ano retrasado eu o vi de terno, bem posto e engomado, com um andar cadenciado de malandro. Digo que ele se assemelhava ao andar malandro, rítmico de um músico, mas apenas no que assemelha a preocupação de se saber observado, de se exibir como um astro na multidão (MOTA, 2009, p. 67-68).

Para o narrador, os dois Anselmos, embora separados por mais de trinta anos, são postigos, fantasias que o sujeito veste, "[...] oferecidas a uma cumplicidade ébria do espectador" (MOTA, 2009, p. 68). Há, no entanto, um outro Anselmo, aquele que condenou à morte todos os que traiu, mas esse, "[...] o terceiro a serviço da política no poder em 1972, ele preserva, oculto e defendido" (MOTA, 2009, p. 68).

Logo após o início da rememoração, em que o uso do verbo ver já indicia a necessidade de testemunhar - "Eu vi" (MOTA, 2009, p. 19) -, o narrador é apresentado a Soledad por um amigo, Júlio.

Soledad estava acompanhada por Daniel, seu companheiro, ativista político e pessoa completamente empenhada em levar adiante a luta revolucionária contra o governo ditatorial. Em conversa sobre belezas tolas, inúteis, Daniel se posiciona:

Ninguém gosta mais de arte que eu. Entende? Eu sou um artista. Tanto por formação quanto por prática. A minha sensibilidade é artística. Mas isso é um luxo, companheiros. Nós não podemos nos dar a esse luxo. Há tarefas mais práticas, que exigem uma arte mais fria.
 - Que arte, pode nos dizer? – Ivan pergunta.
 - A arte da guerra. A arte de juntar pessoas, de reunir homens que estejam dispostos para um fim.
 - Para uma finalidade, você quer dizer – comentou Ivan.
 - Sim, claro (MOTA, 2009, p. 22-23).

Com um discurso sem rodeios e determinado a se mostrar comprometido com a "arte da guerra", que alardeia, Daniel não admite as visões românticas daqueles jovens, e pensa sempre em função de um "fim". Ivan não reconhece de pronto o sentido de "fim", e questiona Daniel, que admite ser o "fim" uma "finalidade". O discurso de Daniel tinha um sentido capcioso que suas falas escondiam/revelavam.

O narrador, talvez pelo fato de se sentir completamente apaixonado por Soledad, desenvolve de pronto rejeição a Daniel que, desde o primeiro momento, tentava

impor regras de visão de mundo a sua companheira e aos recém-conhecidos. Em certo momento, Soledad afirma:

- É tão bonita essa praça! Eu passaria aqui o resto de minha vida. Que igreja linda – disse, apontando a igreja de São Pedro.
 - Certo. Mas temos tarefas mais práticas. Quem quer mudar o mundo não pode ficar admirando praças.
 Assim falou Daniel, que estava mais próximo a ela. Em definitivo, eu não “topava”, não “topei” com ele. Não que ele fosse repugnante de feições. Mas o não “topar” vinha de uma repugnância anterior. Havia nele algo de postiço, de pose. [...] Ele se posicionava como se estivesse em uma hierarquia mais alta. Em um altar. E àquele tipo de santo não poderíamos jogar pedras. O revolucionário intrépido (MOTA, 2009, p. 20).

O narrador se justifica dizendo que, no passado, sentia algo difuso, um mal-estar que agora, no presente, se explica, mas que naquela ocasião não queria definir. Em alguns momentos, Daniel é mesmo o Homem da Meia-Noite, figura típica do Carnaval de Olinda:

[...] percebo o seu peito repleto, como se estivesse com peitinhos muitos e sobrepostos, noto os seus olhos sem luz, como se nos vissem por escuros buracos de máscara, e, forçoso é dizer, ele passa a lembrança do Homem da Meia-Noite do Carnaval de Olinda. Mas não exatamente do boneco de quatro metros de altura, que vaga e dança entre a massa nas ladeiras da cidade ao som do frevo. Refiro-me à caricatura do boneco, à imitação que rapazes fazem do boneco [...]. Mas é claro, em vez do Daniel com estes olhos de 2009, então eu não o via como percebo agora as caricaturas do Homem da Meia-Noite, mas ali estava um anúncio (MOTA, 2009, p. 22).

A sensibilidade do narrador, possivelmente aguçada pela paixão pelo objeto proibido – Soledad –, dá-lhe visões expressionistas de Daniel, mas que, jovem e ingênuo nos idos de 1972, não entendia exatamente por que isso ocorria. Sentia que Daniel lhes roubava a luz, mas atribuía esse roubo ao fato de Soledad ser mulher de Daniel, a quem ela docilmente se sujeitava. Sentia também, em sua atração por Soledad, “[...] um irresistível chamamento para o abismo” (MOTA, 2009, p. 25).

O narrador confessa: “Escrevo este livro para falar da vida e – pretensão das pretensões – flagrar o movimento. Há uma contradição íntima, interna, já na primeira pretensão, que escrevo para falar da vida, e bem sei que passarei pela morte” (MOTA, 2009, p. 37). A morte ronda os jovens idealistas naqueles dias sombrios do governo do general Emílio Garrastazu Médici. Confiantes nos ideais revolucionários, diversos grupos já faziam ou se preparavam para fazer oposição ao governo, na ilusão de que conseguiriam que o país retornasse à democracia.

Quando Júlio procura o narrador para lhe contar que estivera com Daniel na Cidade Universitária, e o revolucionário lhe confessara que tinha facilidade de conseguir armas para a luta contra a ditadura, a novidade é recebida com ceticismo:

- Ele tem armas, cara! Armas, entende?
- Sei... interessante.
- Interessante?! Bom demais, cara. Acorda! Essa é a maior notícia de 1972.
- Claro – eu consegui dizer – Claro, mas... (MOTA, 2009, p. 38-39).

À empolgação de Júlio contrapõe-se a desconfiança do narrador, que afirma: “[...] aquela oferta acendeu em mim uma tênue luz vermelha. Como e por que se davam essas armas tão boas e generosas?” (MOTA, 2009, p. 38). O questionamento, no entanto, é tíbio, as perguntas que se faz agora as fazia apenas mentalmente, sem coragem para verbalizar todos os temores e sofrer, com isso, desconfiança dos colegas. O insistente fundo musical da conversa dos dois já prenuncia o desastre: “Mamãe, mamãe não chore, a vida é assim mesmo [...] Mamãe, mamãe não chore, a vida é assim mesmo, eu fui embora”²⁶ (MOTA, 2009, p. 38-39).

Medo, desconfiança, insegurança, falta de projetos definidos e possíveis de serem cumpridos perturbavam o narrador e faziam-no se opor aos sonhos de fácil realização que Júlio desenhava. Trinta e sete anos depois, o trauma subsiste: “Escrever sobre isso me dói até aqui, em meu ventre, até hoje. É como a recuperação de uma dor, que volta. Coça-me como uma ferida que pensei estar cicatrizada” (MOTA, 2009, p. 38). Esse retorno da dor pode ser associado à experiência traumática, e Seligmann-Silva afirma:

A experiência traumática é, para Freud, aquela que não pode ser completamente assimilada enquanto ocorre. Os exemplos de eventos traumáticos são batalhas e acidentes: o testemunho seria a narração não tanto desses fatos violentos, mas da resistência à compreensão dos mesmos. A linguagem tenta cercar e dar limites àquilo que não foi submetido a uma *forma* no ato da sua recepção. Daí Freud destacar a repetição constante, alucinatória, por parte do “traumatizado” da cena violenta: a história do trauma é a história de um choque violento, mas também de um *desencontro* com o real (em grego, vale lembrar, “trauma” significa ferida). A incapacidade de simbolizar o choque – o acaso que surge com a face da morte e do inimaginável – determina a repetição e a constante “posterioridade”, ou seja, a volta *après-coup* da cena (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 48-49).

Ao se recordar de inúmeros eventos que desencadearam a experiência traumática, o narrador sofre com o constante desconforto “até hoje”, da dor “que volta”. A ferida

²⁶ “Mamãe Coragem”, composição de Caetano Veloso e Torquato Neto, interpretada originalmente por Gal Costa.

não cicatriza. Em inúmeros momentos, o tempo decorrido entre os fatos e o começo da rememoração teima em lampejar na consciência do narrador, como nas seguintes passagens (MOTA, 2009):

[...] naquela sexta-feira de 1972 [...] (p. 19).

[...] Porque desejo falar sobre a vida, neste outono de 2009, e a vida é aquilo que se passa enquanto escrevo (p. 37).

Escrevo este livro com minha atenção voltada para o que foi antes. Mas me defendo, ou quero me defender, quando reflito que a narração está sempre voltada para o que foi. Ao que acrescento, para o que foi e continua a ser, porque com a memória reconstruída podemos entrar na história, 37 anos antes deste 2009 (p. 37).

Chegamos aqui ao mais difícil de escrever, de narrar, de contar. Com a mão na testa, ponho-me a refletir. A primeira frase que me vem, sem aviso, é: passei 37 anos para entender e contar este momento. Mas quando isso me digo, sinto que deveria esperar mais 37 anos, se mais vida eu tivesse (p. 101).

A memória reconstruída retorna plena de lapsos, de esquecimentos, de tentativa de compreensão do ocorrido. Por que o narrador só conseguiu “escrever, narrar, contar” o evento traumático 37 anos depois? Por que diz que deveria esperar mais 37 anos, se tempo tivesse para isso? Como afirma Seligmann-Silva, “A memória – assim como a linguagem, com seus atos falhos, torneios de estilo, silêncios etc. – não existe sem a sua resistência” (2003, p. 52). Foram 37 anos de silêncio, de resistência à memória. Mota poderia ter sucumbido à experiência traumática e se refugiado no esquecimento completo, mas conseguiu, em certo momento, elaborar a narração, dizer o que até então configurara-se como indizível.

A desconfiança do narrador transforma-se em pesadelo quando Júlio o procura, pouco antes do Natal de 1972, completamente apavorado, dizendo que tinham ocorrido três “quedas”, três mortes de companheiros com os quais Júlio se encontrara no local clandestino, no “ponto”. Na análise das possibilidades que ele e o narrador realizam para tentar entender quem poderia ser o traidor, chegam ao nome de Daniel, pois só ele sabia do ponto, ele bancava as contas do local. E Júlio, então, tem a triste certeza da condenação a que estavam sujeitos:

É claro que era “Daniel”. É claro que chocava a descoberta de que “Daniel” era o responsável pelas mortes que ele, Júlio, indicara. Sem saber disso, mas indicara. Antes do ódio e da indignação, eu soube por sua conclusão, ao fim do silêncio, que Júlio, o duro Júlio, o revolucionário sistemático Júlio, estava com medo. Medo, puro medo, muito medo. O medo que vinha da certeza do próprio fim, imediato, não bem como um condenado que sabe o dia e a hora de sua execução, e para isso se acostuma e, queira ou não, para isso se acostuma até o ponto em que faz da morte uma passagem, para um consolador e esperançoso espaço. Não era esse o seu medo. Júlio estava com o medo grande, que vem de uma certeza súbita. Daquele medo

que vem da traição, de uma sentença descoberta um minuto antes do seu cumprimento. Sentença que não admite recurso, defesa, atenuante ou apelação.

- Eu sou o próximo – ele me disse (MOTA, 2009, p. 61).

O traidor José Anselmo dos Santos, antes do golpe militar era filiado à Associação dos Marinheiros e Fuzileiros Navais do Brasil (AMFNB), e chega à presidência dessa entidade em dezembro de 1962. Em 25 de março de 1964, posiciona-se, em discurso no Sindicato dos Metalúrgicos do Rio de Janeiro, a favor das reformas de base propostas pelo presidente João Goulart contra a punição de 12 marinheiros da AMFNB que receberam ordem de prisão; e contra a resistência dos superiores em atender reivindicações dos marinheiros. Cria-se, a partir do discurso de José Anselmo, conhecido como cabo Anselmo, uma convulsão na categoria, que se amotina, desobedecendo a ordens dos superiores. O presidente Goulart interfere, defende a manifestação dos marinheiros, provoca uma crise na Marinha e protagoniza um episódio que foi um dos estopins para os militares tomarem o poder no país²⁷.

A partir de sua volta ao país, em 1970, vários militantes da luta contra o regime são assassinados, surgindo a desconfiança a respeito do cabo, mas não comprovada de imediato, o que só vai ocorrer quando da chacina²⁸ que a obra *Soledad no Recife* recupera.

O espectro da desconfiança de que algo terrível estava por acontecer já rondava Soledad desde setembro de 1972. Um pouco depois dessa data, sonhos premonitórios a deixaram mais inquieta. Nesses sonhos, que tiveram sequência durante várias noites,

[...] surgiu um T, surgiram os Tês, e esses Tês a confundiam durante a vigília, durante as horas do dia em que andava e falava e agia, como se desperta e letárgica estivesse. Mas esses Tês – cruzeiros que ela relutava em decifrar – entraram como elemento de reforço ao que ela sentira, pressentira antes, bem antes (MOTA, 2009, p. 107).

O pressentimento fazia Soledad oscilar entre o sonho e a realidade, entre lembrar as índias de sua infância, que conversavam com visões, e não considerar questões

²⁷ Informações disponíveis em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/jose-anselmo-dos-santos>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

²⁸ Informações disponíveis em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/jose-anselmo-dos-santos>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

místicas. “La navidad de Juanito Laguna”, letra e música de Mercedes Sosa, martela teimosamente em sua cabeça, agravando o presságio de horror:

Se le va hundiendo en los ojos
largo el camino,
muy distraído se queda
con su destino (MOTA, 2009, p. 83).

O destino se apresenta a Soledad respondendo à pergunta que ela não se fizera, apesar dos indícios que a atormentavam. De modo abrupto, pergunta e respostas vêm na hora da instalação do horror:

[...] agora à luz do dia em Boa Viagem, em uma boutique da ensolarada praia de Boa Viagem, aonde ela foi para vender roupas, onde ela está com Pauline, ali, sob a prazenteira luz física do Brasil, a pergunta pelas razões dos sonhos e pesadelos que ela não se fizera, agora vem com um susto, um terror, diante do real bruto. José Anselmo dos Santos se encontra entre os homens que lhe batiam na cabeça com armas e punhos (MOTA, 2009, p. 109).

Soledad Barret Viedma e Pauline Reichstul foram levadas da boutique da Boa Viagem. Júlio, que era Jarbas Pereira, procurara a advogada Mércia Albuquerque antes da chacina, como ela declarou 23 anos depois na Secretaria de Justiça de Pernambuco:

Três dias antes de sua morte, Jarbas me procurou à noite e entregou fotografias da família, uma fotografia que dizia ser do Cabo Anselmo, e mais Carteira de Trabalho, Certidão de Casamento, Certidão de Nascimento e Certificado de Reservista. Ele me disse que estava para ser preso e que Fleury se encontrava no Recife com a sua equipe, e que Cabo Anselmo usava os nomes de Daniel, Jádriel, Américo Balduino, que o cabo era companheiro de Soledad, mas ele já havia descoberto que esta pessoa era infiltrada na organização [...] (MOTA, 2009, p. 102-103).

Caçados um a um, os jovens militantes tiveram uma versão oficial de suas mortes. Após aquele telefonema dado por Ivan, ele e o narrador se esconderam e somente quatro dias depois ficaram sabendo da chacina:

Todos os jornais anunciavam na primeira página: “Segurança acaba com o terror no Grande Recife”, no *Diário de Pernambuco*. “Seis terroristas mortos em Paulista”, no *Jornal do Commercio*, do Recife. “Desarticulado um reduto terrorista em Pernambuco”, na *Folha de São Paulo*. Todos publicavam a nota oficial dos órgãos de segurança, segundo a qual a polícia descobrira um grupo da Vanguarda Popular Revolucionária [VPR] e o surpreendera em um congresso na chácara de São Bento, localizada no município do Paulista, na região metropolitana do Recife. E que, chegando ao local, os policiais deram voz de prisão aos militantes, que reagiram, travando-se uma troca de tiros (MOTA, 2009, p. 102).

Corroborando o depoimento da advogada Mércia Albuquerque, feito em 1996, pesquisas realizadas pela Comissão Especial de Reconhecimento dos Mortos e Desaparecidos Políticos dão outra versão da morte dos jovens:

No Cemitério de Santo Amaro, em Recife (PE), os despojos dos mortos da “Chacina da Chácara São Bento” foram enterrados em uma vala clandestina. Em 1973, o delegado da polícia paulista Sérgio Paranhos Fleury, orientado pelo cabo Anselmo, organizou a ação policial que matou militantes da VPR (Vanguarda Popular Revolucionária) em suposto tiroteio naquela chácara. As pesquisas realizadas na Comissão Especial de Reconhecimento dos Mortos e Desaparecidos Políticos, instituída pela lei 9.140/95, comprovam que todos foram presos e torturados antes de serem levados para a Chácara São Bento (TELES, 2001, p. 169).

O resgate da história, feito pela Comissão Especial que investigou denúncias de familiares de desaparecidos políticos, assim como a ficção de Urariano Mota, são mecanismos de rever a história contada pelos vencedores.

Urariano Mota, ao escrever sobre a Chacina da Chácara São Bento, procura “[...] despertar no passado as centelhas da esperança [...]” (BENJAMIN, 1994, p. 224) e age como um materialista histórico que, não conformado com a versão oficial dos fatos, procura reescrever a história para tentar fazer justiça aos mortos, além de alertar o presente para os crimes do passado.

Particularmente na questão da ditadura brasileira de 1964-1985, a lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979, anistia não só os que lutaram pelo retorno à democracia, mas os crimes conexos, ou seja, aqueles praticados pelos militares ou civis coniventes com o sistema, em sessões de tortura e morte com desaparecimento dos corpos, mesmo que se inscrevessem em crimes contra a humanidade²⁹.

O autor confessa: “[...] Almas de militantes assassinados exigiam que eu escrevesse o próximo livro, sob pena de que eu não teria sossego enquanto não o fizesse” (MOTA, 2009, p. 115). Seligmann-Silva afirma que Urariano Mota “[...] estava, como muitos de sua geração, condenado a repetir essa volta ao local do trauma” (2014, p. 30) e que a opção feita por Mota de passar “[...] do eu ficcional para um eu-jornalista-escritor-autor [...]” (2014, p. 30) é uma resposta à necessidade de testemunhar a verdade. A ficção não dá conta, os eventos sabidos e reprimidos

²⁹ Lei nº 6683, de 28 de agosto de 1979. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6683.htm>. Acesso em: 09 jul. 2018.

exigem um outro discurso para tentar apreender o real, mesmo que esse real escape sempre e torne essa pretensão algo difícil de realizar.

Para Seligmann-Silva, a volta de Urariano Mota ao massacre da Chácara São Bento somente depois de tantos anos atesta a necessidade de mudar o tratamento dado às ações da ditadura, que durante décadas foram vistas como assunto proibido ou de menor importância, cabendo aos familiares das vítimas e aos sobreviventes algum tipo de denúncia do que ocorreu nos porões do poder. Urariano teve seu tempo de mudez, mas vê-se instado, a partir de certo momento, a falar sobre os fatos traumáticos que tinham retornado à mídia, principalmente a partir da exposição de José Anselmo dos Santos nos meios de comunicação:

Dói-me a cabeça, a consciência, não falar sobre cada um desses jovens, sobre a dignidade, sobre o sacrifício maldito e brutal de cada um deles. Por isso os nomeio e registro, para grafá-los e gravá-los não em mármore, mas em palavras: Pauline, José, Soledad, Eudaldo, Jarbas, Evaldo (MOTA, 2009, p. 102).

Como só o registro dos nomes e a voz ficcional não dão conta da tarefa a que se propôs, o narrador-autor diz ser imperioso ir além, e passa então àquela reprodução dos registros: no caso de Jarbas, da Secretaria de Justiça de Pernambuco; nos outros casos, do livro *Direito à memória e à verdade*. Ao falar de cada um desses jovens, "[...] forja sua forma de escritura sob o imperativo ético de atestar a verdade e servir à justiça em uma era líquida que faz a história virar jogo de aparência" (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 30).

No momento político do Brasil de 2019, o "ir além" é atitude impreterível e imprescindível de todos que têm alguma forma de contribuição para que se construa uma memória da ditadura militar. A parcela da sociedade brasileira que pede o retorno dos militares ao poder mostra desconhecimento do aparato de terror desenvolvido como política de Estado, e torna-se presa fácil de um novo histrião, como já pontuou Levi. Uma cultura da memória política, com ações que não se restrinjam às das comissões especiais ou de organizações humanitárias, precisa ser desenvolvida, para tentar fazer frente à onda conservadora que tem varrido o país, sobretudo após o Golpe contra a presidenta Dilma Rousseff, em 31 de agosto de 2016.

2.5.2 K.: relato de uma busca

O horror é o negativo da admiração, como a execração o é da veneração. O horror está ligado a acontecimentos que é necessário *nunca esquecer*. Ele constitui a motivação ética última da história das vítimas. [...] A vitimização é esse reverso da história que nenhuma astúcia da Razão consegue legitimar e que, antes, manifesta o escândalo de toda teodiceia da história.

Paul Ricoeur, *Tempo e narrativa*, Tomo III, p. 325

K.: Relato de uma busca, de Bernardo Kucinski, é uma obra de ficção que transita entre a criação literária e o compromisso de passar adiante uma história que pertence a uma realidade histórica constatada. Para Seligmann-Silva, Kucinski "[...] embaralha as cartas do testemunho e do romance" (2014, p. 31). O teórico reporta-se também a *Soledad no Recife* que, como *K.*, são obras que "[...] fazem parte da construção a contrapelo no Brasil de uma cultura da memória e da verdade" (2014, p. 31). *O Irmão Alemão* também pertence a esse rol.

A narrativa constitui-se de um relato da busca empreendida por um pai, o senhor K., na tentativa de encontrar a filha desaparecida, Ana Rosa Kucinski, ou de pelo menos saber o que acontecera a ela. Essa filha estava há dez dias sem dar notícias, e a apreensão angustia o velho pai, ainda mais que ouvira rumores de desaparecimento de pessoas, de estudantes. Talvez fossem boatos, procura se iludir o pai. Mesmo assim decide procurá-la numa segunda-feira, o dia seguinte ao qual a angústia de não ter notícias da filha começa a dominá-lo. Dirige-se então à Universidade de São Paulo (USP) onde ela, professora doutora em Química, lecionava.

A obra de Bernardo Kucinski mergulha, assim, nos dias sombrios da ditadura militar. É um testemunho da faceta mais trágica desse período: a prisão, tortura, morte e desaparecimento de pessoas que pertenciam a grupos que lutavam contra o regime. Seligmann-Silva diz que a obra é um romance testemunhal, "[...] mais amarrado e redondo que a obra esfacelada de Mota" (2014, p. 31). O autor empírico, Bernardo Kucinski, cria um narrador onisciente que, em terceira pessoa na maior parte da obra, acompanha a incessante busca do pai pela filha. Em certo momento, K. fica sabendo que o marido da filha também desaparecera, e ele nem sabia que a filha

estava casada: "[...] aquela moça se aproximou na reunião dos familiares dos desaparecidos e se apresentou, eu sou a cunhada da sua filha" (KUCINSKI, 2014, p. 42). Mais um choque para o pai, mais um sentimento de impotência decorrente de tudo que poderia ter sabido, mas que desconheceria.

O leitor pode identificar diferentes emoções pelas quais o pai passa, iniciando-se com a culpa e culminando num cansaço extremo que o leva à morte ou à indução do leitor de que K. morreu, finalmente encontrando a paz, como narra o final do capítulo “No Barro Branco”:

K. manteve os olhos fechados por quase dez minutos, sempre respirando fundo, o peito arfando. Depois suas pálpebras se abriram e ele percebeu ao seu redor os presos políticos; avistou atrás deles, no alto da parede dos fundos, a familiar janelinha gradeada da cela trazendo de fora promessas de sol e liberdade. Sentiu-se em paz. Muito cansado, mas em paz. Estendeu aos presos o pacote de cigarros. Depois, suas mãos se abriram e seus olhos se cerraram (KUCINSKI, 2014, p. 175).

A paz tardia, possivelmente associada à morte do protagonista, é a culminância do horror vivenciado no périplo de meses na busca da filha desaparecida. Após a angústia da percepção da ausência, K. começa a se culpar, tentando encontrar motivos para que a relação familiar tivesse sido diferente, para que desse mais atenção à filha, para sua alienação quanto ao “[...] tumulto dos novos tempos” (KUCINSKI, 2014, p. 175). O narrador onisciente traduz ao leitor, em discurso indireto livre, aquilo que se configura como uma tentativa de K. tomar para si a responsabilidade do que possivelmente acontecera à filha:

Quem sabe teria sido diferente se, em vez dos amigos escritores do iídiche, essa língua morta que só poucos velhos ainda falam, prestasse mais atenção ao que acontecia no país naquele momento? Quem sabe? Que importa o iídiche? Nada. Uma língua-cadáver, isso sim, que eles pranteavam nas reuniões semanais, em vez de cuidar dos vivos (KUCINSKI, 2014, p. 13-14).

K. é uma testemunha do horror do período ditatorial. Na obra *Sobre a violência* (1994), Hannah Arendt reflete a respeito de diferentes relações sociais que envolvem violência, e teoriza a respeito de conceitos que muitas vezes receberam e continuam recebendo significados com os quais a filósofa não concorda. Assim, se contrapõe a inúmeros teóricos para os quais a violência é uma manifestação de poder ou do poder estabelecido. Para desenvolver seu raciocínio sobre violência, Arendt conceitua poder, vigor, força e autoridade.

O *poder* corresponde à habilidade humana não apenas para agir, mas para agir em concerto. O poder nunca é propriedade de um indivíduo; pertence a um grupo e permanece em existência apenas na medida em que o grupo conserva-se unido. [...] A partir do momento em que o grupo, do qual se originara o poder desde o começo (*potestas in populo*, sem um povo ou grupo não há poder), desaparece, “seu poder” também se esvanece. [...] (ARENDT, 1994, p. 36).

Para a filósofa, quando o senso comum diz que um homem é poderoso, na realidade está dizendo que é vigoroso, pois “[...] *vigor* é a propriedade inerente a um objeto ou pessoa e pertence a seu caráter [...]” (ARENDT, 1994, p. 37). Não existe poder individual. O conceito de *força* também não pode ser confundido com violência ou poder; *força* “[...] deveria indicar a energia liberada por movimentos físicos ou sociais” (ARENDT, 1994, p. 37).

A *autoridade*, teoriza Arendt, é um fenômeno que se aplica a pessoas, individualmente, como na relação entre pais e filhos, ou entre professores e alunos; a cargos políticos “[...] como, por exemplo, no Senado romano (*auctoritas in Senatu*); [...]” (ARENDT, 1994, p. 37); ou a uma autoridade eclesiástica. Para alguém investido de autoridade, “[...] Sua insígnia é o reconhecimento inquestionável por aqueles a quem se pede que obedeçam; nem a coerção nem a persuasão são necessárias. [...] Conservar a autoridade requer respeito pela pessoa ou pelo cargo” (ARENDT, 1994, p. 37).

Não se confundindo com nenhum desses conceitos tratados,

[...] a *violência* [...] distingue-se por seu caráter instrumental. Fenomenologicamente, ela está próxima do vigor, posto que os implementos da violência, como todas as outras ferramentas, são planejados e usados com o propósito de multiplicar o vigor natural até que, em seu último estágio de desenvolvimento, possam substituí-lo (ARENDT, 1994, p. 37).

Pensada dessa forma, a violência é um instrumento de que lançam mão indivíduos ou governos. Ela é um meio que “[...] sempre depende da orientação e da justificação pelo fim que almeja. E aquilo que necessita de justificação por outra coisa não pode ser a essência de nada” (ARENDT, 1994, p. 40-41). Decorre, então, que o poder, sendo um fim em si mesmo, “[...] é de fato a essência de todo governo, mas não a violência” (ARENDT, 1994, p. 40). A violência por si só não sustenta nenhum governo, o que o sustenta é o poder de que é investido pelos grupos que coadunam com ele. Arendt afirma: “Jamais existiu governo exclusivamente baseado

nos meios da violência. Mesmo o domínio totalitário, cujo principal instrumento de dominação é a tortura, precisa de uma base de poder – a polícia secreta e sua base de informantes” (ARENDT, 1994, p. 40).

K. aos poucos toma conhecimento, quando põe-se a procurar pela filha, do poder de que se revestiu o governo ditatorial brasileiro. Na Universidade, as atitudes das amigas revelavam o medo de delações. Percebe-se, na obra, o aparato repressor que se tornara o sustentáculo do sistema político:

Ela não veio hoje, disseram as amigas. Hesitantes, olhavam de soslaio umas para as outras. Depois, como se temessem a indiscrição das paredes, puxaram K. para conversar no jardim. Então revelaram que havia onze dias que ela não aparecia. Sim, com certeza, onze dias, contando dois finais de semana. Ela, que nunca deixara de dar uma aula. Falavam aos sussurros, sem completar as frases, como se cada palavra escondesse mil outras de sentidos proibidos (KUCINSKI, 2014, p. 15).

A figura de estilo "a indiscrição das paredes" revela o quanto a repressão cercava as pessoas, sufocando-as num sistema que não oferecia escapatória. Não havia necessidade de presença ostensiva de militares nos mais diferentes setores da sociedade civil para marcar o autoritarismo e o caráter violento do regime. A rede de informantes a serviço dos órgãos oficiais que constituíam a comunidade de informações era composta por diferentes elementos da sociedade, cidadãos infiltrados em diferentes instituições; e também por empresários que financiavam as ações contra os adversários do sistema. Os jornalistas Marcelo Netto e Rogério Medeiros contam o que Cláudio Guerra lhes relatara sobre as reuniões clandestinas do período ditatorial:

A zona portuária no Centro do Rio de Janeiro serviu de palco para muitas atividades do grupo clandestino liderado pelo coronel Freddie Perdigão e pelo comandante Vieira. Na área da tradicional Praça Mauá, no Largo da Prainha, em meio a casas de câmbio, boates e bares, funcionava um restaurante frequentado por famosos da época: o Angu do Gomes (GUERRA, NETTO, MEDEIROS, 2012, p. 118).

Na sequência, os jornalistas transcrevem as falas do próprio ex-delegado:

O restaurante, inaugurado em 1977 pelo português Basílio Pinto Moreira e por João Gomes, era associado a uma sauna e foi fachada para as nossas atividades, misturando agentes da comunidade de informações, a Irmandade Santa Cruz dos Militares, a Scuderie Le Cocq, o jogo do bicho, artistas, coronéis e prostitutas. Essa relação mascarou vários crimes e ações violentas contra a redemocratização do Brasil. O Angu do Gomes fazia parte de um complicado esquema que arrecadava fundos para as nossas atividades (GUERRA, NETTO, MEDEIROS, 2012, p. 118).

Os fundos arrecadados não provinham apenas da ilegalidade. Empresários brasileiros e estrangeiros também financiaram as operações de busca, tortura, morte e desaparecimento de pessoas contrárias ao regime. Cooperavam, também, com delações, instituições públicas civis. Cláudio Guerra rememora que frequentava as reuniões semanais no 38º Batalhão de Infantaria do Exército, em Vila Velha, ES, e dessas reuniões participavam “[...] pessoas da área de informação da Vale, dos Correios e Telégrafos, da Universidade Federal, que davam apoio à repressão” (GUERRA, NETTO, MEDEIROS, 2012, p. 96).

Criou-se, assim, um sistema de terror para o qual, por oportunismo ou por ideologia, a sociedade civil muito contribuiu. Muita informação direcionada aos interesses do sistema, enquanto para os familiares de desaparecidos não havia nenhuma informação ou intencionalmente divulgavam informações mentirosas. Em K., o pai lembra que, quando chegou ao Brasil, em 1935, foi alertado sobre os espões de Getúlio Vargas, mas era uma época de fascismo. O narrador põe em circulação o pensamento de K. mesclado à sua voz:

[...] E eis os espias de novo em toda a parte. Ou sempre estiveram? Começa a achar que sempre estiveram: o Governo podia usar ou não as informações, mas os informantes nunca pararam de informar. Se fosse um governo maligno, como o de Getúlio, usava; se fosse benigno, usava menos. Pois o Getúlio não descobriu o esconderijo de Olga e de tantos outros através de informantes? O que ele fez com a Olga foi repugnante (KUCINSKI, 2014, p. 31).

Os espias estavam mesmo em todos os lugares, inclusive na USP. Ao dizer às amigas da filha que recorrería aos superiores dela na Universidade para tentar saber mais notícias, K. as deixa alarmadas:

Não faça isso. Por enquanto, não. Para dissuadi-lo, moderaram a fala, pode ser que ela tenha viajado, se afastado por alguns dias por precaução. Desconhecidos andaram perguntando por ela, sabe? Há gente estranha no campus. Anotam chapas de carros. Eles estão dentro da reitoria. Eles quem? Não souberam responder (KUCINSKI, 2014, p. 15-16).

Um aparato invisível foi gestado, um sistema que em muito se assemelha ao que Hannah Arendt entende por domínio de Ninguém:

Hoje poderíamos acrescentar a última e talvez mais formidável forma de dominação: a burocracia, ou o domínio de um sistema intrincado de departamentos nos quais nenhum homem, nem um único nem os melhores, nem a minoria nem a maioria, pode ser tomado como responsável, e que deveria mais propriamente chamar-se domínio de Ninguém. (Se, de acordo com o pensamento político tradicional, identificarmos a tirania com o governo que não presta contas a respeito de si mesmo, então o domínio de Ninguém é claramente o mais tirânico de todos, pois aí não há ninguém a

quem se possa questionar para que responda pelo que está sendo feito [...]) (ARENDT, 1994, p. 33).

A saga do pai apenas começa quando decide ir à Universidade. A conversa reticente com as amigas; esses sujeitos indefinidos pela perplexa interrogação “Eles quem?”; o medo das amigas, que “moderaram a fala”, são índices do que K. encontrará em seu interminável percurso em busca da filha. O sistema criou uma forma de dominação com inúmeros mecanismos de crueldade para impedir que as execuções fossem conhecidas, e um desses mecanismos foi exatamente não ter quem respondesse pelo fato de as pessoas desaparecerem sem deixar vestígios.

Cinco semanas após dar-se conta de que a filha sumira, Caio, o rapaz que decorava as vitrines da loja de K. a cada mudança de estação, apareceu para fazer a decoração de inverno, e K. lhe relatou o ocorrido. A princípio o rapaz nada comentou, mas depois convidou K. para um café na padaria. O pai descobre, então, que o sujeito é informante da polícia, e mais uma vez tem esperança de saber notícias da filha. O português, dono da padaria, percebe os cochichos de Caio no balcão e no dia seguinte, com a desculpa de comprar uma camisa, confessa que também é informante, e promete notícias a K. O velho senhor confirma algo para o qual já atentara: a rede de informantes, que constituem “[...] um mundo de obscenidades e vilanias” (KUCINSKI, 2014, p. 29).

As notícias levam-no, a princípio, à euforia: “[...] Sua filha foi presa sim. Só consegui isso. Depois de amanhã vou saber mais. Não me telefone, eu telefono” (KUCINSKI, 2014, p. 32), avisa Caio, o decorador. O português “[...] Amadeu sussurra: foi presa, só sei isso. Daqui uns dias vou saber mais” (KUCINSKI, 2014, p. 32). O sistema, no entanto, não age como principiante, e não permite que uma falha de neófitos ponha em risco o aparelho repressor:

[...] 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 (KUCINSKI, 2014, p. 32).

Em diferentes situações de busca, K. passa dos informantes locais a pessoas importantes tanto da comunidade judaica como do governo brasileiro. Nada

resolvendo no país, viaja ao exterior, alternativa extrema de mobilizar a comunidade internacional para a causa dos desaparecidos políticos:

[...] Agora, ali estava, em torno de um café aguado, esperando abrir o escritório do American Jewish Committee. Ficaram de recebê-lo às nove. [...] É recebido por um senhor idoso, Irineu Blaumstein, talvez da mesma idade que ele. Conversam em iídiche. Blaumstein diz conhecê-lo de seus contos e poemas, publicados nos jornais de Nova York. K. fala do desaparecimento da filha e do marido. Traz uma folha de papel com todos os dados. E algumas fotografias. Não sabe mais a quem recorrer – diz em tom suplicante. Vinha de Londres, onde estivera na Anistia Internacional. Antes, fora a Genebra, apelar à Cruz Vermelha (KUCINSKI, 2014, p. 56-57).

Mesmo mobilizando entidades internacionais, K. não consegue nada de definitivo a respeito da filha, “[...] como se em torno dela e do marido tivessem erguido uma muralha de segredo impenetrável” (KUCINSKI, 2014, p. 61). Para maior apreensão, o informante enviado pelo *American Jewish Committee* desaparece misteriosamente, sem deixar vestígios. Abre-se, cada vez mais, um abismo de silenciamento que impossibilita a K. saber o que se passa, dar testemunho da situação que pressente.

Na obra *O que resta de Auschwitz*, Giorgio Agamben, no capítulo “A Testemunha”, aborda algumas questões a respeito da testemunha sobrevivente de um campo de concentração. Suas reflexões iniciam-se com suposições a respeito do desejo de sobreviver do deportado, e aprofundam-se na questão ética e jurídica do testemunho.

Para Agamben, o desejo de sobrevivência pode estar relacionado à necessidade de testemunhar, ou seja, sobreviver para se tornar uma testemunha; pode ser simplesmente desejo de viver; pode ser também desejo de vingança contra os algozes. Os sobreviventes, no entanto, podem sair mudos dos campos, e não terem condições de testemunhar. Muitos assim se portaram por sentimento de culpa, culpa de terem sobrevivido quando tantos pereceram. Outros sentiam necessidade de falar, como Primo Levi confessa ser seu caso logo que voltou do campo de concentração:

Sentia uma necessidade irrefreável de contar a minha história a todo mundo!...Toda ocasião era boa para contar a todos a minha história: ao diretor da fábrica, assim como ao operário, mesmo que eles tivessem outras coisas para fazer. [...] Depois comecei a escrever à máquina durante a noite... Todas as noites escrevia, e isso acabava sendo considerado uma coisa ainda mais louca! (LEVI, 1997, p. 224 ss. *apud* AGAMBEN, 2008, p. 26).

Como sobreviver para contar sua história é uma das questões que Primo Levi afirma que se colocava sempre, e que muitos também lhe perguntavam. Em entrevista a Philip Roth, Levi afirma:

Insisto em que não havia regra geral, exceto entrar no campo com boa saúde e saber alemão. Isso posto, a sorte predominava. Sobrevivi a gente muito esperta e a gente boba, a bravos e a covardes, a gente que “pensava” e a loucos. No meu caso, a sorte desempenhou um papel essencial em pelo menos duas ocasiões: fazendo-me conhecer o pedreiro italiano e fazendo-me ficar doente só uma vez, mas no momento exato (LEVI, 2018, p. 10-12).

Na mesma entrevista, Levi afirma que o pedreiro italiano lhe salvou a vida porque levou para ele, durante vários meses, comida às escondidas. A doença também foi considerada um favorecimento da sorte, visto que, ao chegarem notícias de que os russos se aproximavam de Auschwitz, os alemães empreenderam uma marcha de fuga levando com eles os prisioneiros, exceto os muito doentes:

Todos os sãos (a não ser uns poucos que, atendendo a sábios conselhos, no último instante tiraram a roupa e sumiram em algum beliche da enfermaria) partiram na noite do dia 18 de janeiro de 1945. Eram uns vinte mil, procedentes de vários campos. Quase todos desapareceram durante a marcha de evacuação, Alberto entre eles. Talvez um dia alguém escreva a sua história (LEVI, 1988, p. 157).

Quanto ao operário italiano, Lourenço era seu nome, muito mais do que a comida que levava ao companheiro de *Lager*, a simplicidade e a bondade do rapaz trouxeram alento a Levi, dando-lhe esperança, ainda que tênue, de confiança no semelhante:

[...] creio que devo justamente a Lourenço o fato de estar vivo hoje. E não só por sua ajuda material, mas por ter-me ele lembrado constantemente (com a sua presença, com esse seu jeito tão simples e fácil de ser bom) que ainda existia um mundo justo, fora do nosso; algo, alguém ainda puro e íntegro, não corrupto nem selvagem, alheio ao ódio e ao medo; algo difícil de definir, uma remota possibilidade de bem pela qual valia a pena conservar-se (LEVI, 1988, p. 124).

Primo Levi é testemunha do horror. É, portanto, um *superstes*, termo latino para indicar a pessoa que viveu a experiência que relata. E seu testemunho mostra que é, em situação de detido em um campo de concentração, difícil separar o bem do mal, as vítimas dos algozes:

A descoberta inaudita que Levi fez em Auschwitz diz respeito a um assunto refratário a qualquer identificação de responsabilidade: ele conseguiu isolar algo parecido com um novo elemento ético. Levi denomina-o de “zona cinzenta”. Ela é aquela da qual deriva a “longa cadeia de conjunção entre vítimas e algozes”, em que o oprimido se torna opressor e o carrasco, por sua vez, aparece como vítima. Trata-se de uma alquimia cinzenta, incessante, na qual o bem e o mal e, com eles, todos os metais da ética tradicional alcançam o seu ponto de fusão.

Trata-se, portanto, de uma zona de irresponsabilidade e de "*impotentia judicandi*", que não se situa *além* do bem e do mal, mas está, por assim dizer, *aquém* dos mesmos (AGAMBEN, 2008, p. 30-31).

Esses questionamentos pertencem aos campos da ética e do direito. Não há como atribuir culpa aos prisioneiros que exerciam as funções determinadas pelos alemães. Eram miseráveis que a tudo se submetiam para ter uma pequena ração extra de pão para amenizar a fome nas noites geladas ou porque se transformaram em *muçulmanos*. Os que não foram obrigados à abjeção não estão em condições de os julgar, encontrando-se na *impotentia judicandi* de que fala Agamben, expressão já utilizada por Levi. Para a situação dos campos, é necessária, então, uma nova ética.

Levi fala sobre a necessidade dessa nova ética, que vai além da obrigatoriedade de julgar, daí essa *impotentia judicandi*, ou seja, incapacidade de julgar. Ele ilustra essa reflexão a partir do relato do que eram os "[...] *Sonderkommandos* de Auschwitz e dos outros *Lager* de extermínio" (LEVI, 2016, p. 38). Esses Esquadrões Especiais eram formados por prisioneiros, aos quais cabia a gestão dos fornos crematórios:

[...] A eles cabia manter a ordem entre os recém-chegados (muitas vezes inteiramente inconscientes do destino que os esperava) que deviam ser introduzidos nas câmaras de gás; tirar das câmaras os cadáveres; extrair o ouro dos dentes; cortar os cabelos das mulheres; separar e classificar as roupas, os sapatos, o conteúdo das bagagens; transportar os cadáveres e cuidar do funcionamento dos fornos; retirar e eliminar as cinzas (LEVI, 2016, p. 38).

Para Levi, com a delegação de trabalho tão degradante aos prisioneiros, os alemães tentavam transferir para a vítima o peso do crime, provocando nelas a destruição extrema, fazendo-as terem a certeza de que, tal qual os algozes, não eram inocentes. "Ter concebido e organizado os esquadrões foi o delito mais demoníaco do nacional-socialismo" (LEVI, 2016, p. 41). O autor assevera, porém, que, mesmo sem julgar os infelizes selecionados para os esquadrões, há necessidade de expor o acontecido, de denunciar "[...] esse abismo de maldade [...]" (Levi, 2016, p. 41), porque o ocorrido pode voltar, se aconteceu pode acontecer de novo.

É imprescindível, então, como afirma Agamben, que não se continue afirmando que Auschwitz é "indizível", "incompreensível", "inenarrável". Essa atitude é como

glorificar um deus. É um eufemismo em seu significado original³⁰, que só prejuízo traz à divulgação das atrocidades praticadas no campo (AGAMBEN, 2008, p. 42).

Mesmo que seja imprescindível o testemunho, este é, no entanto, portador de uma lacuna, uma vez que os sobreviventes tiveram, no campo, algum tipo de privilégio e, assim, seu testemunho pode ser colocado em dúvida. Os melhores sucumbiram, afirma Levi, porque tocaram o fundo, como os *muçulmanos*:

Repito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. [...] Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os “muçulmanos”, os que submergiram – são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado geral. Eles são a regra, nós, a exceção... (LEVI, 2016, p. 66).

Segundo Levi, os sobreviventes falam “por delegação”, falam pelos que não têm voz, pelos que não testemunham; daí, a falta, a cesura, o testemunho que traduz a impossibilidade de testemunhar.

Agamben afirma que Lyotard apresenta questões paradoxais a respeito das narrativas de testemunho: a situação existiu? Foi imaginação? Alguém pode testemunhar a morte? Se não, como alguém pode testemunhar, ou seja, como o testemunho é possível? Afirma também que S. Felman e D. Laub³¹, em pesquisa na Universidade de Yale, postularam ser a Shoá um acontecimento sem testemunhas, e Agamben reforça:

A *shoá* é um acontecimento sem testemunhas no duplo sentido, de que sobre ela é impossível testemunhar tanto a partir de dentro – pois não se pode testemunhar de dentro da morte, não há voz para a extinção da voz – quanto a partir de fora – pois o *outsider* é excluído do acontecimento por definição (AGAMBEN, 2008, p. 44).

³⁰ Agamben informa que *euphemein* significa, no grego, adorar em silêncio (2008, p. 41).

³¹ Shoshana Felman (1942) é professora de literatura e crítica literária, especialista em testemunho e trauma, psicanálise, e direito e literatura. Trabalhou na Universidade de Yale de 1970 a 2004, onde, em 1986, recebeu o prêmio Thomas E. Donnelly de professora de francês e literatura comparada. É especialista em literatura francesa dos séculos XIX e XX. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Shoshana_Felman>. Acesso em: 16 set. 2019.

Dori Laub (1937-2018) foi um psiquiatra, psicanalista e professor do Departamento de Psiquiatria da Universidade de Yale. Especialista em metodologia do testemunho e pesquisador de trauma. Era um sobrevivente do Holocausto. Escreveu, com Shoshana Felman, a obra: *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (New York: Routledge, 1992). Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Dori_Laub>. Acesso em: 16 set. 2019.

Como, então, sair do impasse, já que a testemunha original não tem voz e a testemunha que tem voz não é a testemunha por excelência? Para Wilberth Salgueiro,

[...] o silêncio, por vias transversas, cruel e ironicamente, não acabaria se transformando num indesejado cúmplice do torturador, do assassino, do genocida? Por isso mesmo, a teoria do testemunho fala, com frequência, em tentativa de “apresentação”, para se diferenciar do efeito de real que já se encontra incorporado no termo “representação” (SALGUEIRO, 2012, p. 288).

Uma das possibilidades dessa “apresentação” já aparece na poesia de Paul Celan, sobre a qual Primo Levi tece comentários, dizendo-a, conforme relata Agamben, “[...] comparada a um balbuciar desarticulado ou ao estertor de um moribundo” (AGAMBEN, 2018, p. 46), mas que, mesmo em fragmentos, é uma voz testemunhal. Seligmann-Silva teoriza a respeito dos conceitos de *superstes* e *testis*, ressaltando que o significado grego de mártir se aproxima do sentido de sobrevivente, aquele que sofreu o martírio e cujo testemunho “[...] tenta dar conta a *posteriori*” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 374) do “real”, conceito que o teórico coloca entre aspas porque

[...] esse “real” não deve ser confundido com a “realidade” tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o “real” que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do *trauma*, de um evento que justamente resiste à representação (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 373).

Seligmann-Silva refere-se à acepção latina do termo *testis* como “[...] depoimento de um terceiro em um processo” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 373) para lembrar que um terceiro é importante para resolver uma contenda e, assim, “[...] a noção de testemunha como terceiro já anuncia o tema da verificação da “verdade”, ou seja, traz à luz o fato de que o testemunho por definição só existe na área enfeitada pela dúvida e pela possibilidade de mentira [...]” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 374).

Tem-se, também, o alargamento do conceito de testemunho como possibilidade de voz aos que sobreviveram não só ao horror da Shoá como a outros genocídios:

Numa ponta, então, bem ortodoxa, a impossibilidade de existir testemunha (seja porque a morte é inenarrável, seja porque a linguagem falha); noutra ponta, bem maleável, a possibilidade plena de que, por um gesto simbólico de solidariedade, todos possam testemunhar (SALGUEIRO, 2012, p. 288-289).

Nessa nova perspectiva, surge não o testemunho do sobrevivente, mas a literatura de testemunho como uma possibilidade de lidar com o trauma e apresentar os eventos traumáticos utilizando recursos disponíveis na construção literária.

[...] A literatura [...] também trabalha no campo minado da fronteira – impossível de ser traçada! – entre a referência e a autorreferência. Como a ironia, ela também pode ser vista como um espaço de autorreflexão da linguagem, como um *médium* do trabalho de Penélope de costura e descostura da nossa subjetividade com o mundo, ou ainda, como uma oficina de aprimoramento da linguagem enquanto uma máquina não tanto de “representar” o “real”, mas sim de dar uma forma a ele (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 372).

Para Seligmann-Silva, a literatura de testemunho tem a “[...] peculiar capacidade de entrecruzar literatura e “mundo fenomênico” [...] (2003, p. 372-373), e é

[...] uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura – após 200 anos de autorreferência – seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o “real” (2003, p. 373).

A história que narra a saga do pai em busca do paradeiro da filha, que tudo indicava ter sido aprisionada e torturada pelo sistema, faz desse narrador uma testemunha solidária, no sentido dado por Jeanne-Marie Gagnebin. Para essa reflexão, Gagnebin reporta-se, a princípio, ao sonho recorrente que Primo Levi narra em *É isto um homem?*

Aqui está minha irmã, e algum amigo (qual?), e muitas outras pessoas. Todos me escutam, enquanto conto do apito em três notas, da cama dura, do vizinho que gostaria de empurrar para o lado, mas tenho medo de acordá-lo porque é mais forte que eu. Conto também a história da nossa fome, e do controle dos piolhos, e do *Kapo* que me deu um soco no nariz e logo mandou que me lavasse porque sangrava. É uma felicidade interna, física, inefável, estar em minha casa, entre pessoas amigas, e ter tanta coisa para contar, mas bem me apercebo de que eles não me escutam. Parecem indiferentes; falam entre si de outras coisas, como se eu não estivesse. Minha irmã olha para mim, levanta, vai embora em silêncio (LEVI, 1988, p. 60).

Esse sonho, que Levi diz ter escutado também de companheiros de campo, provoca em Gagnebin o interesse não apenas pelo inenarrável daquele que viveu o horror, mas sim pela atitude daquele que se afasta, que não quer ouvir. Como passar adiante os horrores de genocídios como os dos campos de concentração dos nazistas ou do massacre armênio, se os sobreviventes do terror estão aos poucos morrendo de idade avançada, no caso dos judeus; ou se o massacre dos armênios “[...] continua, até hoje, sendo ignorado e denegado pela comunidade política internacional” (GAGNEBIN, 2009, p. 56)? Um procedimento sugerido pela filósofa é

a necessidade de o ouvinte se postular como uma pessoa interessada em passar adiante o que ouviu para reconstruir

[...] o espaço simbólico onde se possa articular aquele que Hélène Piralian e Janine Altounian chamam de “terceiro” – isto é, aquele que não faz parte do círculo infernal do torturador e do torturado, do assassino e do assassinado, aquilo que, “inscrevendo um possível alhures fora do par mortífero algoz-vítima, dá novamente um sentido humano ao mundo” (GAGNEBIN, 2009, p. 56-57).

Não sendo assim, a denegação ou mesmo o esquecimento não permitirão que se escreva a história daqueles que, para muitos, nem existiram. Como chorar as vítimas, se não há vítimas? Como enterrar os mortos, se um muro de silêncio se ergue, impedindo, inclusive, o trabalho de luto? Para que se possa “fazer justiça aos mortos”, Gagnebin afirma que

[...] uma ampliação do conceito de *testemunha* se torna necessária; testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (GAGNEBIN, 2009, p. 57).

A testemunha torna-se, assim, alguém solidário que, com o gesto de testemunhar, leva adiante o que não poderia ser reconfigurado ou pelo extermínio das vítimas, ou pela mudez, ou pela morte por velhice, ou por qualquer outro empecilho. Torna-se, também, alguém que acena para a possibilidade de que a reflexão sobre o passado ajude a construir um presente que questione os acontecimentos pretéritos, em vez de lançar “um muro de silêncio” sobre eles. A literatura pode, assumindo o seu compromisso com o “real” de que fala Seligmann-Silva, revelar aquilo que o discurso oficial nega ter ocorrido.

Em determinado momento, o senhor K. tem a ilusão de que esse muro de silêncio vai, finalmente, ruir, quando o governo informa que fará um comunicado sobre os desaparecidos. Era fevereiro de 1975 e, como resposta à pressão sofrida pelo governo, advinda de entidades civis e do partido político Movimento Democrático Brasileiro (MDB), sensíveis às vozes de familiares que não mediam esforços na tentativa de descobrir notícias de seus entes queridos, o ministro da Justiça Armando Falcão (1919-2010) divulgou a versão oficial a respeito de opositores do regime que estavam desaparecidos. O ministro afirmou que: “[...] sete estavam

em liberdade, seis foragidos, dois na clandestinidade, um banido, um morto, um localizado e quatro tinham destino ignorado" (FALCÃO, 2019).

A imprensa e amplos setores da opinião pública não ficaram convencidos de que essas pessoas não haviam sido mortas pelos órgãos de repressão, muito menos os familiares, que, além do desespero, tinham agora que lidar com a zombaria do governo na divulgação de um comunicado mentiroso.

No capítulo "Nesse dia, a Terra parou", tem-se a expectativa que antecede o comunicado oficial. Como o governo prometera revelar o paradeiro dessas pessoas "[...] ao meio-dia em ponto" (KUCINSKI, 2014, p. 66), todos estavam a postos no horário divulgado:

K. cola-se ao rádio, outros esperam junto à tevê, um grupo aglomera-se defronte ao noticiário luminoso do Estadão; mães, irmãs, mulheres prenhes de espera. Aguardam o momento com a emoção antecipada de amantes de estrelas armados de lunetas à espera do eclipse único do século. Armam-se, neste caso, de esperanças. [...] Ao se aproximar o instante da revelação, é como se o sol subitamente parasse no ar; o ar ficou parado no ar; o mundo parece ter parado (KUCINSKI, 2014, p. 66).

A expectativa era maior porque Dom Paulo Evaristo Arns publicara uma lista com os nomes de 22 desaparecidos. Dom Paulo estava atendendo aos familiares desses desaparecidos em reuniões na Arquidiocese de São Paulo, e empenhado em ajudar as pessoas que o procuravam.

O que aconteceu, no entanto, chamado nas regras do Direito de guerra psicológica adversa, foi uma das muitas modalidades de enfrentamento aos opositores colocadas em prática pela ditadura. Essa guerra consiste em:

Emprego da propaganda, da contrapropaganda e de ações nos campos político, econômico, psicossocial e militar, com a finalidade de influenciar ou provocar opiniões, emoções, atitudes e comportamentos de grupos estrangeiros, inimigos, contra a consecução dos objetivos nacionais (JUSBRASIL, 2019).

A promessa do presidente Ernesto Geisel foi mais um capítulo da guerra psicológica contra os adversários. K. fica desolado:

[...] Meio-dia começa a transmissão. Nomes são ditos aos poucos em ordem alfabética. Em K. a esperança se esvai. O nome da filha, que por essa ordem deveria estar entre os primeiros, não chega. Outros que acompanham atentos o comunicado são tomados pela perplexidade. Este está foragido, este outro nunca foi preso, este também está foragido. Fulano já foi libertado depois de cumprir pena (KUCINSKI, 2014, p. 67).

O comunicado cumpriu o objetivo de influenciar a opinião pública contra aqueles que reclamavam dos desmandos do governo, utilizando a mentira como forma de desacreditar os que exigiam explicações. "[...] Em vez de vinte e duas explicações, vinte e sete mentiras" (KUCINSKI, 2015, p. 67). No final, a transmissão diz, a respeito da filha de K., que, "[...] assim como do marido e dois outros, não há nenhum registro nos órgãos do Governo" (KUCINSKI, 2014, p. 67).

O escárnio atinge as raias do teatro do absurdo quando

[...] é pronunciado o nome de um respeitado professor de economia que nunca desapareceu, que continua morando onde sempre morou e circulando onde sempre circulou, embora tenha sido expulso da universidade, seguido da afirmação maldosa de que está desaparecido. E depois mais outro, objeto do mesmo escárnio (KUCINSKI, 2014, p. 67).

Essa questão das notícias falsas sobre desaparecimento dos militantes assombra K, que torna-se visado pelos agentes da repressão em consequência da relativa visibilidade que dá ao desaparecimento de sua filha. O velho pai não se calava, mas como tinha mobilizado até entidades internacionais, não poderia simplesmente desaparecer. Era um indesejável que tinha que ser vencido pela guerra psicológica. É o que se vê no capítulo "A Abertura".

Construído em doze tópicos, a voz cedida a um sujeito que, em primeira pessoa, se dirige a três pessoas diferentes que trabalhavam para a repressão, esse capítulo traz a epígrafe: "Que poderiam eles fazer-te que já não tenham feito? (p. 69), e evidencia que a ditadura poderia e fez além do imaginável àqueles que sofriam. A elocução de cada tópico é, como logo se fica sabendo, do famigerado Fleury, o mesmo delegado do massacre de Soledad e seus companheiros: "[...] É do consulado? Me chamem o Rocha, por favor, digam que é o Fleury" (KUCINSKI, 2014, p. 71). Esse consulado, é importante que se diga, era o do Brasil em Lisboa, Portugal. Os mecanismos da comunidade de informação contavam com liames internacionais.

Fleury arquiteta várias versões para o desaparecimento da filha de K., com o objetivo de "[...] quebrar a espinha desse velho" (KUCINSKI, 2014, p. 72): que ela estava presa no DOPS, que foi vista em Lisboa, que chegaria num avião da TAP (Transportes Aéreos Portugueses, hoje TAP Air Portugal) tal dia, que foi vista no

Canadá, que estava internada no Manicômio Judiciário de Juqueri e, finalmente, que o corpo estava enterrado em determinado lugar (p. 70-75).

K. checa todas essas informações, e a desilusão só aumenta. Para o delegado, o pai não acreditava que a filha estivesse viva, mas não aceitava que ela estivesse morta, e precisava ter alguma confirmação. O pai "[...] se agarra em qualquer coisa, mesmo sabendo que é armação" (KUCINSKI, 2014, p. 71).

O momento histórico da prisão e execução da filha de K. já é o da chamada distensão ou abertura, que começa em 1975 mas que vai se concretizar apenas no período seguinte, a partir de 1979. Sabe-se hoje que, no período Geisel, as prisões, execuções e desaparecimento de corpos continuavam. O relato pela busca da filha denuncia os embates entre a imposição de mudança na política de extermínio e a resistência dos agentes truculentos da ditadura com relação a qualquer ordem que não fosse a de continuar com as arbitrariedades.

Fleury revolta-se com o fato de não ter mais carta branca, como tivera até então. O delegado diz a seu assecla:

[...] Mineirinho, você acredita que o velho conseguiu envolver o Kissinger? Porra, Mineirinho, você não sabe quem é o Kissinger? Ele é o cara que bolou isso tudo. O americano, puta crânio. Só que a situação mudou lá. Mudou lá e mudou aqui também. Essa porra de abertura (KUCINSKI, 2014, p. 74).

A ficção imita a realidade, ressaltando a intervenção dos EUA na política brasileira. A Central de Inteligência Americana (CIA) também tem o Brasil no controle. Segundo o personagem Fleury, o pai da moça conseguiu mobilizar até a CIA, e o Robert, "[...] o cara da CIA" (p. 75), queria fazer um acordo:

[...] a gente entrega a moça e o marido e eles limpam o nosso nome de todos os documentos que eles têm lá. Você sabe como é lá, não é, Mineirinho, mais dia menos dia esses documentos vão para a imprensa, e aí nos fodemos. O Robert diz que mudou tudo. Que agora é hora de limpar os arquivos, não deixar prova. [...] Não é para acabar com as provas? Pois nós acabamos. Muito antes deles mandarem (KUCINSKI, 2014, p. 76).

A ditadura no Brasil acabou com muitas provas e outras estão em arquivos secretos ou ultrassecretos que ainda não foram divulgados pelo Exército. Um documento do início do governo Geisel, no entanto, foi encontrado em 2018 na Agência norte-americana pelo pesquisador Matias Spektor, professor da Escola de Relações

Internacionais da Fundação Getúlio Vargas. É um relatório cujo original está depositado no Escritório do Diretor dessa Agência. O texto foi endereçado a Henry Kissinger³² e elaborado por um sujeito que se identifica como W. E. Colby e versa sobre uma reunião da cúpula do regime militar em março de 1974, logo após a posse do general Geisel na presidência do Brasil. Nela estavam presentes o general Ernesto Geisel; o general Milton Tavares de Souza, que estava deixando a chefia do Centro de Informações do Exército; o general Confúcio Danton de Paula Avelino, que assumia a chefia do CIE; e o general João Batista Figueiredo, chefe do SNI.

O grupo informa a Geisel da execução sumária de 104 pessoas no CIE durante o governo Médici, e pede autorização para continuar a política de assassinatos no novo governo. Geisel explicita sua relutância e pede tempo para pensar. No dia seguinte, Geisel dá luz verde a Figueiredo para seguir com a política, mas impõe duas condições. Primeiro, “apenas subversivos perigosos” deveriam ser executados. Segundo, o CIE não mataria a esmo: o Palácio do Planalto, na figura de Figueiredo, teria de aprovar cada decisão, caso a caso (SPEKTOR, 2018).

A continuação da política de assassinatos foi responsável pela execução de Ana Rosa Kucinski e Wilson Silva, seu marido, que desapareceram no dia 22 de abril de 1974; pelo desaparecimento de Luís Inácio Maranhão Filho, em 3 de abril de 1974; pela execução no episódio conhecido como Chacina da Lapa, em 16 de dezembro de 1976, quando foram executados, em uma casa onde os líderes do Partido Comunista do Brasil se reuniam, Ângelo Arroyo e Pedro Pomar, membros do comitê central do PCdoB. No dia anterior, os agentes da repressão já tinham cercado o local e, à medida que os militantes saíam do ponto, eram seguidos, presos e torturados, como aconteceu com Elza Monnerat, Aldo Arantes, Haroldo Lima, Wladimir Pomar, Joaquim Celso de Lima e Maria Trindade. Preso também em 15 de dezembro de 1976, João Baptista Drummond foi torturado e morto no dia seguinte (GUERRA, NETTO, MEDEIROS, 2012, p. 235-237).

Em entrevista dada em 2015 ao Programa Identidade Geral, da rádio e televisão Novo Tempo (novotempo.com/jornalismo), Bernardo Kucinski afirma:

Em 57 países que tiveram comissões da verdade, o Brasil é o único que criou um sistema pelo qual os crimes não são punidos, único que deu anistia prévia já para os torturadores, para os agentes do Estado que violavam as leis do próprio estado. Único país. Nós escondemos, isto está escondido (KUCINSKI, 2019).

³² Henry Alfred Kissinger (1923) foi Secretário de Estado dos EUA, de 22 de setembro de 1973 a 20 de janeiro de 1977 e Conselheiro Nacional de Segurança de 20 de janeiro de 1969 a 3 de novembro de 1975. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Henry_Kissinger>. Acesso em: 19 set. 2019.

A sociedade brasileira até hoje não exigiu uma revisão da lei da anistia e não julgou os responsáveis pelos crimes contra a humanidade perpetrados pela ditadura. O jornalista de Identidade Geral pergunta a Kucinski por que não houve punição para esses crimes, mesmo após a entrega do relatório elaborado pela Comissão da Verdade à presidenta Dilma Rousseff em dezembro de 2014.

Kucinski responde que vários fatores contribuíram para a impunidade dos torturadores. Um desses fatores é que a luta contra a ditadura no Brasil foi exercida por grupos pequenos; assim, as formas mais truculentas e ilegais de repressão também foram exercidas sobre grupos pequenos. Dessa forma, os horrores praticados, os desaparecimentos, ficaram limitados como se fossem um problema daquela família, daquele sujeito. Outro fator é a hegemonia conservadora no Brasil, que nunca se quebrou, e está aí nos grandes jornais, na imprensa (KUCINSKI, 2019).

Kucinski entende, então, que as questões relacionadas à prisão, tortura, morte e desaparecimento de corpos se tornaram problemas particulares, não uma questão nacional, como foi na Argentina, país onde a ditadura provocou um genocídio de vinte mil pessoas ou mais; ou como no Chile, onde quinze mil pessoas pereceram sob a ditadura.

A voz do escritor Bernardo Kucinski, no entanto, não se cala. Em 2016 ele publicou a novela *Os Visitantes*, obra que dialoga com *K.: relato de uma busca*. Na novela, personagens de *K.* batem à porta do autor para acusarem-no de terem sido citadas nessa obra, com nomes de identificação civil ou inventados, mas facilmente identificáveis. Essas personagens reclamam, dizem que o escritor errou, algumas querem que haja uma verdade documental estritamente presa a fatos comprováveis, outras se indignam de o escritor veicular fatos que deveriam ficar escondidos. Coloca-se aí a questão ética quando a literatura transpõe os limites entre fatos históricos e fatos ficcionais, mas Kucinski assume o risco. Epígrafes das duas obras são uma confissão dessa responsabilidade. Em *K.*, tem-se: "Caro leitor: Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu. B. Kucinski" (2014, p. 8); em *Os Visitantes*, "Tudo aqui é invenção, mas quase tudo aconteceu" (2016, p. 9). Ao assumir o risco de "inventar o que aconteceu", o autor retira dos documentos oficiais,

dos textos informativos e mesmo de depoimentos e relatórios policiais alguns episódios dos muitos horrores praticados pela ditadura e veicula esses fatos em forma de ficção, estratégia de testemunho de um período de crimes contra a humanidade perpetrados pela ditadura militar.

Em *K.*, o horror aparece também sob a forma de extorsão às pessoas fragilizadas pelas perdas. Em um dos episódios desse tipo de crime, um sargento se passou por general, disse ter localizado a filha de *K.*, apresentou uma carta como se fosse escrita pela moça e exigiu dinheiro em troca da carta (KUCINSKI, 2014, p. 144). Posteriormente, como *K.* relatasse o ocorrido para os familiares de desaparecidos, na reunião da arquidiocese, a extorsão veio a público e o Exército montou uma farsa, mais um capítulo da guerra psicológica adversa, e o extorsionário foi julgado pelo Tribunal de Justiça Militar:

[...] O réu, sargento Valério, é condenado à perda de patente e um ano de reclusão, ao final da qual será expulso do Exército, por ultrajar as forças armadas ao propalar com objetivos criminosos a falsa informação de que civis estiveram detidos em dependências militares (KUCINSKI, 2014, p. 149).

No final, o desespero de *K.* aumenta: "'Mas e a minha filha?', pergunta *K.*, erguendo-se num ímpeto, depois de lida a sentença. 'Onde está minha filha?', repete aos gritos" (KUCINSKI, 2014, p. 149). O coronel que preside a mesa, no entanto, declara encerrada a sessão: "[...] Que conste nos autos que nenhum civil esteve detido em dependências militares, conforme confissão do indigitado foi tudo uma farsa" (KUCINSKI, 2014, p. 149-150).

2.5.3 O Irmão Alemão³³

Há um tipo de historicidade paradoxal na experiência da escrita. O escritor pode ser ignorante ou ingênuo em relação à tradição histórica que o sustenta, ou que ele transforma, inventa, desloca. Mas me pergunto se, mesmo na ausência da consciência ou do conhecimento histórico, ele não "trata" da história por meio de uma experiência que é mais significativa, mais viva, mais necessária, em suma, do que a de alguns "historiadores" profissionais ingenuamente preocupados em "objetivar" o conteúdo de uma ciência.

Jacques Derrida in *Essa estranha instituição chamada literatura*, p. 82-83

Inúmeras obras, publicadas a partir dos últimos anos de século XX, e principalmente desde os anos iniciais do século XXI, são obras híbridas que apresentam uma relação ambígua entre ficção e realidade. Do início deste século podem-se citar tanto obras brasileiras quanto em outros idiomas. Alguns exemplos são: *HHhH* (2009 - 1ª edição no Brasil em 2012), de Laurent Binet (literatura francesa; romance histórico); *Diário da Queda* (2011), de Michel Laub (ficção brasileira); *K.: relato de uma busca* (2011), de Bernardo Kucinski (ficção brasileira); *Amuleto* (2006 – edição no Brasil em 2008), de Roberto Bolaño (ficção chilena); *Soledad no Recife* (2009), de Urariano Mota (romance brasileiro); *O Irmão Alemão* (2014), de Chico Buarque (romance brasileiro). Como essas, há inúmeras outras, cujo teor oscila entre fatos empíricos e fatos ficcionais, provocando o leitor, que precisa tomar uma decisão de como ler essas obras.

O objeto de estudo, neste capítulo, é *O Irmão Alemão* (2014). Seu autor, Chico Buarque, é personalidade amplamente conhecida por um número muito grande de brasileiros. Se se pensar nos brasileiros com algum tipo de vida acadêmica, pode-se quase dizer que os que o conhecem estão na faixa dos 100%. Como compositor popular, grava seu primeiro compacto em 1965, com as músicas "Pedro pedreiro" e "Sonho de um carnaval", esta participante do Festival da TV Excelsior no mesmo

³³ Parte do estudo desta seção foi apresentada no Congresso da Abralic 2017, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro e publicado nos Anais daquela associação em: <http://www.abralic.org.br/downloads/2017_anais_ABRALIC_vol_3.pdf>.

ano³⁴. Começa então uma carreira que dura até o presente, como compositor de música popular brasileira, como dramaturgo e como romancista, além de algumas incursões como ator de cinema e de teatro.

Dados de sua trajetória artística e de sua vida privada são conhecidos, como o fato de se chamar Francisco Buarque de Hollanda, de ter nascido em 1944, e de ser filho do sociólogo, historiador e jornalista Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982). Na obra em questão, o narrador é Francisco de Hollander, cujo apelido é Ciccio (como é chamado pela mãe, Assunta, que é italiana; Ciccio é forma diminutiva carinhosa de Francisco). O pai do narrador é Sergio de Hollander, um intelectual que vive cercado de livros:

Calma Ciccio, disse minha mãe, quando já crescido lhe perguntei por que meu pai não escrevia um livro, uma vez que gostava tanto deles. Ele vai escrever o melhor libro del mondo, disse arregalando os olhos, ma prima tem que ler todos os outros. A biblioteca do meu pai contava então uns 15 mil livros. No fim superou os vinte mil, era a maior biblioteca particular de São Paulo [...] (BUARQUE, 2014, p. 18-19).

A respeito de Sérgio Buarque de Holanda pode-se acrescentar que, entre 1929 e 1930, morou na Alemanha como correspondente dos *Diários Associados*³⁵. Em Berlim, entrevistou o escritor Thomas Mann, e publicou a entrevista/reportagem “Thomas Mann e o Brasil” em *O Jornal*, em 16 de janeiro de 1930:

A MÃE DOS IRMÃOS MANN, d. Júlia Bruhn da Silva, que faleceu em 1922, com 70 anos de idade, era filha de um alemão que possuía no Brasil uma fazenda e que se casara com uma crioula, provavelmente de sangue português e indígena. Aos seis ou sete anos foi trazida por seu pai a Lübeck, onde teria melhores possibilidades de uma educação e de uma instrução exemplares. A futura Frau Júlia Mann nunca se esqueceu de sua infância no Brasil [...] (HOLANDA, 1930, s. p.).

Em entrevista a Augusto Massi, em 1994, Chico Buarque fala sobre essa época da vida do pai: “[...] Meu pai viveu na Alemanha no começo dos anos 30, morou dois anos e veio embora” (BUARQUE, 1994, s. p.). Em *O Irmão Alemão*, o narrador Ciccio conta:

Eu de fato poderia contar sem mentir que em 1929 meu pai entrevistou Thomas Mann no suntuoso Hotel Adlon, no bulevar Unter den Linden. [...] o Thomas Mann tinha vergonha da mãe brasileira. [...] devia ser porque d. Julia da Silva Bruhns Mann, com seu sangue de índio e português, falava

³⁴ Informações presentes no site do compositor: <<http://chicobuarque.com.br/>>. Acesso em: 12 set. 2017.

³⁵ Empresa fundada por Assis Chateaubriand em 1924. Hoje, os Diários Associados são um poderoso conglomerado de mídias no Brasil, incluindo, como veículos e empresas do grupo, jornais, revistas, emissoras de rádio e televisão, internet e unidades gerenciadoras desse grupo. Informação disponível em: <<http://www.diariosassociados.com.br/>>. Acesso em: 01 dez. 2015.

alto, ria demais e flertava com meio mundo nos salões de Munique [...] (BUARQUE, 2014, p. 52-53).

Ficção e realidade amalgamam-se, ainda, no evento que dá título à obra, pelo fato de Francisco de Hollander, filho de Sergio de Hollander, ter um irmão alemão. Na já citada entrevista a Augusto Massi, Chico Buarque revela:

Já mais velho, quando fui morar no Rio de Janeiro, mas garoto ainda, fomos visitá-lo [o Manuel Bandeira]. Fui com o Tom e o Vinícius. Foi um encontro interessante. Ele tocou um pouco de piano e começou a contar umas histórias do meu pai. "Ah! o Sérgio"... e no meio de algumas lembranças ele mencionou "aquele filho alemão". Eu perguntei: "Que filho?" Eu não sabia que meu pai tinha tido um filho na Alemanha. O Vinícius me perguntou: "Você não sabia?" Eu disse: "Não". Era um pouco segredo lá em casa. Meu pai tinha tido um filho alemão antes de casar. Eu fiquei muito chocado e quando pude ir a São Paulo perguntei ao meu pai sobre isso. No começo ele não quis falar, mas depois abriu o jogo (BUARQUE, 1994, s. p).

Revelando um pouco mais sobre o assunto, Chico Buarque diz:

Eu só sei que mais tarde, durante a Guerra, a mãe desse menino mandou uma carta a meu pai pedindo para ele enviar documentos provando que não tinha sangue judeu. Minha mãe, que sempre se ocupava das coisas práticas, foi quem descolou os papéis provando que meus avós e bisavós não tinham sangue judeu. Os papéis foram entregues ao Consulado Alemão aqui no Brasil. Foi a última notícia que se teve dela e do filho (BUARQUE, 1994, s. p).

Na ficção, o narrador encontra uma carta datada de 21 de dezembro de 1931 "[...] endereçada a Sergio de Hollander, rua Maria Angélica, 39, Rio de Janeiro, Südamerika, tendo como remetente Anne Ernst, Fasanenstrasse 22, Berlin" (BUARQUE, 2014, p. 8). Nessa carta, que Ciccio consegue que um conhecido traduza, Anne Ernst dá notícias do filho Sergio e informa que talvez se ligue a um pianista de nome Heinz Borgart e, assim, dê um verdadeiro lar ao filho que, na ocasião da carta, estava com um ano de idade.

A obra *O Irmão Alemão* é construída, como comprovam os trechos selecionados, de fatos ficcionais que têm suporte empírico, como o narrador persuade o leitor quando utiliza os diferentes recursos de autoexposição vistos. Em um misto de memória e ficção, de dados biográficos e construção literária da personagem-narradora e de inúmeras outras personagens, a obra *O Irmão Alemão* (2014), de Chico Buarque, reconstrói um período da história brasileira, sobretudo os anos da ditadura militar, em uma narrativa que acompanha o narrador desde sua adolescência até a velhice.

Ao mesmo tempo, o narrador empreende uma busca incessante pelo irmão nascido na Alemanha no período de ascensão do nazismo naquele país, e Ciccio relata episódios que lembram a obsessão pelo purismo racial ariano e faz comentários acerca da perseguição aos judeus, ocorrências que se misturam às situações de morte e perseguição praticadas pela ditadura no Brasil.

O narrador também confidencia a um amigo que entregou a uma editora os originais de um “roman à clef”³⁶, corroborando o fato de não só nomes remeterem a pessoas de existência real mas também de os fatos ficcionalizados serem episódios da história recente do Brasil e, em algumas passagens, da Alemanha do regime nazista.

A narrativa desenrola-se de forma vertiginosa, com inúmeros fatos se sucedendo no tempo histórico que antecede a instauração da Ditadura Militar no Brasil, a vigência da ditadura, os anos de maior repressão, as prisões, as torturas, as mortes. Thelonious, um amigo do narrador, some; o irmão Mimmo desaparece; passeatas, bandeiras vermelhas, manifestações são proibidas. O narrador Ciccio vive um momento histórico crucial:

Com o cerceamento do centro acadêmico, os alunos de filosofia, ciências e letras costumávamos nos encontrar nos bares das redondezas, onde o boca a boca nos deixava ao corrente das manifestações contra a ditadura que se realizavam vez ou outra pela cidade, obviamente sem a publicidade e a repercussão das marchas católicas do passado.
(BUARQUE, 2014, p. 49).

Posteriormente, com a promulgação do AI-5, as manifestações contrárias são proibidas e o horror torna-se prática recorrente da ditadura militar. Após presenciar uma execução em plena luz do dia em uma avenida de São Paulo, Ciccio conta, quando consegue esboçar alguma atitude:

Apesar do calor, visto o pulôver e ainda assim me estremeço inteiro, olhando o vermelhão do sangue apenas diluído nas poças d'água. [...] Só eu não consigo me mexer [...]. Num reflexo levo as mãos à cabeça e não a encontro, mas deve ser porque as mãos estão dormentes. Minhas pernas fletidas no chão parecem não ter ossos, o livro não pesa mais que as moscas no meu colo, meu corpo inteiro está insensível do pescoço para baixo, como se eu tivesse levado um tiro na espinha (BUARQUE, 2014, p. 99-100).

³⁶ Expressão francesa para designar romance ou novela com uma chave, ou seja, em que personagens e acontecimentos reais aparecem sob nomes fictícios (MOISÉS, 2004, p. 399).

Mortes, torturas, execução simulada de troca de tiros com terroristas, desaparecimento de pessoas, sumiço de corpos foram práticas de que o regime de exceção se valeu. O livro de Chico Buarque traz à tona as práticas do sistema político repressor e traça um painel pungente de um momento específico da história do Brasil.

Hoje, segunda década do século XXI, a teoria literária, diferentemente da do período ditatorial, volta-se para obras que trazem conteúdo de denúncia dos problemas sociais, ou de momentos críticos de violação de direitos humanos, não apenas um trabalho estético com a linguagem.

François Dosse afirma que “[...] a revolução copernicana vivida pela crítica literária a partir dos anos 60 assume uma configuração nova. Abandona pura e simplesmente o território do historiador” (DOSSE, 2001, p. 261). Dessa forma, ocorre o que Dosse denomina de “des-historicização da abordagem literária”, com a perspectiva literária formalista dominando a leitura e a construção dos textos. O teórico afirma que Genette determina “[...] que a literatura se volte para si mesma [...]” (DOSSE, 2001, p. 261). Como consequência dessa posição,

A crítica literária aplica-se então ao estudo das formas, aos códigos retóricos, às técnicas narrativas, às estruturas poéticas, aos sistemas de signos, e Genette preconiza chamar esse estudo de história da literatura por excelência, pois “a única história verdadeira é estrutural” (DOSSE, 2001, p. 262).

Dissemina-se uma posição teórica que se pauta na valorização da tessitura, da forma textual. Analisa-se a obra sobretudo por seus aspectos estéticos. No Brasil, a censura imposta pelo governo ditatorial condiciona os professores à inércia política. Na impossibilidade de se trabalhar com obras que abrissem espaço para o debate das questões sociais do momento, optava-se pelo trabalho teórico, que podia ser de excelência, mas que não apresentava riscos de uma exposição ideológica que contrariasse o regime e colocasse em risco a integridade e mesmo a vida das pessoas.

Contemporaneamente, no entanto, a literatura tem-se voltado para a retomada de situações históricas em momentos de despotismo, como é o caso das obras que recuperam o período da ditadura militar no Brasil, ou da Shoá na Europa. Tem-se

desenvolvido um compromisso com o testemunho de períodos de exceção na história recente da humanidade.

François Dosse afirma que

Restituir a obra a um circuito de produção, distribuição e consumo permite superar o mito romântico ou kantiano da transcendência da arte em relação à sua época, do avanço progressivo do Belo absoluto [...]. Nem por isso deixa de existir o perigo de banalizar a obra, de fazer dela um simples espelho de sua época. Isso equivale a ignorar tanto a pluralidade das temporalidades quanto a singularidade da arte como projeto futurista, de antecipação. Para evitar esse impasse, convém lançar as bases de uma teoria das mediações (DOSSE, 2001, p. 268-269).

Uma saída para não fazer da arte “um simples espelho de sua época” é trazido por Foucault, que, segundo Dosse, mostrou “[...] que todo discurso deve ser abordado como instância material, historicamente datada, implicada num conjunto social complexo, produzindo, em contrapartida, efeitos reais em termos de jogos de poder” (DOSSE, 2001, p. 269). O conjunto social faz com que o discurso seja marcado por múltiplas vozes daquele tempo e lugar quando e onde ele foi produzido. O sujeito é fruto das verdades de uma época e há entre os sujeitos e os discursos uma relação de poder e saber (SOUZA; SOUZA-RICARDO, 2008, p. 10).

Essa relação de poder-saber, que gesta o sujeito, faz dele produto da época, constituindo-o historicamente. A narrativa em primeira pessoa de *O Irmão Alemão* reproduz, no sujeito-narrador, as vicissitudes do tempo histórico que a obra constrói, como se apresenta no decorrer deste trabalho.

Presente e passado mesclam-se na narrativa de Ciccio. Há uma conjunção de estratégias de narração, diferentes procedimentos que captam o presente no movimento incessante para o futuro, registros que acompanham o narrador em sua procura pelo irmão alemão, mas também em seu testemunho do momento histórico em que vive.

Uma dessas estratégias narrativas consiste na utilização de rastros. Paul Ricoeur distingue três espécies de rastros, a saber:

[...] o rastro escrito, que se tornou, no plano da operação historiográfica, rastro documental; o rastro psíquico, que é preferível chamar de impressão, no sentido de afecção, deixada em nós por um acontecimento marcante ou, como se diz, chocante; enfim, o rastro cerebral, cortical, tratado pelas neurociências (RICOEUR, 2007, p. 425).

Ciccio encontra, paulatinamente, a partir da descoberta do bilhete em alemão, que é o primeiro desses rastros, outros documentos que reforçam seu desejo de saber a respeito do irmão desconhecido e que, numa última atitude, levam-no à Alemanha contemporânea. Esses rastros adquirem o sentido de prova documental, expediente para reforçar o caráter autoficcional e ao mesmo tempo testemunhal da narrativa, e aparecem em fac-símile no interior da obra.

Em certo momento, Ciccio revela uma descoberta feita na mesinha de cabeceira do quarto da mãe:

[...] dentro de um envelope pardo, um bilhete da legação alemã ao meu pai, datado de 21 de setembro de 1932, um recibo de 150 mil-réis da mesma legação em nome do meu pai, datado de 3 de abril de 1933, e uma cópia em carbono de carta datilografada, sem assinatura [...] (BUARQUE, 2014, p. 115).

Ciccio traduz o texto do alemão, idioma que, a essa altura, o narrador já dominava. Fica sabendo, então, que o irmão estava aos cuidados do Estado para ser entregue em adoção. Um documento de 1934, uma correspondência da Secretaria da Infância e da Juventude, setor de Tutela Pública, comunica a Sérgio de Hollander que “[...] Sergio Ernst, nascido em 21 de dezembro de 1930, encontra-se sob os cuidados do casal Günther, NO 50, Greifswalder Strasse 212/13, pátio 2” (BUARQUE, 2014, p. 202). O casal quer adotar a criança, mas “[...] A corte de legitimação solicita agora comprovação da origem ariana” (BUARQUE, 2014, p. 203), situação que perdurava ainda em 1937, uma vez que o pai, Sérgio de Hollander, ainda não conseguira comprovar a pureza genética da criança. Chama a atenção, em todas as correspondências, a saudação final *Heil Hitler!*

Outros rastros escritos são utilizados na obra, como fotos de Sergio Günther adulto e uma propaganda de cigarros Problem, cuja fábrica era no prédio onde o casal Günther residiu com o filho adotivo. Uma nota na página 229 informa que o historiador João Klug e o museólogo Dieter Lange pesquisaram em Berlim, a partir dos documentos guardados por Maria Amélia Buarque de Holanda (1910-2010), mãe do autor, o destino de Sergio Günther. Chico Buarque assina a nota, informando também que ele e a filha Silvia Buarque viajaram a Berlim em 2013, ocasião em que estiveram com a filha, a neta, a ex-mulher e amigos de Sergio

Günther. Ao assinar a nota, o autor empírico Chico Buarque se confunde com o narrador Francisco de Hollander, reafirmando o caráter autoficcional do romance.

O termo autoficção foi cunhado por Serge Doubrovski, a partir das considerações de Philippe Lejeune sobre autobiografia. Lejeune define, no ensaio *O pacto autobiográfico*, publicado em livro em 1975, autobiografia como uma “[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16). Lejeune afirma que há um pacto autobiográfico firmado entre autor e leitor, um pacto de referencialidade, de fidelidade ao acontecido.

A autobiografia (narrativa que conta a vida de um autor) pressupõe que haja *identidade de nome* entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala. Esse é um critério muito simples, que define, além da autobiografia, todos os outros gêneros da literatura íntima (diário, autorretrato, autoensaio) (LEJEUNE, 2014, p. 27-28).

Para Lejeune, há ênfase na recepção, no ato de leitura, que leva em consideração o paratexto, constituído por prefácio, posfácio, capas, entrevistas, fotos, fac-símiles e inúmeros outros elementos que estão cada vez mais à disposição do leitor, que tende a “[...] agir como um cão de caça” (LEJEUNE, 2014, p. 31).

Em sua teorização sobre autobiografia, Lejeune se pergunta: “[...] O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor?” (LEJEUNE, 2014, p. 37) e responde que não se lembra de nenhuma obra com esse artifício. Serge Doubrovsky, então, resolve escrever um romance em que autor, narrador e personagem principal têm o mesmo nome, e cria o termo autoficção para definir esse tipo de obra.

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, *autoficção*, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, *concreta*, como se diz da música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer (DOUBROVSKY, 1977, p. 10 *apud* FIGUEIREDO, 2013, p. 61).

Com Doubrovsky, a autoficção rompe tanto com a escrita de si que se quer escrita séria de si quanto com o romance biográfico tradicional. Para Eurídice Figueiredo, os textos autoficcionais “[...] são narrativas descentradas, fragmentadas, com sujeitos

instáveis que dizem "eu" sem que se saiba exatamente a qual instância enunciativa ele corresponde" (FIGUEIREDO, 2013, p. 61).

Na recepção da obra autobiográfica, como afirma Lejeune, os elementos paratextuais são signos que reafirmam ao leitor o pacto de referencialidade, elementos que o leitor pode checar para verificação da suposta verdade daquilo que a obra afirma serem fatos acontecidos na vida do autor empírico. Esses elementos criam um “efeito de real”, na concepção de Roland Barthes.

Barthes reporta-se, em “O efeito de real”, a alguns exemplos de pormenores inúteis recorrentes na literatura ocidental, objetos e descrições que não têm finalidade específica na narrativa, e propõe a questão: se tudo na narrativa deveria ser significante, qual a significação do insignificante que porventura permaneça na narrativa? (BARTHES, 1987, p. 132).

O teórico recorda que, na cultura ocidental, a retórica, com objetivo de atingir o belo, imputou à descrição essa função estética, procedimento que surgiu na Antiguidade e perdurou ao longo da Idade Média, e não tinha qualquer compromisso com a verdade ou verossimilhança.

No Realismo, a finalidade da descrição está sujeita ao verossímil estético, e mesmo que não tenha significado especial em relação à trama, justifica-se pelas postulações teóricas da literatura do século XIX. Barthes afirma:

[...] A “representação” pura e simples do “real”, o relato nu “daquilo que é” (ou que foi) aparece assim como uma resistência ao sentido: essa resistência confirma a grande oposição mítica entre o vivido (o vivo) e o inteligível [...]. A resistência do “real” (sob a sua forma escrita, é claro) à estrutura é muito limitada na narrativa ficcional, construída, por definição, de acordo com um modelo que, nas suas grandes linhas, não conhece outras exigências para além das do inteligível [...] (BARTHES, 1987, p. 134-135).

Se a narrativa ficcional “não conhece outras exigências para além das do inteligível”, “[...] este mesmo “real” torna-se a referência essencial da narrativa histórica, que supostamente relata “aquilo que aconteceu realmente” [...]” (BARTHES, 1987, p. 135). Pode, então, a narrativa histórica, lançar mão de pormenores inúteis, desde que não tragam prejuízo para o que “realmente aconteceu”.

Essa história objetiva, os diferentes meios e a necessidade constante de autenticar o “real”, como “[...] a fotografia (testemunho bruto “daquilo que esteve ali”), a reportagem, as exposições de objetos antigos [...], o turismo dos monumentos e dos lugares históricos” (BARTHES, 1987, p. 135) influenciaram a literatura realista.

Barthes conclui que os tais pormenores estão presentes nas obras, tanto realistas quanto da história objetiva, para dizerem apenas “[...] *nós somos o real*” (BARTHES, 1987, p. 136). Com isso, cria-se uma ilusão referencial, na qual “[...] o significado é expulso do signo, e com ele, é claro, a possibilidade de desenvolver uma *forma do significado* [...]” (BARTHES, 1987, p.136), e

[...] a própria carência do significado, em proveito exclusivo do referente, torna-se o próprio significante do realismo: produz-se um *efeito de real*, fundamento desse verossímil inconfessado que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade (BARTHES, 1987, p. 136).

Os elementos paratextuais que o pesquisador inclui num relato histórico para provocar esse efeito de real sobre o qual teoriza Barthes são provas documentais do que aconteceu. A ficção, no entanto, pode construir-se com a inserção desses elementos, como fotos, documentos, depoimentos, recortes de jornal, mapas... para provocar no leitor a ilusão referencial. Roger Chartier relata um interessante caso dessa ilusão.

Max Aub, escritor espanhol radicado no México, escreveu, em 1958, a biografia do pintor catalão Jusep Torres Campalans. Nela aparecem fotografias do pintor com os pais e com o amigo Pablo Picasso, declarações do biografado, catálogo de exposição de seus quadros, conversas de Aub com o pintor, enfim, inúmeros procedimentos que a historiografia moderna utiliza para convencer o leitor da veracidade do relato. Chartier afirma:

O livro, então, aproveita todas as técnicas e instituições modernas que, para Barthes, respondiam ao inesgotável desejo de autenticar o “real”: as fotografias (“testemunha bruta do que ocorreu ali”), a reportagem, a exposição.
E, no entanto, Jusep Torres Campalans nunca existiu (CHARTIER, 2011, p. 120).

Chartier afirma que o procedimento presente nessa obra de Aub

[...] mobiliza os dispositivos da autenticação a serviço de uma ilusão referencial particularmente poderosa e que enganou muitos leitores. Mas, ao mesmo tempo, multiplica as advertências irônicas que devem despertar a vigilância (CHARTIER, 2011, p. 121).

Nesse sentido, o passado do que realmente foi e o passado fictício da construção literária são questionados e alerta-se para uma possível reapresentação do passado que possa mascarar a verdade do fato histórico.

No caso específico de *O Irmão Alemão*, a obra apresenta inúmeros desses rastros documentais, como foto, fac-símile de documentos, cartas, uma nota do autor empírico, reprodução de propaganda, listagem de crédito das imagens, como recursos paratextuais que autenticariam os fatos e a existência empírica das personagens presentes na trama.

Como a biografia de Campalans escrita por Aub, a obra de Chico Buarque traz documentos, inclusive do espólio da família Buarque de Hollanda para atestar eventos que são narrados por Francisco de Hollander. Os fatos que Ciccio conta são situações conhecidas da história do Brasil, da história familiar do autor Chico Buarque e de sua própria biografia. A obra é declaradamente um romance, portanto, ficção literária. A presença dos recursos de autenticação do real pode desencadear, no leitor, posições contraditórias. Em uma primeira leitura, acredita-se que os documentos foram forjados; nesse caso, a ilusão referencial é completa, como se houvesse a construção de uma dupla ilusão referencial. A narrativa se valeria dos documentos para simular o real, induzindo o leitor a acreditar que tudo na obra é ficcional, que os recursos de autenticação do real são pormenores que diriam ao leitor, como Barthes analisou em relação às obras realistas, “nós somos o real”. Em uma releitura, o leitor inquieto pode ser instigado a “agir como um cão de caça” e descobrir que é tudo verdade.

O historiador João Klug, que o autor empírico Chico Buarque cita na página 229, esteve no dia 25 de março de 2019 na Universidade Federal do Espírito Santo, apresentando sua trajetória de pesquisa para tentar descobrir o alemão de Chico Buarque. O e-mail que divulgou o bate-papo com o professor da Universidade Federal de Santa Catarina informou que o assunto a ser apresentado pelo professor Klug seria a permanência do historiador Sérgio Buarque de Holanda em Berlim (1928-1929), a tentativa de repatriar para o Brasil a criança Horst Günther e a carreira artística do irmão alemão de Chico Buarque na antiga Alemanha Oriental. O pesquisador apresentaria também fragmentos de documentos gravados nos

arquivos da Deutsche Rundfunk Archiv – DRA, em que imagens do irmão de Chico Buarque aparecem em sua atuação como cantor (SIP PPGL UFES, 25 mar. 2019, 13h20).

Em sua estada na universidade, Klug denominou sua fala de “*O irmão alemão: trajetória de uma pesquisa e o inusitado*”. O historiador contou que o processo de rastreamento iniciou-se com a procura do que Sérgio Buarque de Holanda tinha feito em Berlim. Algumas informações tinham sido dadas por Antonio Candido, pormenores de que ele se lembrava de conversas com o amigo Sérgio. Segundo Klug, foi o museólogo Lange quem o ajudou a descobrir uma troca de correspondência entre Sérgio Buarque e o governo alemão, na tentativa de repatriar a criança.

Uma busca do endereço do pai adotivo na lista telefônica possibilitou a descoberta de mais informações.

Sergio Ernst nasceu em 1930, viveu a infância e a adolescência sob o nazismo e depois sob o socialismo. Foi convocado para o exército, mas atuou no Coral e não na linha de frente do combate. Tornou-se compositor e cantor de *lipsi*, um estilo musical criado na então República Democrática Alemã (RDA), conhecida como Alemanha Oriental, a parte do país sob controle da antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). *Lipsi*, segundo o professor Klug, surgiu para combater o *rock* americano, que ganhava o mundo na voz de Elvis Presley (1935-1977).

Um encontro casual, num bar de Berlim, com um jornalista que havia sido colega de trabalho de Sergio Günther, possibilitou o aprofundamento da pesquisa. O irmão alemão de Chico Buarque foi radialista muito conhecido na Alemanha Oriental, apresentador do programa *Berlin bleibt Berlin* (Berlim permanece Berlim) na TV estatal, do final dos anos 1960 ao final dos anos 1970. Klug conta:

Descobrimos que ele havia entrado para o coral do Exército na Alemanha Oriental aos 16 anos e que se projetou em função da sua voz, além de ter sido apresentador. Eu e o Dieter frequentávamos um bar, uma lojinha de vinhos, de um espanhol no bairro de Prenzlauer Berg, onde se reuniam algumas pessoas da velha guarda da RDA, entre elas, dois jornalistas, o Werner Reinhardt e o Manfred.

Numa tarde, lançamos ao acaso a pergunta: alguém de vocês conhece um tal de Sergio Günther? No ato, o Werner afirmou que sim, "ele foi muito meu amigo". Então a coisa se abriu no momento dessa descoberta quase que por acaso. O Werner tinha trabalhado junto com o Sergio Günther, e nos forneceu muitas informações (KLUG, 2019, s./p.).

Klug informou também que os documentos e fotos que aparecem na obra são de fato fac-símile de originais. Disse, no entanto, que descobriu recentemente que Anne Ernst era judia e que entregou o filho para adoção antes de ser deportada. Essa era uma dúvida que não tinha sido esclarecida até então: Por que Anne teria entregado o filho se, nos documentos, a mãe teria conseguido comprovar a origem ariana? Em carta do tutor municipal de Berlim a Sérgio Buarque, aquela autoridade afirma que o Tribunal Regional de Berlim “[...] solicita agora comprovação da origem ariana. Esta pode ser demonstrada pelo lado materno. Mas o menino precisa ter ascendência ariana também por parte do pai” (BUARQUE, 2014, p. 203). O historiador pressupõe, assim, que Anne conseguiu salvar o filho da execução nazista, enquanto ela provavelmente tenha morrido num campo de concentração.

A pedido de Chico Buarque, Klug traduziu a letra de uma composição de Sergio Günther que, adaptada pelo compositor brasileiro, deverá fazer parte de seu próximo CD³⁷.

Ricoeur lembra que o “[...] rastro documental [...] pode ser alterado fisicamente, apagado, destruído” (RICOEUR, 2007, p. 425) e afirma que “[...] foi, entre outras finalidades, para conjurar essa ameaça de apagamento que se instituiu o arquivo” (RICOEUR, 2007, p. 425). Nesse sentido, o livro de Chico Buarque é um arquivo da ascensão do nazismo na Alemanha e da obsessão ariana que regeu as ações de extermínio de judeus, ciganos, homossexuais, deficientes físicos e mentais, dentre outros grupos perseguidos pelo regime. A troca de correspondência entre setores públicos do III Reich e o historiador Sérgio Buarque de Holanda comprova a paranoia nazista.

³⁷ As informações que não constam da entrevista de João Klug à DW Brasil foram dadas por ele no dia 25 de março de 2019, a partir das 19 horas, na sala 208 do prédio Bárbara Weinberg, na Universidade Federal do Espírito Santo, *campus* Vitória.

Tendo-se utilizado largamente de rastros documentais, o romance de Chico Buarque é pautado também em acontecimentos que imprimiram marcas indeléveis nas pessoas que presenciaram situações chocantes. São os rastros psíquicos. Ricoeur vale-se da palavra *afecção*, que pode significar uma “Alteração de faculdade receptiva que revela seu modo próprio de receber e transformar impressões”, segundo o Novo Dicionário Eletrônico Aurélio (FERREIRA, 2009), para designar esses rastros.

Ciccio, já na velhice, é um sujeito sem ânimo para enfrentar a vida com alguma dignidade, uma pessoa que desmorona socialmente e emocionalmente. Na casa, as “[...] vigas de madeira, infestadas de cupins, sem falar na rachadura das paredes que os livros encobriam” (BUARQUE, 2014, p. 194), mãe e filho viviam sem perspectiva de sair do marasmo. O narrador revela: “[...] Não tínhamos mais hora, o jantar era servido antes do meio-dia, tirávamos cochilos aqui e ali, nos recolhíamos com o dia claro” (BUARQUE, 2014, p. 192).

Depois da morte da mãe, o aniquilamento moral de Ciccio se acentua. A amante deixa para ele, de vez em quando, um cheque para pagar os favores sexuais (p. 195). É de Natércia, a amante, a ideia de criar na internet a página Aprimore sua Redação com o Professor Hollander, que atinge grande publicidade a partir do momento em que um jornalista publica, indignado, que o nome do professor Sergio de Hollander “[...] vinha sendo conspurcado no blog de um gramático oportunista e pedante” (BUARQUE, 2014, p. 182). A vida de Ciccio passa a ser uma permanente exposição, agora não mais numa comunidade restrita, como era a de seu blog antes da publicação do jornalista. “[...] A partir daí, conforme vaticinou a Natércia, multiplicaram-se meus seguidores, exacerbou-se a troca de insultos, conquistei cada vez mais anunciantes, cheguei a fazer um pé-de-meia” (BUARQUE, 2014, p. 182).

As marcas do vivido, no entanto, persistem, e quando recebe a visita de Udo, Ciccio vive numa casa atulhada de livros e cheia de baratas:

Convidei-o a entrar, sem lembrar que não tinha uísque, ou cerveja, ou sequer um cafezinho para lhe oferecer, nem podia acomodá-lo nos móveis entulhados de livros que nunca desembulhei. Acabamos de nos sentar em dois caixotes na sala e ficamos a fumar olhando para o chão, até que ele quebrou o silêncio esmagando com um pisão uma barata graúda (BUARQUE, 2014, p. 198-199).

As impressões podem ser consideradas cicatrizes que persistem no aparato psíquico de seres violentados física e/ou moralmente. São traumas, que muitas vezes podem tornar as pessoas que por eles passaram sem condição de verbalizar o que sofreram. Segundo Gagnebin, “O *trauma* é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito” (2009, p. 110). A filósofa reporta-se à *Shoah* e à impossibilidade de muitos sobreviventes relatarem o horror, como Primo Levi expõe em seus relatos. Muitos renunciam à própria condição humana:

Ele é *Null Achtzehn*. Chama-se apenas assim: Zero-Dezoito, os três algarismos finais da sua matrícula; como se todos tivessem compreendido que só os homens têm direito a um nome, e que *Null Achtzehn* já não é um homem. Imagino que até ele próprio tenha esquecido seu nome; em todo caso, comporta-se como se fosse assim. Quando fala, quando olha, dá a impressão de estar interiormente oco, nada mais do que um invólucro, como certos despojos de insetos que encontramos na beira dos pântanos, ligados por um fio às pedras e balançados pelo vento (LEVI, 1988, p.41).

Aqueles que renunciaram à condição humana seriam as verdadeiras testemunhas da história dos *Lager*. Esses, no entanto, fitaram “a górgona”, “tatearam o fundo”, e cabe aos que sobreviveram passar adiante a história do horror, mesmo que não sejam, na acepção de Primo Levi, as verdadeiras testemunhas (LEVI, 2016, p. 12; p. 66).

Márcio Seligmann-Silva discorre sobre relações entre literatura e trauma e reporta-se a ensaio de Werner Bohleber no qual o psicanalista teoriza sobre o trauma e a necessidade histórica que determinou os estudos sobre o assunto. O século XX, pleno de catástrofes, transformou-se num campo fértil para esses estudos. Para Seligmann-Silva,

Nós podemos pensar a humanidade ao longo do século XX como parte de uma sociedade que poderia ser caracterizada, sucessivamente, como pós-massacre dos armênios, pós-Primeira Grande Guerra, pós-Segunda Guerra Mundial, pós-*Shoah*, pós-Gulag, pós-guerras de descolonização, pós-massacres no Camboja, pós-guerras étnicas na ex-Iugoslávia, pós-massacre dos Tutsis etc. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 63).

O teórico afirma que, hoje, ainda sofremos as consequências de todo horror do século passado, além de continuarmos sendo massacrados por mais eventos catastróficos. Vivemos num tempo pós-catástrofes, mas não num tempo em que o passado ficou para trás... O passado não passou, e o século XXI iniciou-se com o

terror agindo em grande escala e grande performance, vide o espetáculo das Torres Gêmeas bombardeadas no dia 11 de setembro de 2001 e transmitido globalmente. É a “[...] repetição, sem fim, inflacionada, das imagens do terror que não saem do *écran* da televisão e de nossas mentes” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 64). A televisão é a mediadora entre o espectador e o real e “[...] ao reproduzir a catástrofe ela também multiplica o trauma” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 64).

A realidade traumática penetra, assim, em todos os setores do cotidiano desse tempo de grandes tragédias que se continua a viver nestas duas primeiras décadas deste século. É um tempo, também, de acerto de contas com o passado, tanto aquele da perseguição nazista quanto dos demais eventos de natureza traumática. Seligmann-Silva discorre sobre vários autores que teorizaram sobre trauma e ressalta a necessidade de se dar testemunho desses eventos, mesmo que esse testemunho se dê “[...] dentro do *double bind*³⁸ da necessidade e da impossibilidade” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 71). Cita Dori Laub, psiquiatra e psicanalista sobrevivente da *Shoah*, para quem

Existe em cada sobrevivente uma necessidade imperativa de *contar* e portanto de *conhecer* a sua própria história, desimpedido dos fantasmas do passado contra os quais temos de nos proteger. Devemos conhecer a nossa verdade enterrada para podermos viver as nossas vidas (LAUB, 1995, p. 63 *apud* SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 70).

Outro ponto importante a ressaltar em relação aos testemunhos de sobreviventes é a necessidade de que haja reconhecimento social, histórico e jurídico do horror, para que o trabalho de luto seja feito. Seligmann-Silva afirma: “[...] A luta pela justiça nos tribunais, bem como no registro histórico, caminha paralela ao trabalho de luto/trauma das vítimas e da sociedade. O reconhecimento social da culpa ajuda a restabelecer o princípio de realidade e a capacidade de diferenciá-la da fantasia” (2005, p. 71). Se não for assim, “[...] o que permaneceu incompreendido retorna; como uma alma penada, não tem repouso até encontrar resolução e libertação” (LAPLANCHE E PONTALIS, 1988, p. 126 *apud* SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 73).

³⁸ *Double bind*: a difficult situation in which, whatever action you decide to take, you cannot escape unpleasant results (uma situação difícil em que, qualquer ação que você decida tomar, não pode escapar de resultados desagradáveis). Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/double-bind>>. Acesso em: 30 mai. 2019.

Jaime Ginzburg analisa o papel da arte em um contexto de violência, partindo da posição da tradição idealista, que considerava a violência na arte como uma atitude positiva, recurso usado para a elevação do espírito. “[...] Os componentes negativos de uma trajetória são incorporados ao todo e não prevalecem na solução final da obra, que deve ser positiva” (2013, p. 28), diz Ginzburg, reportando-se a Schelling. Esse otimismo que o idealismo extravasava não se sustenta mais desde o século XX. Para Ginzburg,

Violência e melancolia articulam o campo da estética em torno da perda, da dissociação, e, muito frequentemente, da morte. A figura exemplar desse campo é o corpo cadavérico. A estética da violência trabalha com o movimento tenso entre a vida e a morte, que admite recursos como a fragmentação, o grotesco, o abjeto e o choque (GINZBURG, 2013, p. 28-29).

Jaime Ginzburg reflete a respeito de narrar uma história sobre violência, e postula que não se pode confundir o texto literário com um registro imediato da realidade, não se pode considerar que o texto literário faz um retrato, uma fotografia ou um documento da realidade. Os recursos que podem induzir o leitor a esses enganos são “[...] um efeito de verdade, construído retoricamente e linguisticamente” (2013, p. 34). Para alcançar esse efeito, algumas estratégias são adotadas pelos escritores, como

[...] a narrativa linear, a configuração de um narrador estável com aparência de objetividade, um tempo organizado em continuidade e uma seleção de vocabulário próxima da confiabilidade atribuída, em seus contextos de recepção específicos, a profissionais como jornalistas ou historiadores (GINZBURG, 2013, p. 34).

Essas estratégias, no entanto, não são compatíveis com o tema da dor e do trauma. Para o professor Ginzburg, quando há dor envolvida não é possível escrever com neutralidade. É preciso que se façam determinadas escolhas estéticas que irão construir um discurso que traduza empatia por esses temas dolorosos:

É muito relevante pensar no trabalho do escritor como uma forma. Examiná-lo como uma elaboração de linguagem, em seus detalhes, em suas relações internas, e considerar sua inserção histórica. É pelo trabalho com a forma que essa obra se especifica, distinguindo-se de linguagens de cientistas, falas institucionais, discursos triviais. A forma é polissêmica e aberta. Entre forma artística e história, podem existir mediações; e o trabalho de interpretação envolve uma reflexão sobre mediações (GINZBURG, 2013, p. 35).

No trabalho de interpretação, segundo Ginzburg, é primordial a observação do narrador, já que é por meio dele que o leitor toma conhecimento dos fatos narrados. Segundo o teórico, o narrador pode se apresentar em quatro situações-chave: narra

de forma distanciada; narra como vítima de alguma violência; narra como agente de violência; narra oscilando entre posições ambíguas, em uma delas como vítima de violência (GINZBURG, 2013, p. 31).

Em *O irmão alemão*, o narrador coloca-se em posição ambígua, que expressa uma visão de mundo simultaneamente alheia e crítica em relação ao momento histórico. Ao mesmo tempo em que narra suas atribulações e traça um painel do momento histórico no qual se passam os fatos, Ciccio usa estratégias para anular seu interesse por situações que exigiriam seriedade de um narrador confiável.

Em nenhum momento o narrador se interessa de verdade por política; as declarações sobre o assunto são de um sujeito superficial, que via os acontecimentos mas não conseguia apreender a dimensão dos fatos que presenciava. Considerado “[...] Gabola, gabarola, cabotino [...]” (BUARQUE, 2014, p. 47) pelos colegas, estes não lhe perdoavam “[...] o que lhes parecia um ar meio blasé, numa época de grande efervescência política” (BUARQUE, 2014, p. 47). Como estudante de uma faculdade de Letras na cidade de São Paulo, era de se esperar que o narrador tivesse plena consciência do momento histórico no qual se encontrava imerso. Não é isso, no entanto, que Ciccio externa:

Disposto a me reabilitar, ainda no primeiro ano letivo passei a comparecer ao centro acadêmico sempre que se convocava uma assembleia, fosse para discutir a reforma universitária, fosse para reivindicar papel higiênico nos banheiros, fosse para eleger um comando de greve. A fim de marcar presença eu geralmente levava de casa um volume de *Das Kapital*, e encostado na parede fingia ler Karl Marx em alemão, enquanto os líderes estudantis se digladiavam na frente da sala. E devo dizer que guardo boas recordações daquele nosso grêmio onde também havia exposições de arte, recitais de poesia, cantoria, cachaça e moças namoradeiras. Festas entravam pela madrugada até as vésperas de 31 de março de 1964, quando os militares tomaram o poder (BUARQUE, 2014, p. 47).

A elaboração literária do fragmento acima aproxima situações díspares, como participar de assembleias para discutir sobre greve ou reforma universitária e reivindicar papel higiênico para os banheiros. A reivindicação de papel higiênico, colocada no mesmo patamar de discussão de greve ou reforma universitária, minimiza a importância das pautas políticas dos estudantes.

A superficialidade política do narrador aparece também em atitudes afetadas, como fingir ler Karl Marx em alemão para impressionar os colegas ativistas políticos que,

na sua concepção, digladiavam-se, outro termo que caracteriza de forma negativa a atuação desses universitários. E o que fica na lembrança de Ciccio com relação ao grêmio acadêmico são os eventos artísticos e as festas promovidas naquela agremiação. E nesse quesito há, igualmente, laivos de demérito no emprego dos termos “cachaça”, “moças namoradeiras”, “festas pela madrugada”, insinuando que o grêmio promovia baderna às quais a ditadura dá fim.

A alienação política de Ciccio é diversas vezes reforçada no romance. Pouco antes do fatídico 31 de março de 1964, o narrador vê grupos que se encaminhavam dos bairros elegantes para o centro da cidade e resolve “[...] acompanhá-los por desenfado [...]” (BUARQUE, 2014, p. 47). Também não tinha o hábito de ler os noticiários, e quando a ditadura impediu os grêmios acadêmicos de funcionarem, Ciccio adquiriu o costume de frequentar os bares próximos à universidade, e revela:

E eu que não era de carregar faixas, ou de fazer coro a palavras de ordem, eu que na verdade nunca fui muito de andar em grupo, acabei tomando gosto por esses eventos. Circulava entre universitários e secundaristas, conheci militantes de organizações de esquerda, andei de braço com artistas, jornalistas, informantes, desocupados, malucos e moças insolentes com as pernas de fora que me lembravam a Maria Helena (BUARQUE, 2014, p. 49).

O narrador “toma gosto por esses eventos”, e se “[...] excita deparar com a rua Maria Antônia fechada para o trânsito” (BUARQUE, 2014, p. 49) e de repente, sem querer, se vê “[...] metido no centro de um grande bochicho” (BUARQUE, 2014, p. 49). Só que o que o narrador chama pejorativamente de bochicho era uma manifestação contra a guerra do Vietnã na ocasião da visita do senador norte-americano Robert F. Kennedy (1925-1968) ao Brasil. Ciccio era tão alienado politicamente que quando dizem “[...] É o Kennedy! [...]” (BUARQUE, 2014, p. 50), ele pensa: “[...] mas não pode ser porque o Kennedy já morreu” (BUARQUE, 2014, p. 50).

Protestando junto aos manifestantes, Ciccio encontra seu colega de infância Thelonious e descobre que ele é um ativista político. Essa descoberta é mais um sinal do alheamento do narrador com relação ao momento político do país. Como desconhecer as atividades de pessoas tão chegadas a ele, como Thelonious? O rapaz andava sumido da rua em que moravam, e rumores de vizinhos davam conta de que fora levado para um reformatório após ser pego fazendo ligação direta no carro de um desembargador. Depois diziam que fora morar com o pai no interior do

país. Essas notícias Ciccio não questionava, aceitava como verdadeiras, apesar de a longa história de amizade entre os dois sugerir que ele pudesse ter conhecimento abalizado das andanças do amigo:

Nós éramos unha e carne desde o jardim de infância, onde ele me emprestava bolas de gude, comia a goiabada da minha merenda e se chamava Pernalonga. Bem mais tarde, quando ele já era o Fangio, sentados à noite no seu quintal, de olho na luz da água-furtada onde sua mãe ouvia ópera, batíamos punhetas em competição para ver quem esporrava mais longe. Foi ele quem promoveu minha estreia num puteiro, depois me consolou, disse que a marafona era barriguda e que todo mundo um dia brocha. De outra feita lhe mostrei a purulência na ponta de meu pau e ele não teve dúvida: gonorreia. Ele era cliente de um urologista na Boca do Lixo, conseguiu um desconto na consulta, depois me ensinou a desenrolar camisinhas no pau duro, ou seja, entre nós não havia segredos (BUARQUE, 2014, p. 51-52).

Thelonious, outrora Pernalonga, Capitão Marvel, Bill Haley, depois Montgomery e Fangio, agora Ariosto, reluta mas acaba finalmente concordando em conversar com Ciccio, e lhe conta do desentendimento com o colega que tinha sido preso com ele, Udo, cujo pai subornou a polícia para tirar o filho da cadeia, mas deixou Thelonious que, segundo diziam, “[...] ali abandonado entre ladrões de galinha, pagou a conta em dobro: duas sessões de pau de arara, duas sessões de afogamento com capuz e fala-se até que dois carcereiros o enrabaram [...]” (BUARQUE, 2014, p. 56). Thelonious relata também que, tendo encontrado recentemente o ex-amigo, este começara a cutucá-lo “[...] está de volta, Che Guevara? Ficou de mal comigo, Che Guevara? [...]” (BUARQUE, 2014, p. 56) com tal insistência que lhe cortara a cara com um casco de garrafa, perguntando pelo pai nazista do alemão.

Todos esses índices de que se torturava e matava na ditadura passam repetidamente diante dos olhos e ouvidos de Ciccio, que mesmo assim não consegue alcançar a dimensão do horror que acontecia por trás da aparência de normalidade política. Nem mesmo a alcunha de Che Guevara que Udo dá a Thelonious desperta a desconfiança de Ciccio com relação ao ativismo do amigo.

Algum tempo depois do episódio da manifestação contra a guerra do Vietnã, Ciccio encontra, numa cantina italiana da rua Augusta, onde costumava jantar aos domingos, “[...] uma garota meio hippie que vive a tocar flauta numa mesa dos fundos [...]” (BUARQUE, 2014, p. 73), conhecida por Minhoca. Em outra ocasião, indo esperá-la no pensionato onde ela morava, depara-se com barreira policial nas

imediações: “[...] A transversal está bloqueada por dois camburões e uma penca de policiais com armas pesadas, que interpelam os passantes e obrigam os motoristas a dar marcha a ré” (BUARQUE, 2014, p. 98). Receoso de que a batida policial descubra as cartelas de LSD que traz entre as folhas de um livro de poemas de Fernando Pessoa, Ciccio fica escondido na soleira da portaria do pensionato, e acaba testemunhando o fuzilamento de um rapaz que, jogado por um camburão no meio da avenida deserta, tenta fugir e é executado pelo Exército:

[...] vejo entrar na rua um camburão que breca de repente. E arranca num zás-trás, deixando um homem acororado no meio da rua, um rapaz de cabelos pretos mais ou menos da minha idade. Com o corpo teso e as duas mãos no chão, como o corredor na linha de partida, o rapaz olha para um lado e para o outro, olha para o céu sem arco-íris. E ao primeiro tiro larga a mil em direção à rua de onde veio, talvez no intuito de voltar para a casa dos amigos, da namorada, da mãe. Antes da esquina estaca, rodopia, corre de volta para cá, e é quando a fuzilaria se intensifica. Eu não gostaria de ver sua cara, e de fato não vejo porque explode, a cabeça dele explode antes que eu possa fechar os olhos (BUARQUE, 2014, p. 99).

Após a execução, o camburão recolhe o corpo e os jornais notificam que “[...] um terrorista foi morto em confronto com a polícia em São Paulo” (BUARQUE, 2014, p. 122), um terrorista chamado Akihiko Matsumoto, e não Ariosto Fortunato, como Ciccio por um momento pensara ser. Ariosto, no entanto, nunca mais foi visto, e sua mãe, Eleonora Fortunato, enceta uma campanha para tentar saber o que acontecera ao filho.

Em inúmeras passagens, há um velamento intencional da realidade apresentada, recurso comum quando o assunto é o pai ou o irmão Mimmo: “[...] No corredor espio a estante com o rabo do olho e a caminho do quarto passo pela porta sempre aberta do escritório fumacento, onde julgo ver meu irmão e meu pai sentados lado a lado” (BUARQUE, 2014, p. 13).

O adjetivo fumacento compõe uma atmosfera velada, na qual nada é nítido; o verbo julgar reforça essa falta de nitidez, uma vez que, no contexto, significa supor, imaginar; e a expressão rabo do olho intensifica a impressão de que nada é exato, de que o narrador apreende a realidade superficialmente, num simples relance ou golpe de vista.

Em outra situação, quando policiais vão à procura de Domingos de Hollander e revistam o quarto do rapaz, documentos em alemão e uma foto de Sergio de

Hollander e Anne Ernst saltam de uma gaveta arrombada. Ciccio, então, mais uma vez faz suposições a respeito das conversas do pai com o irmão:

[...] Mas as explicações que ele pode ter pedido a Anne, as respostas que recebeu ou não, as cartas que remeteu às autoridades alemãs, o paradeiro de Sergio Ernst que andei investigando com tamanho afinho, tudo isso ele terá revelado de graça ao meu irmão, que talvez mal soubesse onde fica a Alemanha e dificilmente aprenderia algum dia a falar Ernst. E o inventário que tinha desses fatos papai lhe recomendou que trancasse numa gaveta, a qual meu irmão como é provável nunca mais abriu, porque perdeu a chave (BUARQUE, 2014, p. 157-158).

A construção linguística cria uma atmosfera de possibilidades, ou seja, o narrador enumera ações mais ou menos prováveis realizadas pelo pai, mas não tem certeza de que essas ações realmente ocorreram, visto que utiliza termos que lançam o leitor na dúvida. O pai “pode ter pedido” explicações e não se sabe se “recebeu ou não” essas explicações. Na expressão “terá revelado”, o uso do futuro do presente composto do modo indicativo expressa também possibilidade, indica uma incerteza diante de um fato passado. Os advérbios “talvez” e “mal” já expressam incerteza ou mesmo desconhecimento de algum fato e, determinando um verbo no pretérito imperfeito do subjuntivo – soubesse – têm o sentido de dúvida reforçado. O excerto ainda traz as formas verbais “aprenderia”, que é um futuro do pretérito do modo indicativo indicando dúvida, incerteza; e “trancasse”, que, como subjuntivo, está na ordem da dúvida, do desejo, mas não da confirmação desse desejo.

Há, também, superficialidade no olhar que o narrador lança ao irmão, visto sempre como fútil, alienado político, cópia fiel do macho predador de moças virgens. Segundo Ciccio, Mimmo nunca se interessou por nenhuma leitura séria, “[...] só lê gibi [...]” (p. 13). Em certo momento, ao lançar uma indireta sobre a existência de um filho alemão de seu pai, Ciccio conta: “[...] Meu pai ficou com o garfo suspenso diante da boca aberta, enquanto meu irmão continuava a folhear a Playboy à esquerda do prato” (p. 52), atitude que desperta mais o interesse do pai do que o questionamento feito pelo narrador.

[...] Então meu pai finalmente pousou o garfo no prato e levou os óculos à testa, no que o imitei com a expectativa de que pela primeira vez na vida nos olharíamos nos olhos. Mas não, não foi para mim que ele se voltou, foi para o meu irmão, que lhe mostrava por baixo da mesa uma foto da Playboy: olha só que lombo! Formidável, disse meu pai, um lombo extraordinário! (BUARQUE, 2014, p. 53-54).

Contribui para reforçar a desconfiança a respeito do narrador o fato de o pai, intelectual famoso, dotado de uma visão de mundo sensível aos problemas sociais,

ligado mesmo a ideias socialistas, reforçar a visão de mundo fútil do filho Mimmo, e não dar nenhuma atenção ao filho intelectual: “[...] Para ela [a mãe], a ouvir meus desastrados palpites literários, papai há de sempre preferir que meu irmão o distraia com as historietas da Luluzinha ou as últimas notícias da Brigitte Bardot” (BUARQUE, 2014, p. 117).

Sobressai na caracterização de Mimmo o seu relacionamento com as mulheres, reprodução da cultura do “macho adulto branco sempre no comando”:

Nos arredores de uma duvidosa escola de propaganda, em cujas salas de aula jamais foi visto, meu irmão ganhou fama de desbravador. Com efeito, eram sem conta as estudantes que entravam donzelas no seu quarto, para saírem ajeitando por cima as roupas de baixo, e que eu registrava numa caderneta mental. [...] Também ouvia duras queixas, porque meu irmão era um canalha que prometia o amor e tal e coisa e sumia sem dar satisfações. E folguei em aprender que nem todas lhe dariam uma segunda chance, se por hipótese procuradas, pois era um açodado, não era afeito a preliminares e muito menos a prorrogações (BUARQUE, 2014, p. 37).

Mimmo passa a frequentar os arredores do cursinho preparatório para a faculdade de letras no qual Ciccio estudava, certamente porque era “[...] um campo fértil para ele, não porque as letras remotamente o atraíssem, mas porque nessa área de humanas a proporção de fêmeas era de dez para um” (BUARQUE, 2014, p. 39). Ciccio estranha o suposto interesse que percebe no irmão por Maria Helena, moça diferente daquelas que Mimmo cortejava, pois o narrador considera a colega sexualmente experiente, e Mimmo fazia questão de iniciar no sexo moças virgens. Ciccio diz: “[...] só na minha classe havia mais de vinte supostas virgens, e a virgindade era uma etiqueta de que ele, bem ao contrário de mim, não abria mão” (BUARQUE, 2014, p. 39).

Mais do que o alheamento em relação às atividades de Thelonious, o completo desconhecimento de episódios importantes da vida do irmão Domingos denuncia a tibieza política de Ciccio.

Acostumado a considerar o irmão afeito apenas a procurar garotinhas virgens para iniciá-las sexualmente, a ler apenas gibis e folhear revistas de mulheres nuas, Ciccio, que por acaso presenciara a atividade política do amigo, não acredita que Domingos tenha saído, em determinada ocasião, conforme informação da mãe do narrador, com o agora Ariosto. O irmão, além de ser uma nulidade, na visão de

Ciccio, ainda fazia propaganda do governo com sua bela voz de locutor: “[...] quem não vive para servir ao Brasil não serve para viver no Brasil” (BUARQUE, 2014, p. 72), e isso o *scontroso* não perdoaria.

Desde seus tempos de Capitão Marvel, mamãe achava que o Ariosto era do contra, e ainda hoje se refere a ele assim: o teu amigo *scontroso* passou de matina mas eu não quis te acordar. Aonde ele foi, mamma? Que eu sei, o *scontroso* enjoou de te esperar e saiu com o Mimmo. Mamãe deve estar enganada, o Ariosto não tem por que sair com meu irmão. Meu irmão é o contrário de um *scontroso* (BUARQUE, 2014, p. 72).

Nem mesmo a busca feita por policiais no quarto do Mimmo desperta em Ciccio a desconfiança sobre possíveis atividades clandestinas do irmão. Ariosto havia desaparecido e uma argentina de nome Tricita, suposta namorada do rapaz, pede pousada em casa de Eleonora Fortunato, que recomenda “[...] que pernoitasse em abrigo menos vulnerável, como a casa vizinha, dos Hollander, uma família insuspeita” (BUARQUE, 2014, p. 143).

No dia seguinte, Ciccio fica sabendo por sua mãe que a argentina dormira no quarto do Mimmo, e que ainda repousava. Dona Assunta estava arrumando as roupas da moça, roupas que Eleonora Fortunato trouxera numa sacola de plástico e que Assunta colocava cuidadosamente dobradas em uma antiga valise, com a qual sua mãe viera da Itália. Quando a argentina aparece na sala, Mimmo se oferece para acompanhá-la pelos bairros de São Paulo nos quais a moça dissera precisar entregar umas encomendas, “[...] uns regalitos que amigos brasileiros mandaram de Buenos Aires para parentes e conhecidos” (BUARQUE, 2014, p. 144).

Mimmo e Tricita saem e nunca mais retornam. No dia seguinte, tocam a campaimha com insistência e

[...] ao abrir a porta a baixinha é atropelada por quatro intrusos que sem apresentações indagam se esta é a residência de Domingos de Hollander. [...] anunciam uma busca pelos pertences da hóspede argentina, e sem escapatória os conduzo à valise de Tricita no sofá da sala. [...] retalham a canivete o forro da valise, [...] procuram cartas, bilhetes, agendas, diários, publicações marxistas [...] (BUARQUE, 2014, p. 154).

Como Ciccio ainda continuasse inocente em relação às atividades de Mimmo, até sugere que os policiais revistem o quarto do irmão, onde nada de comprometedor encontram, a não ser uma foto de Sergio de Hollander com Anne Ernst, rascunhos de cartas e um documento em alemão referente ao episódio do filho alemão de Sergio, papéis que o inspetor confisca sem nem mesmo saber do que se trata, junto

com alguns livros, e que o secretário de Justiça manda devolver alguns dias depois, com um pedido de desculpas. O documento em alemão, em papel timbrado supostamente da prefeitura de Berlim, não foi devolvido.

A ditadura aperta o cerco aos dissidentes, e Ciccio acredita agora que o irmão fora preso por engano:

[...] eu estava crente que depois de prestar depoimento, tomar alguns sustos e cumprir uma quarentena, meu irmão seria solto sem maiores danos, por evidentemente alienado de questões políticas. Ele contaria ainda com o testemunho de Beatriz Alessandri, pronta a inocentar o gentil-homem que se oferecera para carregar sua mochila. A Tricita repudiaria qualquer insinuação de intimidades com Domingos de Hollander, e nem precisaria ser tão coagida e despida e violada para entregar o nome do seu noivo, que já tinha caído em desgraça e não sofreria punições suplementares por namorar uma mera pombo-correio argentina (BUARQUE, 2014, p. 186).

A verdade, no entanto, não escapara ao Christian, filho de Heinz Borgart e Michelle, ele alemão e ela francesa, que tinham vindo para o Brasil fugindo do nazismo e que Ciccio encontrara em suas pesquisas sobre o irmão alemão, supondo que Michelle fosse Anne Ernst, a mulher que tivera um filho de seu pai.

[...] me revoltava ao imaginar a cara do desonrado Ariosto se algum dia reaparecesse na minha frente, o que ao Christian parecia fora de cogitação. A seu ver, com o devido respeito ao meu amigo de infância, a luta armada na América do Sul era uma bravata suicida. Sem querer ser pessimista, o Christian disse que tampouco gostaria de estar na pele do meu irmão, caso o tivessem interceptado com a montonera e sua mochila recheada de correspondência clandestina (BUARQUE, 2014, p. 160).

Em reflexão sobre “[...] diversas formas de relação com o passado que o tornam contemporâneo do presente” (CHARTIER, 2011, p. 95), Roger Chartier apresenta três temas que considera pertinentes para o debate a que se propõe, a saber:

[...] a construção do passado pelas obras literárias, principalmente teatrais; [...] a presença do passado da própria literatura em cada momento do presente da escrita literária; [...] a concorrência entre as representações do passado produzidas pela ficção narrativa e a construção do saber histórico proposto pela operação historiográfica (CHARTIER, 2011, p. 95).

A partir desses temas, Chartier traz ao debate os conceitos de “energia social”, “campo cultural” e “representação”, formulados por Stephen Greenblatt, Pierre Bourdieu e Paul Ricoeur.

Chartier afirma que a literatura apreende esteticamente o mundo social captando linguagens, ritos e práticas sociais, que são energia que retornam à sociedade por meio do leitor ou do espectador. O teórico reporta-se ao que Greenblatt denomina “a

energia social codificada nas obras literárias” ou “as formas estéticas da energia social” (CHARTIER, 2011, p. 96-97) para aludir à força estética que as obras possuem. Assim,

Para Greenblatt, o que define a força estética das obras, ou de certas obras é “a capacidade de alguns traços verbais, orais e visuais de produzir, configurar e organizar experiências tanto físicas quanto mentais”. A circulação entre o mundo social e as obras estéticas pode apoderar-se de qualquer realidade, tanto dos desejos, das ansiedades ou dos sonhos quanto do poder, do carisma ou do sagrado (CHARTIER, 2011, p. 97).

Se não houver censura, tudo que a sociedade produz pode circular, e as representações do passado são realidades colocadas em circulação pela literatura como formas estéticas da energia social. Citando a obra de Shakespeare, seu sucesso de público e suas várias edições ainda no início do século XVII, com destaque para aquelas que dramatizavam história de reis da Inglaterra, Chartier cita trecho final de *Henry the Fifth* em edição de 1599, na qual relembra-se

[...] a frequência com que foram representados anteriormente os episódios dos reinados seguintes: o de Henry the Sixth, cujos conselheiros “lost France and made his England bleed / Which oft our stage hath shown” – “o que foi mostrado com frequência neste palco”, e o de Richard the Third (CHARTIER, 2011, p. 99-100).

Baseadas em crônicas publicadas na época, às quais grande parte da população não tinha acesso, a obra shakespeariana cumpre o papel de ensinar história à massa iletrada das apresentações teatrais e aos leitores das várias edições publicadas. A história mostrada no teatro é, no entanto, muitas vezes distorção da crônica historiográfica “[...] para propor à imaginação dos espectadores arquétipos mais que circunstâncias [...]” (CHARTIER, 2011, p. 101), possibilitando, inclusive, diferentes interpretações. Ao apreender esteticamente o mundo cultural, essa primeira reflexão do tema da construção do passado pelas obras literárias cria “[...] uma contemporaneidade entre as ansiedades, as incertezas e as expectativas do público e a instabilidade do sentido da história tal como a obra estética a ‘presentifica’” (CHARTIER, 2011, p. 104).

Na concepção de Bourdieu, um elemento essencial para a especificidade do campo literário “[...] é a presença em cada momento da história do campo de seu próprio passado e de seu próprio desenvolvimento” (CHARTIER, 2011, p. 104). Chartier exemplifica essa concepção com Cervantes, cujo *Dom Quixote* incorpora inúmeros gêneros discursivos anteriores a ele, recurso que representa “[...] diversas

modalidades da presença do passado da literatura castelhana na escrita de *Dom Quixote*” (CHARTIER, 2011, p. 106). Ao inserir no *Dom Quixote* formas que têm temporalidades próprias, como os livros de cavalaria, os romances pastorais e a novela picaresca, “[...] Cervantes inventa uma maneira radicalmente nova de construir a ficção [...] que pôde incorporar na história que imaginou os discursos literários que a precedem e que, através desse mesmo gesto, tornam-se contemporâneos” (CHARTIER, 2011, p. 114). Chartier conclui que a formulação de Bourdieu sobre “[...] a especificidade dos campos culturais a partir da presença nunca apagada e sempre reativada de seu passado” (CHARTIER, 2011, p. 104) é exata.

Paul Ricoeur tem por objeto de estudo de como tornar o passado contemporâneo do presente outras estratégias, que são a ficção narrativa, a escrita da história e a memória. Assegurando o trabalho da memória e da operação historiográfica, Ricoeur recorre a três diferenças entre elas, segundo discorre Chartier:

A primeira diferença é a que distingue o testemunho do documento. Se o primeiro é inseparável da testemunha e da credibilidade outorgada a suas palavras, o segundo permite o acesso a conhecimentos que foram recordações de ninguém. À estrutura fiduciária do testemunho, que implica a confiança, opõe-se a natureza indiciária do documento, submetido aos critérios objetivos da prova. Uma segunda distinção opõe a imediação da memória à construção explicativa da história [...]. Depreende-se daí uma terceira diferença: entre o reconhecimento do passado possibilitado pela memória e sua representação, ou “representância” no sentido de “ter o lugar de”, assegurada pelo relato histórico (CHARTIER, 2011, p. 115).

A escolha de cada um desses modelos de análise ao se produzir uma narrativa mostra que há similaridade entre a construção da ficção e a da história. É com o testemunho advindo da rememoração que “[...] a história encontra a certeza na existência de um passado que foi, que já não é mais e que a operação historiográfica pretende representar adequadamente no presente” (CHARTIER, 2011, p. 117). Memória, testemunho e documento constroem a ficção narrativa de *O Irmão Alemão*, e, muitas vezes, provocam no leitor a tentação de descobrir quem foram, no momento histórico abordado, algumas dessas personagens que ganham outra vida na trama literária.

Das inúmeras personagens femininas de *O irmão Alemão* – Assunta, Maria Helena, Minhoca, Beatriz Alessandri, de apelido Tricita, Anne, Michelle, Natércia –, uma merece destaque, em função da importância que passa a ter na denúncia dos

crimes do regime militar. Essa personagem é Eleonora Fortunato. Mãe de Thelonious, Eleonora era uma pintora, mulher independente e com o comportamento de pessoa à frente de seu tempo:

[...] Assobiei no portão do Bill Haley, que desceu para me receber na varanda com um maço de cigarros mentolados da mãe. [...] Eu seria capaz de passar a noite naquela casa cheia de quadros, mas ele não gostava muito que eu entrasse. Acho que tinha vergonha da mãe, uma pintora desquitada com fama de maluca. Cantava árias noite adentro em alto e bom som, e diziam os vizinhos que pintava nua (BUARQUE, 2014, p. 22).

O filho passara uns tempos em um reformatório, e depois fora morar com o pai no interior do país. Ciccio, após anos sem vê-lo, encontra-o em uma manifestação contra a guerra do Vietnã, quando o senador norte-americano Robert F. Kennedy esteve no Brasil. Arredio, Thelonious se afasta sem dar atenção ao antigo amigo, que o segue e força o reencontro. O narrador fica sabendo, então, que o agora Ariosto “[...] voltou a morar de vez em São Paulo, depois de romper com o pai e abandonar os estudos numa universidade rural” (BUARQUE, 2014, p. 55).

Após o episódio da execução de um opositor da ditadura, presenciada por Ciccio, Ariosto Fortunato desaparece. Ele “[...] nunca mais foi visto, depois de arrastado de casa por policiais à paisana” (BUARQUE, 2014, p. 127). Sua mãe torna-se, então, uma voz importante na denúncia das execuções praticadas pelos órgãos de segurança do regime. Inicia-se seu périplo para tentar encontrar o filho. O pai do rapaz não dá atenção ao apelo da mulher, e nem o advogado dela tem coragem de atender à causa da cliente: “[...] São uns cagões, diz, são todos uns cagões [...]” (BUARQUE, 2014, p. 126). A imprensa também nada publica, e Eleonora Fortunato se indigna e “[...] Levanta-se para proclamar que ganhou medalha de prata no Salão de Belas Artes, expôs na última Bienal de São Paulo, toda semana dava entrevistas sobre arte abstrata, e agora não consegue que saia nem uma nota nos jornais” (BUARQUE, 2014, p. 126-127).

Sergio de Hollander tenta interferir, e contacta o jornal para o qual escrevia regularmente, mas não obtém êxito:

[...] desata a falar alto e de cambulhada no escritório. São uns trogloditas, me parece ouvir, são uns gorilas escrotos, e bem ou mal compreendo que ele se refere ao caso de Ariosto Fortunato. Cambada de torturadores, escuto agora com todas as letras, e embora seja mais que justa sua indignação, papai deveria ter mais cuidado com o que fala no telefone. Pois você é um cagão, ele grita, não vai publicar porque é um cagão! E com

essas palavras meu pai, que vinha de se aposentar do serviço público, põe termo à sua longa colaboração com A Gazeta (BUARQUE, 2014, p. 128).

Além da caracterização do narrador, que Jaime Ginzburg alerta como essencial quando se narra uma história de violência, há que se dar especial atenção à contextualização histórica. O teórico afirma: “A violência é construída no tempo e no espaço. Suas configurações estéticas estão articuladas com processos históricos. Um trabalho de interpretação deve levar em conta as relações entre as configurações e os processos” (GINZBURG, 2013, p. 35).

O texto literário não pode, alerta Ginzburg, ocupar o lugar do texto científico, da pesquisa do historiador; pode, todavia, instigar questionamentos a respeito de versões oficiais de eventos históricos, quando há a preocupação ética da literatura de veicular fatos que, muitas vezes, confrontam-se com o discurso do poder, do *status quo*. Para que o trabalho de interpretação faça jus a uma obra que lida com a dor, Ginzburg sugere que

[...] um caminho oportuno é examinar quais os discursos hegemônicos no período em torno das condições de produção de uma obra. Discursos hegemônicos incluem produções institucionais da política, da economia, do sistema jurídico, do militarismo, da imprensa, entre outros, que são responsáveis por formação de opinião pública. Comparando elementos internos da obra (muitas vezes tensos e contraditórios ideologicamente) com esses discursos, podemos observar a ausência de linearidade e de superficialidade na dinâmica das relações entre forças sociais e literatura (GINZBURG, 2013, p. 35-36).

Na construção estética de situações históricas relativas à ditadura militar no Brasil, *O Irmão Alemão* traz, ainda que na voz de um narrador que se mostra alienado politicamente, situações que, no trabalho de configuração da memória do período, faziam parte da rotina repressiva, mas que o discurso oficial negava que ocorressem.

No Ato Institucional nº 2, de 27 de outubro de 1965, o *caput* do artigo 15 preconiza que o Presidente da República poderá suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos, além de cassar mandatos legislativos; e o artigo 16 discrimina as situações que a suspensão de direitos políticos acarreta, sendo uma delas, objeto do item III, a proibição de atividade ou manifestação sobre assunto de natureza política. Nesse mesmo Ato, as medidas de segurança arroladas para

preservar a ordem pública e social são “[...] a) liberdade vigiada; b) proibição de frequentar determinados lugares; domicílio determinado” (BRASIL, 2019).

A liberdade vigiada era o que a lei dizia, mas o procedimento geral da época, para quem manifestava discordância ao regime, era a prisão, a tortura, a morte, seguida, na maioria das vezes, de sumiço do corpo para encobrir os crimes da ditadura. Na ficção-denúncia de Chico Buarque, Ariosto Fortunato era cidadão com endereço determinado, o que não impediu que fosse carregado de casa e nunca mais tivesse aparecido.

Com relação à imprensa, em 9 de fevereiro de 1967 foi promulgada a lei nº 5.250, conhecida como Lei da Imprensa, cujos artigos 1 e 2 transcreve-se a seguir:

Art . 1º É livre a manifestação do pensamento e a procura, o recebimento e a difusão de informações ou ideias, por qualquer meio, e sem dependência de censura, respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos que cometer.

§ 1º Não será tolerada a propaganda de guerra, de processos de subversão da ordem política e social ou de preconceitos de raça ou classe.

§ 2º O disposto neste artigo não se aplica a espetáculos e diversões públicas, que ficarão sujeitos à censura, na forma da lei, nem na vigência do estado de sítio, quando o Governo poderá exercer a censura sobre os jornais ou periódicos e empresas de radiodifusão e agências noticiosas nas matérias atinentes aos motivos que o determinaram, como também em relação aos executores daquela medida.

Art . 2º É livre a publicação e circulação, no território nacional, de livros e de jornais e outros periódicos, salvo se clandestinos (art. 11) ou quando atentem contra a moral e os bons costumes (BRASIL, 2019).

A historiadora Beatriz Kushnir publicou, em 2004, como resultado de sua pesquisa de doutorado, o livro *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. Para a pesquisadora, houve cumplicidade de grande parte da imprensa com o regime militar e seu aparelho repressivo, como informa o material de divulgação do livro, da Editora Boitempo:

Outro foco do trabalho é a cumplicidade da imprensa, especialmente da Folha da Tarde – veículo onde trabalhavam vários militantes de esquerda até a época em que o jornal ficou conhecido como Diário Oficial da Oban (Operação Bandeirantes) – com o regime militar e seu aparelho repressivo: os diretores do jornal eram ao mesmo tempo funcionários da polícia, reconhecidamente. Eles mesmos confirmam em entrevistas (BOITEMPO, 2019).

Sinal da concordância de boa parte da imprensa com a ditadura, o editorial de O Globo, de 02 de abril de 1964, estampado na primeira página do jornal carioca, intitula-se “Ressurge a Democracia!” (O GLOBO, 2019).

Alguns jornais, como o *Estado de São Paulo*, já estavam sendo censurados desde a edição do AI-5, portanto, antes da promulgação da Lei da Imprensa:

Sob censura desde a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, o jornal "O Estado de S. Paulo" passa a publicar trechos de "Os Lusíadas", poema épico do português Luís de Camões, nos espaços das matérias vetadas pelos censores. [...] Foram tantas as matérias censuradas que o jornal acabaria publicando duas vezes os 8.116³⁹ (sic) versos do poema quinhentista de Luís de Camões entre dezembro de 1969 e janeiro de 1975, quando finalmente os censores saíram da redação (MEMORIAL DA DEMOCRACIA, 2019).

A luta de Eleonora Fortunato para descobrir o paradeiro do filho desaparecido continua, mesmo sem poder contar com mecanismos legais que a auxiliassem na denúncia ao horror que percebia naqueles anos. Em certa ocasião, após procurar saber como Tricita passara a noite em casa dos Hollander, “[...] partiu ao encontro de um político de oposição, um deputado bravíssimo. Tinha ademais esperança de ser recebida à tarde pelo arcebispo [...]” (BUARQUE, 2014, p. 142).

Na época, o Cardeal Arns, Arcebispo Metropolitano de São Paulo e sua equipe do Projeto Brasil: Nunca Mais eram o porto a que recorriam muitos dos familiares de presos e desaparecidos políticos, e Chico Buarque, ao apontar dados da realidade empírica pela voz do narrador, alerta o leitor sobre situações que extrapolam a construção poética. Viu-se que também K. recorre ao cardeal para denunciar o desaparecimento da filha.

Um depoimento que poderia se referir à personagem Ariosto, caso fosse uma pessoa com identidade civil, em uma superposição ficção/realidade, é o do poeta Alex Polari de Alverga (1951), em carta à mãe do prisioneiro Stuart Edgar Angel Jones (1945-1971), preso em 14 de maio de 1971 e executado no mesmo dia, em decorrência das torturas sofridas no Centro de Informações e Segurança da Aeronáutica (CISA), na Base Aérea do Galeão, Rio de Janeiro.

Em um momento retiraram o capuz e pude vê-lo sendo espancado depois de descido do pau-de-arara. Antes, à tarde, ouvi durante muito tempo um alvoroço no pátio do CISA. Havia barulho de carros sendo ligados, acelerações, gritos, e uma tosse constante de engasgo e que pude notar que se sucedia sempre às acelerações. Consegui com muito esforço olhar pela janela que ficava a uns dois metros do chão e me deparei com algo difícil de esquecer: junto a um sem número de torturadores, oficiais e

³⁹ Os Lusíadas possuem 1.102 estrofes de 8 versos, perfazendo um total de 8.816 versos, e não 8.116, como aparece na citação.

soldados, Stuart, já com a pele semi-esfolada, era arrastado de um lado para outro do pátio, amarrado a uma viatura e, de quando em quando, obrigado, com a boca quase colada a uma descarga aberta, a aspirar gases tóxicos que eram expelidos (BRASIL, 2007, p. 161).

Como Stuart, Ariosto nunca mais apareceu; como a mãe de Stuart, a mãe de Ariosto tentou em vão saber notícias do filho.

Ciccio teve, certa vez, após o desaparecimento de Ariosto, um pesadelo com o amigo:

[...] De fato, em pesadelo recente, lembro-me de tê-lo visto com os pulsos presos às costas por uma corda, e ser assim alçado em pêndulo até desfalecer com os ombros desarticulados. E ao me perder em fuga pelos corredores desse pesadelo, encontrei-o no chão de um calabouço, de mãos e pés atados, o torso em convulsões como se as vísceras lhe fossem roídas, talvez por um rato atochado cu adentro (BUARQUE, 2014, p. 143).

A obra de Chico Buarque traz, na contramão do que o discurso oficial alardeava, e continua, em grande medida, alardeando, a possibilidade de se fazer “[...] debates sobre o país, incluindo reflexões sobre a presença da violência, em perspectivas inteiramente diversas das heranças autoritárias conservadoras” (GINZBURG, 2013, p. 37). O período ditatorial deixou uma herança de esquecimento sobre as décadas de violação dos direitos humanos. Os documentos produzidos pelas comissões especiais encarregadas da revisão da época são importantes, mas restritos a uma parcela ínfima da população. Houve, também, a decisão de anistiar torturadores, o que ainda mancha o nome do Brasil como um país que não acertou contas com seu passado de violência política.

Em 1994, foi publicada uma obra, com depoimentos de militares a pesquisadores do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas, sobre o período de 1964 a 1974, época que abrange a criação dos órgãos de informação e repressão, e o combate que fazem aos opositores do regime durante aquele período.

Maria Celina D’Araujo, Gláucio Ary Dillon Soares e Celso Castro, em outubro de 1992 e janeiro de 1993, colhem o depoimento do coronel Cyro Guedes Etchegoyen. Os pesquisadores fazem a seguinte observação sobre tortura: No que tange à questão da tortura, a atitude de dizer que não houve é ingênua. Qualquer um que quiser procurar vai saber que houve.

Etchegoyen responde:

Sim, mas o governo tem uma posição institucional: é contra esse tipo de coisa. Nunca estimulou nem um milímetro. E todos os caras que ele apurou como praticantes de tortura foram postos na cadeia. Está aí o capitão Guimarães, podre de rico no jogo do bicho. Assim como ele tem vários. Toda vez que o governo pegou, dentro do Exército, alguém praticando isso, botou na cadeia, botou na rua, expulsou, fez o diabo. Essa é a atitude do governo. Fora disso, o governo não pode fazer outra coisa. Não pode reconhecer algo que não autorizou. E se não conseguiu punir todos... (D'ARAUJO, SOARES; CASTRO, 1994, p. 116).

As reticências são significativas. Elas indicam “[...] omissão intencional de coisa que se devia ou podia dizer, mas apenas se sugere, ou que, em certos casos, indica insinuação, segunda intenção [...]” (FERREIRA, 2009). O assunto, contudo, não era passível de reticências, dada a gravidade dos fatos que os pesquisadores abordaram. As reticências parecem ter sido usadas para dar um “dane-se” a quem se importa com um assunto “tão sem importância”.

Como Ariosto, Domingos de Hollander também desaparecera, e como era filho de pai ilustre, Eleonora Fortunato acreditava que o rapaz apareceria logo:

[...] para Eleonora Fortunato meu irmão era café-pequeno, depois de uns sopapos na delegacia voltaria pimpão, belo como sempre. Comparava-o à valise de Assunta, que uma boa costureira deixaria nova, ao contrário das telas e gravuras que a polícia esvaçou a canivete na mais recente investida à sua casa. Acrescia que meu irmão tinha um pai ilustre, bem relacionado, em vez de uma mãe destrambelhada igual a ela (BUARQUE, 2014, p. 159).

A mulher se enganara, pois Mimmo nunca mais apareceu. Ter pai ilustre, ser de família abastada, ser doutor ou camponês podiam, dependendo do envolvimento na luta contra a repressão, significar o mesmo para os órgãos encarregados do controle social na ditadura. Tentativas eram feitas, das mais diferentes maneiras, para encontrar os familiares desaparecidos, mas elas invariavelmente resultavam inúteis. Sergio de Hollander recorre a autoridades conhecidas, mas nada consegue e deixa-se abater até se entregar à morte, sem ter notícias do filho.

Papai de fato recorreu ao secretário de Justiça de São Paulo, que não tardou a ligar de volta a fim de lhe comunicar que não localizara o rapaz nas dependências do Estado. Até o editor da Gazeta, com quem meu pai estava rompido, foi solícito e apurou que nos últimos dias a reportagem não havia registrado acidente de trânsito, briga de bar ou qualquer ocorrência policial envolvendo Domingos de Hollander (BUARQUE, 2014, p. 159).

Uma cortina de silêncio envolvia as atividades da repressão. Percebe-se a hipocrisia na fala do editor da Gazeta. Fala-se de tudo, menos do que interessa realmente. A

pretensa procura pelo rapaz em “acidente de trânsito”, “briga de bar”, “qualquer ocorrência policial” pode indicar medo de ir ao cerne da questão, de assumir o risco de se comprometer, denunciando situações das quais não se podia falar; ou pode indicar convivência com o regime que, para muitos, tirara o país do risco do comunismo.

No enterro do intelectual, Eleonora Fortunato consegue achar uma brecha para externar seu desespero:

Há ainda uma grande aglomeração à nossa volta quando se abre passagem para um cidadão de mãos livres, disputado pelos guarda-chuvas de seus guarda-costas. É um chefe de gabinete que traz as condolências do governador do estado à viúva do professor Hollander. E por trás desse alto funcionário surge Eleonora Fortunato toda encharcada numa camiseta branca, já transparente, com a estampa do filho sobreposta a uns seios ainda firmes sem sutiã: excelência, por favor mande um beijo para a sua esposa, Analu. Mandarei sim, obrigado, obrigado. Caso a Analu não se lembre de Eleonora Fortunato, fomos apresentadas na Petite Galerie por Ulrich Heydrich, o alemão amante dela (BUARQUE, 2014, p. 179).

Na guerra que a ditadura desencadeou contra todos aqueles que se opuseram frontalmente ao novo regime, guerra da qual até hoje há inúmeros desaparecidos, documentos também foram destruídos, numa clara tentativa de apagar os rastros. Em depoimento a Maria Celina D’Araujo e Gláucio Ary Dillon Soares em outubro e novembro de 1992, esses pesquisadores fazem ao general de exército Ivan de Souza Mendes uma observação sobre os documentos da guerrilha do Araguaia: “Há quem diga que o senhor fez uma fogueira e acabou com todos os documentos da guerrilha, e que o seu pessoal quis até fazer um churrasco para comemorar a vitória”.

Não fiz fogueira nenhuma. Se queimaram os documentos, queimaram normalmente. Evidentemente, quando eles foram se retirando, não iam deixar as coisas para trás. Deram destino ao que tinham que trazer, e o restante, provavelmente, devem ter incinerado. Mas não havia muitos documentos, porque eles não tinham condições de fazer arquivos, nada disso. Quanto ao churrasco, foi uma coisa natural que o meu pessoal quis fazer, mas eu não deixei: disse que não era coisa para se comemorar. Só isso (D’ARAUJO, SOARES, 1992, p. 172).

Como bem lembrou Paul Ricoeur (2007, p. 425), os rastros documentais podem ser destruídos. Queimar os documentos significa também impedir a formação de uma memória histórica. O general afirma que os documentos foram queimados normalmente. Pergunta-se o que é queimar “normalmente” algo que poderia

reconstruir um evento da história brasileira. Dezenas de jovens pereceram na Guerrilha do Araguaia, dos quais não se sabe nem onde foram enterrados.

A ditadura somente admitiu a existência da guerrilha do Araguaia em 1975, dois anos depois de seu extermínio. A ordem era liquidar todos os guerrilheiros, segundo reconheceu mais tarde o coronel Pedro Cabral, que combateu no Araguaia, em depoimento à Comissão de Desaparecidos Políticos da Câmara dos Deputados: “Eram ordens de Brasília (...) que não ficasse ninguém vivo. É estarrecedor, é forte, é triste, mas essa era a ordem”. O objetivo, segundo o oficial, era de “que não se deixassem vestígios de que o conflito do Araguaia algum dia tivesse existido” (MEMORIAL DA DEMOCRACIA, 2019).

O depoimento do coronel Pedro Cabral também aponta para outra questão, que é a tentativa de inviabilidade de uma memória coletiva, uma vez que a ordem era para “que não ficasse ninguém vivo”. Não havendo sobreviventes para relatar as ocorrências do período, não haveria como reconstruir os eventos a partir de relatos.

Em artigo sobre o conceito de memória coletiva segundo Halbwachs, Schmidt e Mahfoud, do Instituto de Psicologia da USP, afirmam:

[...] a memória coletiva [...] é o trabalho que um determinado grupo social realiza, articulando e localizando as lembranças em quadros sociais comuns. O resultado deste trabalho é uma espécie de acervo de lembranças compartilhadas que são o conteúdo da memória coletiva (1993, p. 291).

No caso do Araguaia, desde as décadas de 1980 e 1990 são feitas buscas para encontrar ossadas dos inúmeros mortos até hoje sem identificação. Em 2016, segundo reportagem de Lilian Campelo no jornal on-line *Brasil de Fato*, “[...] a Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (CEMDP) de Marabá, cidade a sudeste do Pará, realizou a primeira audiência pública para coletar depoimentos de camponeses e soldados sobreviventes da Guerrilha do Araguaia” (CAMPELO, 2019), com o objetivo de tentar localizar aquelas ossadas.

Eleonora Fortunato também não conseguiu localizar o filho, apesar das inúmeras tentativas para saber seu paradeiro. Não se calou, no entanto:

[...] era uma carta de Eleonora Fortunato, com o convite para o vernissage na Galería Bonino de Buenos Aires, onde ela expunha suas últimas colagens declaradamente inspiradas no suplício do filho. Mulher valente como la Garibaldi, dizia mamãe, não fosse eu tão decrépita e saía com a Eleonora em defesa do meu filho, botava a boca nel mundo igual a ela (BUARQUE, 2014, p. 186).

E como botava a boca no mundo, Eleonora Fortunato tornou-se inconveniente ao regime, um estorvo que precisava ser definitivamente calado. Mesmo Ciccio

escondendo de sua mãe o quanto podia a respeito da situação do país, Assunta fica sabendo da morte da vizinha:

[...] Mas não pude evitar que ela se inteirasse pelo rádio da morte de Eleonora Fortunato, atropelada em frente ao cemitério da Consolação. Ela ainda ouviu a entrevista com uma testemunha do acidente, um vigia noturno segundo quem a artista parecia um molambo trocando as pernas na madrugada, antes de se atirar debaixo das rodas de uma Kombi que não parou para prestar socorro. É uma lástima, arrematou o radialista, mas pelo que sei a laureada pintora era dada à bebida, sofria de distúrbios psicológicos desde que o filho foi preso como ladrão de automóveis. Revoltada, mamãe desligou o rádio, nunca mais ouviu o noticiário [...] (BUARQUE, 2014, p. 191).

A versão que a mídia divulgava era a que o governo determinava, salvo raras exceções, como era o caso dos jornais chamados nanicos, que conseguiam, muitas vezes por meio do humor, da irreverência ou da análise política, informar sobre a situação do país. Essa imprensa alternativa exerceu um importante papel, principalmente na década de 1970, quando a grande imprensa era censurada se se propusesse a divulgar fatos não aprovados pelos órgãos de repressão da ditadura.

Em 1977, Chico Buarque escreveu a composição "Angélica" em homenagem a Zuzu Angel (Zuleika Angel Jones, 1921-1976), estilista que faleceu em decorrência de um acidente de trânsito mal explicado e considerado suspeito.

Zuzu morreu em 1976, no que a ditadura classificou como um acidente automobilístico na saída do túnel Dois Irmãos, em São Conrado (RJ). Mas, em 1998, a Comissão Especial Sobre Mortos e Desaparecidos Políticos julgou o caso e reconheceu o regime militar como responsável pela morte da estilista. Segundo depoimentos, ela teria sido jogada para fora da pista por um carro pilotado por agentes da repressão. Hoje, o túnel é chamado Zuzu Angel (MEMÓRIAS DA DITADURA, 2019).

Apesar dos depoimentos do ex-delegado do DOPS, Cláudio Guerra, à Comissão da Verdade, em 2014, confirmando o que já relatara em *Notícias de uma guerra suja*, ou seja, que Zuzu fora morta pela ditadura, as Forças Armadas nunca reconheceram sua responsabilidade no assassinato, como informa matéria de Aguirre Talento para o jornal *Folha de São Paulo* (TALENTO, 2014).

Chico Buarque também declarou, em entrevista a Angélica Sampaio, em 10 de dezembro de 1985, que Zuzu Angel suspeitava de que seria vítima de um atentado:

[...] Ela foi uma mulher que durante anos depois da morte do filho não fez outra coisa senão se dedicar a denunciar os assassinos do filho, a reivindicar o direito de saber aonde é que estava o corpo dele. [...] Ela sabia, inclusive, das ameaças que pairavam sobre ela e dizia que tinha certeza que se alguma coisa acontecesse com ela a culpa seria dos

mesmos assassinos do filho, que ela citava nominalmente [...] (BUARQUE, 2019).

A canção de Chico e Milton, gravada por Chico Buarque no LP Almanaque, em 1981, é uma homenagem à luta incansável dessa mulher pelo direito de enterrar o filho:

Quem é essa mulher
Que canta sempre esse estribilho?
Só queria embalar meu filho
Que mora na escuridão do mar

Quem é essa mulher
Que canta sempre esse lamento?
Só queria lembrar o tormento
Que fez o meu filho suspirar

Quem é essa mulher
Que canta sempre o mesmo arranjo?
Só queria agasalhar meu anjo
E deixar seu corpo descansar

Quem é essa mulher
Que canta como dobra um sino?
Queria cantar por meu menino
Que ele já não pode mais cantar

Quem é essa mulher
Que canta sempre esse estribilho?
Só queria embalar meu filho
Que mora na escuridão do mar (BUARQUE; MILTINHO, 1981)

A ditadura deixou vários opositores insepultos, se assim se pode falar daqueles que foram jogados no mar. O verso “que mora na escuridão do mar” pode ser cotejado com o poema “Cemitério de desaparecidos”, de Alex Polari de Alverga, no qual o poeta e militante da Vanguarda Popular Revolucionária no período ditatorial já denuncia, em obra de 1978, um dos locais de desova dos executados pela ditadura:

Fala-se à boca miúda
nos corredores do Cisa,
Cenimar e Doi
que a Vanguarda Popular Celestial
(como eles denominam o local que os
guerrilheiros vão depois de mortos)
está sediada em algum ponto da Restinga da Marambaia.
É lá que os corpos dos militantes presos
são jogados à noite de helicóptero:
descrevem uma parábola no ar
abrem uma fenda branca na espuma
se aprofundam e adormecem
sem vingança possível (ALVERGA, 1978, p. 50).

No site da Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos, na ficha descritiva sobre Stuart Edgar Angel Jones, há a informação de que existem duas

versões sobre a morte do rapaz, ambas presentes no livro *Desaparecidos Políticos*, de Reinaldo Cabral e Ronaldo Lapa, publicado em 1979. Em uma delas, Stuart “[...] teria sido transportado por um helicóptero da Marinha para uma área militar localizada na restinga de Marambaia, na Barra de Guaratiba, próximo à zona rural do Rio, e jogado em alto-mar pelo mesmo helicóptero” (COMISSÃO, 2019); outra diz que o militante fora enterrado como indigente e com outro nome em algum cemitério do subúrbio carioca, provavelmente Inhaúma (COMISSÃO, 2019). O site também informa que, em relatório do Ministério da Aeronáutica, afirma-se: “[...] neste órgão não há dados a respeito da prisão e suposta morte de Stuart Edgar Angel Jones” (COMISSÃO, 2019).

As informações são propositalmente contraditórias, numa tentativa de confundir os parentes das vítimas, como aconteceu também com os familiares de Ana Rosa Kucinsky.

A Constituição Cidadã do Brasil foi promulgada em 5 de outubro de 1988. Mais de trinta anos decorreram e o Brasil vê-se ameaçado por possibilidade de retorno a situações características de regimes autoritários. O governo recorre a expedientes, como o Decreto 9.288, de 16 de fevereiro de 2018, que o Congresso Nacional aprovou e o Senado Federal promulgou a 20 de fevereiro de 2018, decretando intervenção federal no Estado do Rio de Janeiro.

Mecanismos como anulação das leis em vigor, promulgação de decretos ou de novas leis caracterizam um estado de exceção, segundo conceito de Giorgio Agamben. Analisando a obra *Les pleins pouvoirs. L'expansion des pouvoirs gouvernementaux pendant et après La Grande Guerre* (1934), do jurista sueco Herbert Tingsten (1896-1973), Agamben afirma que

A análise de Tingsten concentra-se num problema técnico essencial que marca profundamente a evolução dos regimes parlamentares modernos: a extensão dos poderes do executivo no âmbito legislativo por meio da promulgação de decretos e disposições, como consequência da delegação contida em leis ditas de “plenos poderes⁴⁰” (AGAMBEN, 2004, p. 18).

⁴⁰ Agamben cita Tingsten: “Entendemos por leis de plenos poderes aquelas por meio das quais se atribui ao executivo um poder de regulamentação excepcionalmente amplo, em particular o poder de modificar e de anular, por decretos, as leis em vigor” (TINGSTEN, 1934, p. 13 *apud* AGAMBEN, 2004, p. 18-19).

Tingsten contempla em seu estudo o período da Primeira Guerra Mundial e os anos imediatamente seguintes, dada a obra ter sido publicada em 1934. Logo depois o mundo conheceria os horrores do nazismo e as ditaduras do Terceiro Mundo, cujos países estavam enredados em um emaranhado de conflitos, como constatou Hobsbawm. Nos anos finais do século XX, vários países latino-americanos passaram por transição do regime ditatorial para o democrático, com o fim das ditaduras ocorrendo na Bolívia (1982), Argentina (1983), Uruguai (1984), Brasil (1985) e Chile (1988) (VILLAÇA, 2019).

Esse passado tem atemorizado o presente após a eleição de Jair Bolsonaro, um candidato politicamente alinhado à direita, para presidente do Brasil. O eleito tem dado declarações polêmicas sobre assuntos que têm a ver com a violação de direitos humanos, estendendo-as para afirmações sobre o período da ditadura militar no Brasil. No dia 21 de outubro de 2018, uma semana antes do segundo turno das eleições, o então candidato afirmou: “Petralhada, vai tudo vocês pra ponta da praia. Vocês não terão mais vez em nossa pátria porque eu vou cortar todas as mordomias de vocês. Vocês não terão mais ONGs para saciar a fome de mortadela. Será uma limpeza nunca vista na história do Brasil” (BALLOUSSIER, 2019).

A expressão “ponta da praia” é de triste recordação para a memória política do país. Segundo o professor de história da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Carlos Fico, os militares passaram a usá-la como gíria de lugar clandestino de tortura (BALLOUSSIER, 2019), uma vez que o local era exatamente isso no período de 1964-1985.

Mais recentemente, em 29 de julho de 2019, Bolsonaro afrontou o presidente da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), Felipe Santa Cruz, cujo pai, Fernando Augusto de Santa Cruz Oliveira, foi uma das vítimas da ditadura militar. Fernando foi visto pela última vez no dia 23 de fevereiro de 1974, e é considerado desaparecido desde então. Inúmeros esforços foram feitos pela família dele e a de um amigo que estava com ele, Eduardo Collier Filho, para tentar localizar os jovens, todos infrutíferos. A Comissão Nacional da Verdade (CNV) concluiu:

A partir das circunstâncias do caso e das investigações realizadas, conclui-se que Fernando Augusto de Santa Cruz Oliveira foi preso e morto por agentes do Estado brasileiro e permanece desaparecido, sem que os seus

restos mortais tenham sido entregues à sua família. Essa ação foi cometida em um contexto de sistemáticas violações de direitos humanos perpetradas pela Ditadura Militar instaurada no Brasil em abril de 1964 [...] (MEMÓRIAS DA DITADURA, 2019).

Os depoimentos que levaram ao veredicto da CNV não foram considerados pelo presidente do Brasil. Dentre esses depoimentos, o do ex-delegado de polícia do ES, Cláudio Guerra, que declarou àquela comissão que Fernando Santa Cruz foi executado na Casa da Morte, em Petrópolis, Rio de Janeiro, e levado para a Usina Cambahyba, em Campos dos Goytacases, Rio de Janeiro, para ser incinerado. O regime não queria deixar rastros (GUERRA, NETTO, MEDEIROS, 2012, p. 58).

É nessa situação de morte e desaparecimento de corpos que se situa a fala do presidente Bolsonaro dirigida a Felipe Santa Cruz: “Um dia, se o presidente da OAB quiser saber como é que o pai dele desapareceu no período militar, conto pra ele. Ele não vai querer ouvir a verdade. Conto pra ele” (*apud* FERNANDES, COLETTA, 2019). Embutida nessa fala está a tentativa, que se tem mostrado bem-sucedida para uma parcela grande da população brasileira, de negar os crimes da ditadura militar.

A posição filosófica de negar fatos históricos que já estão comprovados por documentos, depoimentos, fotos, registros em processos recebe o nome de negacionismo, termo que surgiu especificamente em relação aos estudos teóricos que negam a ocorrência do massacre dos judeus pelo terror nazista, mas que se estendeu para outros genocídios e mesmo questões relacionadas às ciências físicas, como o fato de se questionar se a Terra não seria plana, e não arredondada. Segundo o antropólogo, filósofo, escritor, jornalista e orientalista belga Koenraad Elst,

Negacionismo significa a negação de crimes históricos contra a humanidade. Não é a reinterpretação de fatos conhecidos, mas a negação de fatos conhecidos. O termo negacionismo ganhou destaque como nome de um movimento que nega um crime específico contra a humanidade, o genocídio de judeus cometido pelos nazistas entre 1941 e 1945, conhecido também como *holocausto* (do grego "sacrifício no fogo") ou *Shoah* (do hebreu "desastre"). O negacionismo é identificado propriamente com os esforços em reescrever a história de tal maneira que o acontecimento do Holocausto seja omitido (ELST, 2019).

Diferente da revisão de fatos históricos, prática constante entre os historiadores, a partir de novos dados, documentos, descobertas, o negacionismo dissemina versões

que manipulam o fato histórico em proveito de posições políticas e filosóficas de interesse de grupos.

No Brasil, além da negação dos fatos relacionados ao regime militar, ditadura que o jornal *Folha de São Paulo* chamou de “ditabranda” em um editorial de 2009 (FOLHA, 2019), o Brasil presenciou manifestações pedindo intervenção militar, primeiro por grupos pequenos, nos protestos ocorridos em 2013, mas com significativo aumento a partir daí. Em 15 de março de 2015, centenas de pessoas tomaram a Avenida Paulista, em São Paulo, portando cartazes com frases de incentivo à volta dos militares ao poder. Na greve dos caminhoneiros, ocorrida de 21 de maio a 01 de junho de 2018, frases como “Intervenção Militar Já” eram vistas por toda parte por quem circulava pelas estradas brasileiras e os noticiários da televisão mostravam essas imagens com frequência.

Em entrevista a Ingrid Fagundez, da *Folha de São Paulo*, em 21 de março de 2015, o jornalista Audálio Dantas, a professora Tereza Lajolo e o advogado Fermino Fecchio, membros da Comissão da Verdade de São Paulo, instaurada em setembro de 2014, afirmaram que o protesto pró-ditadura ignora a história do país. Audálio Dantas afirma, a respeito dos protestos:

Observa-se uma profunda ignorância de história na maioria das pessoas que participaram da manifestação, não só aqueles que pedem o retorno dos militares. Não há o entendimento do que o país está vivendo e do que a ditadura militar representou de atrasos. São pessoas muito bem postas na vida que dizem coisas reveladoras da profunda ignorância ou da falta de respeito com a história do país. Não entendem que soluções não passam simplesmente pela substituição de um governante (FAGUNDEZ, 2019).

Os integrantes da Comissão da Verdade de São Paulo mostram sua revolta com manifestações pró-ditadura em uma cidade que torturou e matou nos anos dos militares no poder. A Operação Oban foi criada nos quartéis do II Exército, em São Paulo. A Comissão investiga o “[...] envolvimento de empresários, instituições e dos cemitérios municipais na execução de militantes e ocultação dos corpos” (FAGUNDEZ, 2019).

Fermino Fecchio exemplifica, com um caso, o que ocorreu com muitos outros que, até neste final de segunda década do século XXI, permanecem sem esclarecimento.

Se eu pegar essa lista aqui [de desaparecidos políticos], cito um exemplo. Virgílio está sepultado num cemitério de São Paulo há 46 anos. Foi

sequestrado, torturado, assassinado e sepultado como indigente em um cemitério público da cidade, com a conivência de muitas dessas classes que se manifestaram lá. Aliás, com o dinheiro dessas classes que sustentavam esses mecanismos. Virgílio está há 46 anos sepultado e até hoje o poder público não devolveu os restos mortais para família. Quem contou essa história para os que estavam lá [na manifestação]? Eles também são vítimas do mesmo Estado que institucionalizou o terror como política pública. O Estado não dá informação. Quem são os professores que contam isso para seus alunos? (FAGUNDEZ, 2019).

Em *O irmão alemão*, a família de Domingos de Hollander, como os familiares de Virgílio, também vive o drama de desconhecimento do paradeiro do rapaz, se morreu, onde foi enterrado, se poderia voltar um dia para a família:

[...] lá em casa, 1973 levou alguns anos para passar. Mesmo quando a situação do país tendia a se amenizar, fiz bem em mantê-la [a mãe] desatualizada, porque o nome do meu irmão não constava em nenhuma lista de beneficiários da anistia. E a notícia de retornados do exílio e de presos políticos em liberdade, recebidos com festa por amigos e parentes, talvez lhe soasse como escárnio (BUARQUE, 2014, p. 192-193).

Outra situação enfrentada por Ciccio foi o recebimento de notícias falsas sobre o irmão. Oportunistas se aproveitavam da fragilidade emocional dos parentes das vítimas e prometiam referências do paradeiro dos desaparecidos. Alguns médiuns afirmaram a Ciccio que Domingos de Hollander havia “[...] desencarnado aos trinta anos de forma súbita e violenta” (BUARQUE, 2014, p. 196). Uma taróloga afirmou que seu irmão “[...] fizera sua passagem aos cinquenta anos, após longa enfermidade, em terra estrangeira” (BUARQUE, 2014, p. 197). Uma das ofertas se destaca pelo perfil dos prestadores desse tipo de serviço: o envolvimento de policiais na disseminação de notícias falsas sobre as vítimas, seja para livrar o sistema repressivo de responsabilidade, seja para extorquir a família, que tinha esperanças de saber sobre o paradeiro de seu ente querido. Ciccio conta:

[...] um vidente não sei como descobriu meu telefone de casa e, nem bem o atendi, arrolou seus serviços prestados à polícia na elucidação de sequestros, na localização de cativos e de esconderijos de bandidos. E sem que eu nada lhe perguntasse, me comunicou que um cidadão denominado Domingos de Hollander vagava desmemoriado na periferia da Grande São Paulo (BUARQUE, 2014, p. 197).

A repressão conhecia muito bem os dados dos desaparecidos, e os utilizava ao manter contato com os familiares: de posse de informações como número do telefone da casa e nome do familiar procurado, manipulava os conhecimentos para disseminar informações falsas. Bernardo Kucinski também aborda esse drama em *K*. O delegado e agente da repressão Sergio Fernando Paranhos Fleury cria versões para o desaparecimento de Ana Rosa Kucinski e de outras militantes, ao mesmo

tempo em que dá ordens a seu assistente Mineirinho de colocar essas versões em prática. Dessa forma, confunde os familiares, na tentativa de fazê-los desistir de procurar seus filhos. É uma guerra psicológica:

Você faça o seguinte, Mineirinho, telefone para um desses filhos da puta da comissão dos familiares, pode pegar qualquer um da lista que o Lima preparou. Telefona, e diz que tem umas desaparecidas que foram internadas no Juqueri, internadas como loucas. Diga que a tal professora de Química é uma delas, mas que tem outras que você não sabe o nome. Diga que você deu plantão no Juqueri e desliga. Não dê chance de perguntarem mais nada. Entendeu, Mineirinho? (KUCINSKI, 2014, p. 73).

Ciccio, instado pelo informante, que queria uma foto do desaparecido, produz uma fotografia do irmão utilizando um aplicativo baixado no computador, que operou a transformação que Mimmo pudesse ter sofrido no decorrer dos anos. Apesar de reenviá-la várias vezes para o vidente, Ciccio nunca obteve qualquer outra informação e entende finalmente que o objetivo era esse mesmo, nunca ter nenhuma informação. O narrador afirma: “[...] esse pessoal da polícia, remanescente dos quadros da ditadura, tinha todo o interesse em me embromar com esperanças fúteis” (BUARQUE, 2014, p. 198).

O pessoal remanescente dos órgãos de repressão continuou atuando, não só na disseminação de notícias falsas sobre os executados pela ditadura. Houve atentados para simular que era a esquerda que atuava para dar um golpe, aproveitando a abertura política, que teve início em 1974, durante o governo do general Geisel, com uma proposta de democratização do país lenta, gradual e segura. Os militares que discordavam da transição pretendiam, com os atentados, abortar o projeto de volta ao estado democrático.

Cláudio Guerra depõe sobre a resistência à abertura política por parte de oficiais das forças armadas, e também de policiais, tanto federais quanto civis:

Partiu de nossos grupos uma onda de atentados terroristas a bancas de jornal, veículos de comunicação, eventos e shows. Além de todas essas ações, ameaças falsas eram plantadas para deixar a população em pânico. O atentado ao Riocentro, a carta-bomba na OAB, as explosões em redações de jornais e mais cerca de trinta atentados em todo o país foram consequência e desdobramento das reuniões noturnas e clandestinas nos salões do Hotel Glória, no Rio de Janeiro, no final de 1980 (GUERRA, NETTO e MEDEIROS, 2012, p. 152).

O atentado no Riocentro, um centro de convenções localizado na Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, no dia 30 de abril de 1981, acabou mostrando a face espúria da

repressão à redemocratização do país. Nesse dia, um show com diversos músicos conhecidos, da chamada MPB – música popular brasileira – acontecia no local, em comemoração ao Dia do Trabalho, feriado nacional de primeiro de maio.

Segundo Cláudio Guerra, o coronel Freddie Perdigão Pereira, o comandante Antônio Júlio Vieira e o coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra eram os oficiais que comandavam o atentado. A ordem era provocar uma tragédia, com muitas mortes, para que a repercussão fosse grande e a esquerda fosse responsabilizada. Cláudio Guerra afirma que já tinha em mãos a relação dos “terroristas” que teriam praticado o massacre. O que aconteceu, no entanto, é que a bomba explodiu no carro dos militares, paraquedistas do Exército e informantes do DOI-Codi do 1º Exército, o sargento Guilherme Pereira do Rosário, que morreu na hora, e o capitão Wilson Luís Chaves Machado (GUERRA, NETTO, MEDEIROS, 2012, p. 164-167).

Outro desses atentados ocorreu em 14 de novembro de 1983, quando uma bomba explodiu no estacionamento externo em frente ao prédio do jornal *O Estado de São Paulo*. Cláudio Guerra conta: “Eu mesmo idealizei tudo. A bomba seria colocada do lado de fora do prédio do jornal, assim eu teria mais controle para não atingir ninguém” (GUERRA, NETTO e MEDEIROS, 2012, p. 154), uma vez que os mandantes do atentado, segundo Guerra o coronel Freddie Perdigão Pereira e o comandante Antônio Júlio Vieira, do Cenimar, agora não queriam vítimas, só fazer pressão.

O Irmão Alemão traz a seus leitores a triste construção de um período da história brasileira pela visão de Ciccio, narrador que diz ser “[...] capaz de escrever um romance inspirado na Alemanha dos anos 30 [...]” (BUARQUE, 2014, p. 148) em que romanearia a vida de Anne Ernst e seu filho, o irmão alemão do narrador, obra que Sergio de Hollander poderia receber como cortesia de uma editora, deixando-se “[...] arrebatado pela narrativa que o remete a episódios perdidos na memória [...] e me indague em tom de voz ameaçador, entrecortado por falsetes suplicantes, o título do livro do qual copiei o meu” (BUARQUE, 2014, p. 150), a que Ciccio responderia: “[...] da minha Mangokopf, com base em fatos verídicos levantados à custa de anos e anos de pesquisa” (BUARQUE, 2014, p. 150-151).

A principal história que Ciccio conta, no entanto, entremeada a suas pesquisas para tentar descobrir o paradeiro do irmão alemão, é a história recente do Brasil da ditadura militar. A história de Anne, que inclui episódios do nazismo, fica, durante grande parte da narrativa, no mundo dos sonhos do narrador, como reproduções de artifícios de aproximar-se do pai afetivamente distante e de obter o reconhecimento que Sergio de Hollander não parecia ter por ele, Ciccio. É, no entanto, uma narrativa dentro da narrativa, narrada por Anne Erns:

[...] Mas o que hoje me escapa à inteligência talvez se esclareça ao término do livro, quando eu revisar o que escreveu a minha mão inconsciente: *A neve, a neve, a neve, a neve... A vizinha veio tomar um café e de novo me perguntou se o amante brasileiro era filho de índios selvagens. Quando passou a borrasca, vesti o neném para sair [...]. À beira do lago perguntou-me Ingeborg se era doloroso ser apontada na rua como mãe solteira. Ri alto, bem alto, do jeito que S. gostava... Esta manhã me apontaram na rua e alguém resmungou: Jüdin...* (BUARQUE, 2014, p. 148-149).

Após Udo Heydrich ter devolvido a Ciccio o documento alemão que os agentes da ditadura haviam levado quando invadiram a casa de Sergio de Hollander em busca de provas contra Domingos de Hollander, o que escapava ao suposto autor do livro que tem Anne como narradora se esclarece. Ciccio consegue “atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice” não a adolescência do pai, mas a juventude e descobrir, já idoso, em viagem para a Alemanha iniciada no dia 20 de maio de 2013, a história tão perseguida por ele. Ciccio hospeda-se no hotel Adlon, o mesmo em que seu pai entrevistara Thomas Mann: “[...] Welcome to Adlon, mister Hollander, diz a recepcionista, ao me devolver o passaporte junto com o cartão magnético da minha porta” (BUARQUE, 2014, p. 210).

Determinado a reconstruir a história do irmão, mas não tendo conseguido fontes fidedignamente verificáveis, Ciccio já estava para desistir quando, num táxi, ouve a voz de seu pai:

É nesse instante que sinto uma espécie de vertigem, minha visão se turva, e com um calafrio penso na minha mãe, que ouvia vozes. A voz que escuto é a do meu pai, mas para meu reconforto não é, como se diz?, uma voz dalém-túmulo, é sua voz ainda límpida dos tempos da minha infância (BUARQUE, 2014, p. 219).

Ciccio fica sabendo, então, que o cantor era Sergio Günther, o irmão que tanto procurara e a respeito do qual tecera tantas fantasias.

Naquela ocasião em que fora demitido do cursinho, onde dava aulas de português, e depois, ao ter desistido de fazer os testes de admissão para professor da Aliança Francesa, Ciccio externara seus projetos para Christian:

Então resolvo lhe contar que desisti de lecionar na Aliança, agora que a editora aprovou meus originais, me fez uma oferta com adiantamento e tudo. Um romance, pois é, um roman à clef, é incrível que eu nunca lhe tenha falado do meu romance. A editora? Privilégio, Editora Privilégio, uma empresa pequena, não muito conhecida, mas aberta a novos talentos (BUARQUE, 2014, p. 147).

Essa chave o autor dá ao leitor, que tem mais um elemento para acrescentar aos conhecimentos prévios que já acionara na leitura de *O Irmão Alemão*: há uma recriação do momento histórico selecionado, com incursões pelo cenário político onde o procurado irmão alemão vivera; há personagens que se confundem com pessoas com as quais o autor empírico conviveu ou a respeito das quais fez inúmeras suposições; e há ele mesmo, Chico Buarque, Ciccio, Francisco de Hollander.

2.6 A LINGUAGEM DO TRAUMA

Em inúmeras passagens do romance *O irmão alemão*, a personagem Thelonious é o *scontroso*, segundo a mãe do narrador. Conceituado no próprio corpo do texto, esse adjetivo significa alguém pouco sociável, irritadiço, características que Ciccio considerava opostas às de Christian Beauregard, com o qual a conversa fluía suavemente do português para o francês, sem que os dois percebessem que se comunicavam perfeitamente passando de uma língua a outra. O agora Ariosto “[...] vira e mexe falava disparates e não dava o braço a torcer, tinha ideias fixas numa língua só” (BUARQUE, 2014, p. 122). Ciccio diz que, em certa época em que Ariosto era Cassius Clay,

[...] cismou de falar um pouco de inglês, aprendeu umas gírias americanas que nem eu conhecia. A fim de incentivá-lo, dei-lhe de presente o Jack Kerouac, pensei que talvez gostasse. Mas o Ariosto não tinha paciência para leituras, já nas primeiras páginas implicou com o livro, achou péssimo o inglês do cara. E seguiu pela vida falando sozinho aquele inglês da cabeça dele, uma língua intrincada, feita só de mal-entendidos. Mais recentemente nem em português conseguíamos nos comunicar, seu vocabulário cifrado me perturbava (BUARQUE, 2014, p. 122).

O narrador relaciona sua perturbação à forma como a linguagem é articulada pela personagem Ariosto. Seu vocabulário é cifrado; seguia pela vida falando sozinho; usava uma língua intrincada feita de mal-entendidos. A forma como se expressava traduzia um descompasso com o mundo, resultado do momento histórico no qual estava inserido.

Em reflexão sobre forma das obras de arte, Adorno afirma que “[...] O êxito estético depende essencialmente de se o formado é capaz de despertar o conteúdo depositado na forma” (ADORNO, 2008, p. 214). E continua, declarando que “[...] Geralmente, a hermenêutica das obras de arte é, pois, a transposição dos seus elementos formais em conteúdos” (ADORNO, 2008, p. 214).

O pensador alerta, no entanto, que o conteúdo não é recebido diretamente da realidade; ao contrário, existe um movimento de oposição, e o conteúdo “[...] Imprime-se nas obras que dele se afastam” (ADORNO, 2008, p. 214), resultando num movimento que constitui, em sua totalidade, o progresso artístico. Sobressai-se, nessa reflexão, o conceito de forma.

Adorno, ao refletir sobre a relação entre a obra de arte e a violência no mundo pós Segunda Guerra Mundial, alerta para a necessidade de se reavaliarem conceitos, uma vez que o dito mundo civilizado desencadeou catástrofes que não se supunham mais possíveis, dado o grau de progresso intelectual que aquele mundo apresentava (GINZBURG, 2012, p. 41). Nessa reavaliação, o conceito de forma é pensado em uma perspectiva que “[...] exige uma dupla articulação: uma leitura que leve em conta a tradição de estudos da disciplina, e também os desafios postos pelo momento presente, diante do autor, quando escreve” (GINZBURG, 2012, p. 41). Deve-se, então, entender forma e conteúdo como elementos que são interdependentes e não como unidades que se opõem.

[...] a forma estética é a organização objectiva de tudo o que, no interior de uma obra de arte, aparece como linguagem coerente. É a síntese não violenta do disperso que ela, no entanto, conserva como aquilo que é, na sua divergência e nas suas contradições, e eis porque ela é efectivamente um desdobramento da verdade. Unidade estabelecida, suspende-se sempre a si mesma, enquanto posta; é-lhe essencial interromper-se através do seu *outro*, não se harmonizar com a sua consonância. Na sua relação com o seu *outro*, cuja estranheza atenua e, no entanto, mantém, ela é o elemento antibárbaro da arte; através da forma, a arte participa na civilização, que ela critica mediante a sua existência (ADORNO, 2008, p. 220).

Há, assim, na forma da obra de arte, a presença de uma situação paradoxal, que é fazer parte da indústria cultural e ao mesmo tempo ter a responsabilidade de fazer a crítica a essa indústria. A forma torna-se o "elemento antibárbaro" da arte porque é por meio dela que elabora-se a crítica ao próprio sistema em que a arte é gestada. O trabalho da forma artística, continua Adorno, "[...] incessantemente seleciona, amputa e renuncia: nenhuma forma sem recusa" (2008, p. 221).

Para Jaime Ginzburg, a tensão é inerente à unidade interna da obra de arte, consequência desse movimento de seleção, amputação e renúncia, que faz com que as relações entre as partes sejam restritas, limitadas (GINZBURG, 2012, p. 42).

Em obras em que os escritores abordam situações de dor, que devem sempre ser lidas como historicamente contextualizadas, há que se ter a preocupação de como lidar com a violência. Ginzburg afirma:

Ao mesmo tempo em que não cabe representá-la de modo superficial e direto, para não trivializá-la nem reduzi-la, é necessário reinventar a linguagem para elaborar condições de lidar com o que foi vivido. Situações extremas, limítrofes, como essa, em que a literatura se constitui em uma condição em que quase cede à própria impossibilidade de se sustentar, correspondem à concepção de melancolia da forma (GINZBURG, 2012, p. 49).

Os inúmeros genocídios ocorridos no século XX exigem, nas obras literárias, essa reinvenção da linguagem para significar a tensão que é lidar com aquilo que muitas vezes não quer se mostrar porque escapa ao entendimento. Ginzburg reporta-se a Adorno para explicar que, no que concerne às obras configuradas como totalidade fechada e àquelas configuradas de modo aberto e fragmentário, estas trariam em si a "melancolia da forma":

A inclinação à fragmentação pode encaminhar a forma para um senso de inconclusão, configurado como má infinitude, em que a atribuição de sentido para a experiência pode ser sempre precária e incerta. É a melancolia da forma: os elementos podem se relacionar de múltiplas maneiras entre si e com o todo, mas não há uma definitiva maneira, nem uma última conclusiva (GINZBURG, 2012, p. 43).

Nas obras estudadas neste trabalho, a forma traz a tensão dessa "má infinitude" ao lidar com a dor dos horrores da ditadura. O sentido, como aponta Ginzburg, emerge de construções que tentam dizer o indizível. Nessa tentativa, constrói-se um texto de arte que postula uma participação no debate ético e político, ou seja, a arte, como

produto cultural, assume aquele aspecto antibárbaro, fazendo a crítica do sistema apesar de pertencer ao sistema.

Em *K.*, o descompasso com o mundo aparece antes mesmo do início da leitura. É um impacto visual que se apresenta logo que o leitor manuseia o livro (a edição referida é a de 2014). A capa é de cor pardacenta, recortada por um enorme K preto. Sob o nome do autor, B. Kucinski, uma tarja roxa e logo abaixo o K em negrito. "Relato de uma busca" aparece no canto inferior esquerdo da capa e, como as palavras anteriores, na parte parda do conjunto.

Segundo a tradição católica, o roxo indica luto pelo sofrimento de Cristo. A família era judia, mas a filha e o marido "[...] iam para a quermesse, a festa de São Gonçalo milagreiro, de São João [...]" (KUCINSKI, 2014, p. 86), e essa tarja roxa pode evocar o costume religioso de cobrir os santos da Igreja Católica durante a Quaresma. É uma forma de reportar-se aos sofrimentos físicos e psicológicos da filha e do marido dela, em analogia com a Paixão de Cristo. A tarja roxa sugere também a *matzeivá*, que é uma lápide colocada no túmulo das pessoas judias, geralmente um ano após sua morte. Como K. não consegue a laje tumular para sua filha - "O que você está pedindo é um absurdo, colocar uma lápide sem que exista o corpo..." (KUCINSKI, 2014, p. 77) -, a tarja roxa é um índice da ausência da *matzeivá*, ou uma lápide gráfica em homenagem à filha.

Ainda na capa, o enorme K reporta o leitor a Franz Kafka (1883-1924), o escritor nascido em Praga e autor, dentre outras obras, de *O Processo* (1925), romance em que Joseph K. é preso numa manhã sem saber por que e vê-se envolvido num processo judicial que parece um pesadelo sem fim. "Alguém certamente havia caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum" (KAFKA, 2005, p. 6). José Castello afirma que "A grande questão do romance de Kafka é o impreciso. Josef caminha como se estivesse em uma sala escura em que valores como a exatidão, o rigor e a nitidez estão alijados, senão diabolizados" (CASTELLO, 2019). Lendo o *K.* de Kucinski, o absurdo do mundo de Kafka é trazido a acontecimentos políticos do Brasil da segunda metade do século XX, desvelando o desvario do "totalitarismo institucional" (KUCINSKI, 2014, p. 168) e seus

mecanismos que, com suas "áreas sombrias" (KUCINSKI, 2014, p. 168), transferem a culpa para a família ou para os sobreviventes. O narrador de K. afirma:

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. 169).

Ao abrir o livro, as páginas pretas contendo informações de praxe, como epígrafes, sumário, etc., com letras brancas mostram ao leitor o luto permanente, aquele que não sofreu o processo de elaboração com o objetivo de livrar a pessoa da dor. As cinco páginas finais do volume também são pretas. Não seria demais dizer que abre-se um túmulo, adentra-se na escuridão do horror narrado e, ao final, a tampa do mausoléu se fecha, mantendo na escuridão o que deveria ter sido esclarecido. Seria o livro uma forma, também, de dar um túmulo à irmã, sob a perspectiva do autor, Bernardo Kucinski.

A forma fragmentada da construção do texto de Kucinski aparece já na divisão em capítulos independentes, como se fossem contos; na narrativa, que alterna narradores em primeira e em terceira pessoa; na intromissão do autor empírico no primeiro e no último capítulo da obra.

Além do narrador onisciente em terceira pessoa, aparecem outras vozes na construção do texto de Kucinski. Se a opção foi por um narrador "que tudo sabe e tudo vê", qual a necessidade de ceder a voz a outros narradores em primeira pessoa, uma vez que o alcance de um narrador em primeira pessoa é limitado, por não poder saber o que as outras personagens sentem e pensam? Acredita-se que essa cessão seja uma estratégia colocada em circulação para lidar com o horror. Cede-se a voz a outro para não ter de lidar com o inominável.

Em reflexão sobre literatura que parece história ou antropologia e vice-versa, Walter Mignolo afirma, a respeito do romance *El Hablador*, de Mário Vargas Llosa:

[...] Enquanto o romance moderno construiu-se sobre o pressuposto da convenção de ficcionalidade, a qual, entre outras coisas, permitiu distinguir o autor do narrador [...], essas fronteiras tendem a desaparecer e o narrador é uma instância independente do autor, ao mesmo tempo que são incluídos dados suficientes para que o leitor estabeleça correlações entre as características do narrador e a biografia do autor (MIGNOLO, 2001, p. 131).

Na "Carta a uma amiga" (p. 47) esse embaralhamento se faz, e o narrador cede a voz a Ana Rosa Kucinski, irmã do autor e objeto da busca empreendida pelo pai, senhor K. Essa correlação é feita com dados extratextuais de que o leitor dispõe, inclusive o conhecimento do nome da personagem filha, que não aparece na trama do texto dito ficcional. Alguns desses dados já tinham aparecido no texto, como o fato de a filha ser professora em uma universidade (p. 14) e o pai ter ido procurá-la no Conjunto das Químicas (p. 15).

A estratégia de cessão da voz à personagem desaparecida pode ser uma forma de intensificar o fato de que "[...] as pessoas desapareciam sem deixar vestígios" (KUCINSKI, 2014, p. 22). Se o narrador nada sabe sobre a filha de K., se o próprio K. não consegue saber da filha, trazer uma carta dela endereçada a uma amiga é um recurso que reforça a incompreensibilidade do ocorrido:

Querida: Ontem assisti de novo ao Anjo exterminador, do Buñuel, que tínhamos visto juntas [...]. O clima está pesado. Como sair disso? Não sei como sair, só sei que, se antes havia algum sentido no que fazíamos, agora não há mais; aí é que entra o filme de Buñuel, aquelas pessoas todas podendo sair e ao mesmo tempo não podendo, não conseguindo, sem que haja um motivo, uma explicação racional (KUCINSKI, 2014, p. 47-48).

O narrador faz questão de se distanciar, não porque seja insensível ao drama, mas exatamente pelo contrário, porque a ferida está aberta e a dor é insuportável. Ginzburg diz que é preciso atentar para o narrador, e que mesmo aquele que se distancia em relação a situações de violência que narra pode se importar com o que está relatando (GINZBURG, 2013, p. 32). Essa estratégia aparece em outros capítulos de K.

"A cadela" (p. 63) é uma narrativa em primeira pessoa de um dos agentes da repressão responsáveis pela prisão da filha e do marido dela. De novo a voz é cedida a uma personagem, dado o escárnio de que se reveste a situação. A cadela Baleia estava com o casal no momento da prisão e o chefe deseja saber se o serviço foi perfeito: "[...] 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 [...]" (KUCINSKI, 2014, p. 65). O agente fica revoltado porque a cadela poderia ser reconhecida, e haver denúncia da prisão do casal, mas o chefe não contemporiza:

[...] o pior foi ontem, quando eu 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 forma pela qual Kucinski optou na construção de *K.* revela uma instabilidade da percepção, consequência de quem lida com a dor e o trauma. O narrador cartesiano desaparece, e em seu lugar surge um narrador que mostra empatia pelo que narra, ou que até decide não narrar, por impossibilidade de enfrentar o tormento, cedendo a voz aos algozes (GINZBURG, 2013, p. 34).

Outros capítulos são construídos com a ausência do narrador em terceira pessoa ou o distanciamento desse narrador, optando por uma visão sem expressividade, como em "O livro da vida militar", em que um general faz um inventário de outros militares, folheando o Almanaque do Exército (p. 138). Em "A abertura" (p. 69), Fleury monologa com Mineirinho; em "Os desamparados" (p. 84), o pai do marido da filha de *K.* conta a ele suas agruras pela perda do filho; em "Paixão, compaixão" (p. 101), a amante de um delegado torturador (Fleury?) conversa com uma mulher que foi pedir ajuda para localizar o filho.

O capítulo "A terapia" (p. 120) traz o horror na voz de uma pobre-coitada de 22 anos, Jesuína Gonzaga, a quem o narrador cede a voz na maior parte do texto. A moça conversa com uma psicóloga do INSS sobre seus problemas emocionais, "[...] eu tremo, fico fraca e tenho que me encostar; muita sujeira também me deixa nervosa. [...] Sinto muito barulho na cabeça, quero tirar tudo isso da minha cabeça e não consigo" (KUCINSKI, 2014, p. 121).

As confissões de Jesuína denunciam o horror que se passava em uma casa "[...] bem lá em cima do morro, em Petrópolis. [...] além das celas, também tinha uma parte fechada, onde interrogavam os presos, era coisa ruim os gritos, até hoje escuto os gritos, tem muito grito nos meus pesadelos" (KUCINSKI, 2014, p. 127).

A situação de dor em que se encontra Jesuína, decorrente da barbárie que testemunha, remete ao conceito de abjeto. Seligmann-Silva reporta-se a Julia Kristeva, ao dizer que "[...] o abjeto [...] é o *inenarrável* que apenas pode ser

apontado por um *gestus*; ele brota" (KRISTEVA, 1980, p. 180 *apud* SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 40). Seligmann-Silva acrescenta que o abjeto "[...] irrompe como a lava que jorra de uma fenda" (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 40).

Na situação de Jesuína, a conversa com a psicóloga faz irromper o inenarrável; o abjeto jorra aos tropeços, constantemente interrompido por alheamento momentâneo da personagem: "A jovem baixa os olhos e não responde" (KUCINSKI, 2014, p. 122); "A jovem permanece em silêncio, os ombros um pouco caídos, ainda fitando o piso" (p. 123); "Jesuína de repente emudece" (p. 130); "Jesuína aparenta que não escuta" (p. 131). Como a psicóloga insistisse, instigando a paciente a falar, consegue, por fim, a irrupção do horror que tanto perturbava Jesuína:

Jesuína leva as duas mãos à cabeça, parecendo tapar os ouvidos, demora-se nessa posição, muda e cabisbaixa; depois puxa sua cadeira para bem perto da terapeuta e sussurra, no modo de quem compartilha um segredo: [...] eu olhei por um buraco [...]. 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. 131-132).

O inenarrável jorra a partir de um suporte especializado. Só assim o interdito pode ser verbalizado. Para suportar a situação de iniquidade do que se desenrolava na "casa da morte", o narrador transfere o relato para Jesuína. Em uma sociedade violenta em função de inúmeros conflitos bélicos e de instalação de regimes ditatoriais em muitos países, muitos casos de morte foram silenciados, e essa realidade de morte "[...] retorna compulsivamente - na cabeça de uma sociedade culpada e que 'não entende' sua história" (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 73). No caso da ditadura no Brasil, os crimes estão até hoje encobertos e acobertados pelo sistema conservador que não permitiu, mesmo nos governos mais à esquerda dos presidentes Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, que os torturadores e assassinos fossem punidos.

Para Ettore Finazzi-Agrò, pensa-se hoje a violência como se fosse obra do acaso,

[...] quase como se ela não fosse o produto da ação devastadora dos homens e dos governos, da *hýbris* que sempre se associa à vontade de poder e de domínio, à cobiça de quem esmaga e destrói para obter um lucro (simbólico ou material, pouco importa). Aquilo de que não se fala nem se deveria falar é, justamente, o *nefas*, ou seja, os gestos nefandos que, no Brasil, a Lei da Anistia - emanada em 1979 pelo regime militar ainda vigente - procurou apagar, deixando que a história fosse escrita pelos carrascos ou

pelas vítimas, pela voz impudica dos torturadores e pela vergonha dos sobreviventes (FINAZZI-AGRÔ, 2014, p. 179).

A literatura que se volta para "aquilo de que não se fala nem se deveria falar" tem procurado fazer o papel que caberia à história escrever e à justiça elucidar e punir. Pode conseguir, também, dizer o abjeto que as obras da historiografia não dizem por relatarem os fatos da história de forma lógica, mesmo que os historiadores se debrucem sobre eventos que até contradigam outras versões. Isso é possível porque

[...] A literatura está na vanguarda da linguagem: ela nos ensina a jogar com o simbólico, com as suas fraquezas e artimanhas. Ela é *marcada* pelo "real" - e busca caminhos que levem a ele, procura estabelecer vasos comunicantes com ele. Ela nos fala da vida e da morte que está no seu centro, [...] de um visível que não percebemos no nosso estado de vigília e de constante *Angst* (angústia), diante do pavor do contato com as catástrofes externas e internas (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 74).

Outra estratégia utilizada em *K.* e em *O irmão alemão* para jogar com o simbólico e tentar apreender "o que sempre escapa" é o uso da iteração, figura de estilo que consiste na repetição de termos ou orações com o objetivo de intensificar o que se quer expressar ou sugerir a persistência de alguma ideia.

Em *K.*, o capítulo "Imunidades, um paradoxo" é um exemplo da repetição com o objetivo de tentar "estabelecer vasos comunicantes" com o real traumático. Associada à repetição, a gradação cria uma atmosfera cada vez mais sufocante para o pai que procura a filha.

O pai que procura a filha desaparecida não tem medo de nada. [...] o pai à procura da filha desaparecida age com cautela. [...] o pai à procura da filha grita, destemperado; importuna, incomoda [...]; o pai que procura sua filha teme cada vez menos. [...] não é mais um indivíduo, virou um símbolo, o ícone do pai de uma desaparecida política. [...] O pai que procura a filha desaparecida nunca desiste. [...] O pai que procura a filha desaparecida ainda empunhará obstinado a fotografia ampliada no topo do mastro [...]. O pai da filha desaparecida insistirá, afrontando o senso comum. [...] O pai que procurava a filha desaparecida já nada procura (KUCINSKI, 2014, p. 88-90).

Esse pai a princípio "não tem medo" mas "age com cautela"; depois "grita", "teme cada vez menos"; vira "um símbolo" mas "nunca desiste"; empunha a fotografia da filha desaparecida, afronta "o senso comum", mas logo "os olhares de simpatia escassearão". O pai já incomoda pela insistência, é "vencido pela exaustão e pela indiferença". Há um movimento crescente na luta do pai que procura a filha, culminando com a afronta ao senso comum. Esse clímax, no entanto, é esvaziado

abruptamente quando as ações no presente se transformam em uma atividade do passado: "o pai que procurava a filha desaparecida". Tem-se a aguda percepção da impotência frente à "[...] extensa e insuspeita muralha de silêncio que o impedirá de saber a verdade" (KUCINSKI, 2014, p. 89).

Um outro recurso literário foi converter o particular (o pai K. procura a filha desaparecida) no geral (o pai que procura a filha desaparecida), e para isso a terceira pessoa gramatical foi usada de modo impessoal, num olhar distanciado, sem referência explícita ao senhor K. Com essa estratégia, o texto assume um outro compromisso, que é o de alertar que a situação vivida por K. não se limita a um caso particular, que sua filha é uma das muitas pessoas que desapareceram, que foram engolidas "[...] pelo vórtice do sorvedouro de pessoas" (KUCINSKI, 2014, p. 89).

Em *O irmão alemão* a repetição e a gradação também aparecem para tentar captar esse "visível que não percebemos no nosso estado de vigília e de constante *Angst*", como na explanação acima de Seligmann-Silva. Ciccio havia presenciado a execução de um rapaz nas proximidades do pensionato onde a Minhoca morava. No dia seguinte,

O semáforo não fecha, o tráfego não cessa, e para matar o tempo dou uma olhada nos jornais expostos na banca. Numa primeira página muito escura, com mais fotos que texto, leio que um terrorista foi morto em confronto com a polícia em São Paulo, no bairro da Consolação. Desvio os olhos [...] e sem querer volto à notícia do terrorista morto em confronto com a polícia em São Paulo, ontem às 12h30, no bairro da Consolação. [...] daí sem querer volto à notícia do terrorista morto após renhido tiroteio com a polícia em São Paulo, ontem às 12h30, na rua Gravataí, no bairro da Consolação. [...] uma banca de jornal igual a todas, onde vejo exposta uma primeira página tenebrosa com a notícia de um renhido tiroteio, ontem às 12h30, nas proximidades de uma creche e de um pensionato, na rua Gravataí, Consolação. Mas o nome do terrorista morto não é Ariosto Fortunato, como por um triz me pareceu, e sim Akihiko Matsumoto, vulgo Japinha (BUARQUE, 2014, p. 122-123).

A cena vai e volta como se fosse o próprio acontecimento traumático. A cada volta, mais elementos são acrescentados à notícia, culminando no clímax da suspeita de que o executado fosse o Ariosto Fortunato. A cena do trauma é precedida do "assobio em dois toques", que era o código do Zorro para chamar seu cavalo, Silver, e que Ariosto usava para se comunicar com Ciccio (BUARQUE, 2014, p. 122). Esse

toque é o elemento que une os dois acontecimentos, a execução (p. 98-99) e a notícia de jornal, associando Ariosto ao rapaz executado.

Seligmann-Silva afirma que

[...] a literatura não transmite seus testemunhos apenas na materialidade do seu suporte. Na qualidade de produto do intelecto, seu testemunho está *inscrito* na própria linguagem, no uso que faz dela, no modo como através de uma intrincada tecedura ela amarra o "real", a imaginação, os conceitos e o simbólico. Podemos, portanto, falar de um teor testemunhal da obra literária que permanece mesmo em plena era da reprodutibilidade técnica e, e depois dela, na era da síntese de imagens (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 76).

Soledad no Recife é um caso de uso de imagens na ajuda para "amarrar o real", como já analisado anteriormente. E a música aparece como contraponto importante na construção de um clima de insegurança. Seligmann-Silva afirma que, "[...] já longe da melancolia derivada do fracasso político, Mota constrói um *alter ego* fictício como poeta apaixonado pela Tropicália, movimento que [...] desde o início teve sua reserva crítica com relação à luta armada (2014, p. 28-29). A presença das letras das músicas do movimento tropicalista acompanha a movimentação dos jovens opositores do regime e faz lembrar o tempo todo que o desastre é iminente.

Na tentativa de apreensão do real traumático, a linguagem de *Soledad no Recife* articula diversos recursos expressivos, com ênfase no discurso direto e no discurso indireto livre.

O discurso direto possibilita, no plano expressivo, "[...] atualizar o episódio, fazendo emergir da situação a personagem, tornando-a viva para o ouvinte, à maneira de uma cena teatral" (CUNHA; CINTRA, 2011, p. 651). Inúmeros são os exemplos, e esse recurso traz a cena à memória, como se o passado se presentificasse no ato da rememoração:

- *No me gusta que me mientas.*
- E quem mente?
- *Tu, es claro.*
- Era bom que notasses que estamos no Brasil.
- *Sí?* (Mota, 2009, p. 34).

Muitas vezes esse recurso aparece em algum diálogo em que Daniel é um dos interlocutores. As palavras compõem a personagem:

- Voltando ao chão - Daniel fala -, temos tarefas mais práticas.

- Certo - Ivan fala - Não sei como a Organização vai encarar esse lance de armas.
- Você é do Partidão?
- Você é louco? Sou da Ação Popular Marxista-Leninista do Brasil!
- Ah! [...] - Ah! Vocês não partem para ações armadas? (MOTA, 2009, p. 49).

A relutância dos rapazes frente à insistência de Daniel em oferecer armas faz com que o traidor apele para um "argumento de autoridade": "[...] nenhum revolucionário rejeita uma oferta do Comandante Fidel, não é?" (MOTA, 2009, p. 49). As diferentes falas de Daniel vão construindo, por sua própria voz, a teia em que ele enreda os jovens revolucionários.

Inúmeras são as passagens em que o narrador onisciente revela os pensamentos das personagens, e é também sobre Daniel que incide a primazia desse molde linguístico, o discurso indireto livre, em que personagem e narrador dão a impressão de "[...] falar em uníssono" (CUNHA; CINTRA, 2011, p. 655).

Então ele cerrava os olhos com força, porque sabia que no jogo claro da guerra não entram sentimentos, amor, essas coisas enervantes. As coisas são o que são. Como entrar numa guerra sem mortos e sem sangue? Que importa - e os insultos lhe cresciam na busca de uma saída honrosa - , que me importa essa louca, fanática, puta... Que essa fanática terrorista seja executada? Sim, que importa? "Eu disse: que importa? Entenda: que importa?" (MOTA, 2009, p. 77).

Os sentimentos mais escondidos de Daniel vêm a tona com a perscrutação que o narrador faz dos sentimentos do delator. Ao utilizar o discurso indireto livre, o narrador "desmascara" aquele que já considerara o Homem da Meia-Noite, com "[...] os seus olhos sem luz, como se nos vissem por escuros buracos de máscara" (MOTA, 2009, p. 22).

Em *O Irmão Alemão*, há inúmeros momentos nos quais Ciccio passa da realidade ao sonho, sendo essa uma estratégia para não entrar no "núcleo duro do real". Alienando-se da realidade pelo sonho, o narrador deixa de assumir responsabilidades sobre o que não quer ver, apesar das evidências:

É a primeira vez que entro num avião, na verdade um teco-teco que voa muito baixo, tirando cascas dos mausoléus do Cemitério da Consolação, o que me leva a reclamar do piloto, que é o Thelonious, ou melhor, o Ariosto, que fica nervoso e resolve fazer um pouso forçado bem na minha rua, em frente a um bunker que para mim é novidade, num subsolo da garagem lá de casa, onde ele entorna cerveja no chão e me ensina a preparar coquetéis molotov (BUARQUE, 2014, p. 58).

O sonho de Ciccio aconteceu depois de uma pergunta do pai, se o filho estava lendo Kafka. A referência ao escritor tcheco já cria uma atmosfera opressiva, que se completa com a situação de morte que o sonho instaura: os mausoléus do cemitério, o pouso forçado, o bunker, o subsolo, os coquetéis molotov. Há toda uma sugestão de resistência à ditadura, de luta armada que Ciccio não consegue ver.

Em outra passagem, o horror se instala através do abjeto e do grotesco:

[...] E eis que o tempo fecha, as cores desbotam, o mar se aquieta e a areia da praia desaparece sob a multidão de corpos estendidos e grudados uns nos outros. São corpos nus que tato com os pés, com medo de despertá-los, mas que estão frios e rijos e ossudos, ruins de pisar. Nem bem me habito ao meu caminho de peles, e já tenho de escalar entulhos de corpos acinzentados, de velhos, de meninos, de cavalos, cães e gatos, de peixes que parecem ratos, de ratos que parecem pombos, de bebês, de fetos e de mães com seios murchos, mas necessito chegar de qualquer maneira à casa caiada sem janelas lá no cume, que será um posto de salvamento ou um forno crematório (BUARQUE, 2014, p. 140-141).

Para Jaime Ginzburg, cenas de violência, na contemporaneidade, apontam não para uma estética idealista que, no fim, utilizava ao exemplo negativo para apregoar uma moral positiva retirada do modelo. Para as cenas de violência, hoje, é preciso "[...] delimitar os parâmetros dos interesses de contemplação de agressão, fratura, mutilação e destruição de corpos, no interior das vivências artísticas" (GINZBURG, 2013, p. 28). A análise dos modos como se apresentam os elementos de linguagem permite articular tema e forma e analisar a violência presente na obra de arte como fruto de um posicionamento perante o mundo.

No excerto transcrito acima, de *O Irmão Alemão*, a atmosfera sufocante é concretizada não só pela escolha do vocabulário do campo semântico de morte, mas também pelas enumerações, que criam um clima de urgência, de algo ininterrupto e que cresce de intensidade. No início, "o tempo fecha, as cores desbotam, o mar se aquieta e a areia da praia desaparece" sob os corpos nus que se amontoam, e eles estão "frios e rijos e ossudos". O polissíndeto reforça a ideia de continuidade, e acrescenta o sentido de acumulação, produzindo maior impacto da imagem no leitor. As enumerações continuam, e de elementos isolados passam a um clima alucinatório de seres que se transmutam para dar a dimensão do horror, que culmina com a antítese entre "posto de salvamento" e "forno crematório".

Os exemplos abordados nas três obras remetem o leitor para elementos que as obras literárias colocam em circulação para abrir alguns atalhos, os tais "vasos comunicantes" para lidar com o real traumático, lidar com um passado que teima em não passar. São construções estilísticas que trabalham forma e conteúdo como elementos interdependentes, e situam-se na perspectiva adorniana de desencadeamento de uma percepção crítica para que a literatura, como uma produção do sistema, possa atuar como uma sinalizadora dos problemas do próprio sistema.

3 CONCLUSÃO

O totalitarismo moderno pode ser definido [...] como a instauração, por meio do estado de exceção, de uma guerra civil legal que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político. Desde então, a criação voluntária de um estado de emergência permanente (ainda que, eventualmente, não declarado no sentido técnico) tornou-se uma das práticas essenciais dos Estados contemporâneos, inclusive dos chamados democráticos.

Giorgio Agamben, Estado de Exceção, p. 13.

As obras *Soledad no Recife, K.: relato de uma busca* e *O Irmão Alemão*, corpus literário deste trabalho, são obras das quais não se pode falar que pertencem a um determinado gênero ou a uma determinada modalidade literária. As três obras apresentam elementos testemunhais, mas não são obras de testemunho *stricto sensu*; apresentam elementos autoficcionais, mas também não são modelos acabados de texto autoficcional; são classificadas como romances, mas nelas aparecem documentos, fotos, pessoas que se sabia ter existência social antes de aparecerem como personagens, com seus nomes de registro civil: Soledad, Fleury, Cabo Anselmo, Armando Falcão, Kissinger, Kennedy, dentre outros; ou mesmo com nomes dissimulados, como Sergio de Hollander ou Francisco de Hollander; e, principalmente, são obras que reencenam fatos históricos conhecidos e documentados, mas não são textos científicos nem de história nem de antropologia. São, no entanto, parte de uma produção que tem-se disseminado com bastante intensidade desde final do século XX, provocando surpresa no leitor desavisado com esse embaralhamento de códigos de escrita, essa dissolução de limites claros entre saberes.

Para Walter Mignolo,

[...] a diluição das fronteiras é um dos sintomas mediante os quais a concepção "dura" das ciências sociais, modeladas sobre as ciências físicas e sobre a filosofia da ciência, é desafiada por modelos originados nas humanidades e que recolocam os modelos originados nas ciências naturais e na filosofia da ciência forjada sobre essa experiência (MIGNOLO, 2001, p. 126-127).

Daí resulta uma metodologia que tem influenciado tanto a literatura quanto a historiografia e a antropologia. Historiadores contemporâneos, como Hayden White, postulam que a narrativa da história é "[...] uma ficção verbal cujo conteúdo é tanto inventado como encontrado, e cujas formas têm mais em comum com a literatura do que com as ciências" (MIGNOLO, 2001, p. 127). Para Mignolo, essa postulação de White é uma forma de fazer frente à posição de historiadores que veem a história submetida às mesmas coordenadas científicas da ciências naturais.

No que concerne à produção literária contemporânea,

[...] a imitação do discurso historiográfico e antropológico provém de uma oposição aos discursos antropológicos e historiográficos que criaram uma imagem da história ou de comunidades marginalizadas que o romancista procura corrigir ou, pelo menos, enfrentar (MIGNOLO, 2001, p. 133).

As três obras deste trabalho são exemplos de visões diferentes do fato histórico que o romancista se vê na obrigação de enfrentar. Pessoas que viveram sob a opressão do regime ditatorial veem-se instadas a apresentar sua história da perspectiva de quem sofreu o despotismo do sistema, ou de quem viu o que acontecia ou ouviu o relato desesperado de alguém e sente-se na obrigação de passá-lo para a frente.

As reflexões sobre literatura e história realizadas neste trabalho propiciaram também uma reflexão sobre a sociedade brasileira contemporânea nestes tempos sombrios que se vive no Brasil. As obras estudadas, por abordarem a ditadura militar de 1964 a 1985, serviram de elementos desencadeadores de analogias entre situações históricas que os textos abordam e situações recorrentes na atualidade brasileira. O alerta de Primo Levi, "Aconteceu, logo pode acontecer de novo" (LEVI, 2016, p. 164), é cada vez mais atual, haja vista os golpes que a república e o estado brasileiro de direito têm sofrido.

Em que a literatura pode contribuir para tentar fazer frente a essas situações de exceção? Para Ginzburg, "[...] A convivência com a literatura permite criar um repertório de elementos - imagens, ideias, posições, relatos, exemplos - que interessa para a constituição de orientações éticas individuais e coletivas" (Ginzburg, 2013, p. 106). Cabe, no entanto, às pessoas que se colocam contrárias às medidas autoritárias, o dever de disseminar o debate relativo aos temas aqui levantados, como ditadura, violência, tortura, mortes, desaparecimento de pessoas e de corpos.

A literatura é um instrumento que pode chegar à sensibilidade do leitor e alertá-lo para problemas que são o passado repercutindo no presente. A linguagem, na forma de texto literário, atualiza velhos problemas e passa a constituir, no caso específico das obras que recuperam o período 1964-1985, um arquivo da ditadura no Brasil.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 55-63.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: O arquivo e a testemunha* (Homo Sacer III). Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008. (Coleção Estado de Sítio).

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. Homo Sacer, II, 1. Tradução de Iraci D. Poleti. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2004. (Coleção Estado de Sítio)

ALVERGA, Alex Polari de. Cemitério de desaparecidos. In: *Inventário de Cicatrizes*. Rio de Janeiro: Teatro Ruth Escobar/Comitê Brasileiro pela Anistia, 1978, p. 50.

ARAÚJO, Nabil. O postulado do “realismo formal” no Brasil: da tautologia nacional à profissão de fé. In: *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 24, n.2, p.139-156, 2015. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/viewFile/8490/8781>. Acesso em: 22 mai. 2018.

ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Tradução de André Duarte. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vida. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO - *Brasil: Nunca Mais*. 3. ed. Petrópolis, Vozes, 1985.

AZEVEDO, Luciene. Quanto vale a escrita de si? In: WEINHARDT et. al. (Org.). *Ética e estética: nos estudos literários*. Curitiba: Editora UFPR, 2013, p. 245-264.

BALLOUSSIER, Anna Virginia. Bolsonaro fez referência a área de desova de mortos pela ditadura. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 dez. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/12/bolsonaro-fez-referencia-a-area-de-desova-de-mortos-pela-ditadura.shtml>>. Acesso em: 05 ago. 2019.

BARROS, José Costa D' Assunção. A Escola dos Annales: considerações sobre a história do movimento. In: *Revista História em reflexão*. Vol. 4 n. 8, UFGD, Dourados, jul./dez. 2010.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da Língua*. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 49-53.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 131-136.

BENJAMIN, Walter. "Escavando e recordando". In: *Rua de mão única*. Trad. de Rubens R. Torres Filho e José Carlos M. Barbosa. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995 (Obras escolhidas v. 2). p. 239-240.

BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito da história". In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas; v. 1). p. 222-232.

BINET, Laurent. *HHhH*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BOITEMPO EDITORIAL. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. Disponível em: <<https://www.boitempoeditorial.com.br/produto/caes-de-guarda-85>>. Acesso em: 03 jul. 2019.

BRAICK, Patrícia Ramos; MOTA, Myriam Becho. *História: das cavernas ao terceiro milênio*. 4. ed. São Paulo: Moderna, 2016. v. 3. p. 168-193.

BRASIL. *Comissão Nacional da Verdade*. Centro de Referência Memória Reveladas, do Arquivo Nacional. Disponível em: <<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>> e <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_1_pagina_17_a_82.pdf>. Acesso em: 05 abr. 2018.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1967*. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para assuntos jurídicos. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao67.htm>. Acesso em: 03 out. 2017.

BRASIL. PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Lei nº 5.250, de 9 de fevereiro de 1967. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l5250.htm>. Acesso em: 03 jul. 2019.

BRASIL. SECRETARIA ESPECIAL DOS DIREITOS HUMANOS. Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. *Direito à memória e à verdade: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos / Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos*. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007.

BRASIL. SENADO FEDERAL. Ato Institucional nº 2. Disponível em: <<https://legis.senado.leg.br/norma/584054/publicacao/15793301>>. Acesso em: 02 jul. 2019.

BUARQUE, Chico. Cara a cara. Entrevista feita por Paulo Terron a Chico Buarque. Fotos de Daryan Dornelles. *Revista Rolling Stones*, nº 61. São Paulo: Spring Publicações, outubro de 2011.

BUARQUE, Chico. Chico Buarque volta ao samba e rememora 30 anos de carreira. Entrevista concedida a Augusto Massi para a Folha de São Paulo em 09/01/1994. Disponível em:

<http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_09_01_94.htm>. Acesso em 12 set. 2017.

BUARQUE, Chico. Desconstrução. In: *Carioca*. Edição especial CD/DVD. Direção, produção e imagens Bruno Natal. Estúdio Biscoito Fino, set. 2005- mar. 2006, 60 min. Rio de Janeiro, RJ, 2006.

BUARQUE, Chico. Entrevista a Angélica Sampaio para a Rádio do Centro Cultural São Paulo, em 10/12/85. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_10_12_85.htm>. Acesso em 12 jul. 2019.

BUARQUE, Chico. *O Irmão Alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BUARQUE, Chico; MILTINHO. Angélica. In: BUARQUE, Chico. *Almanaque*. São Paulo: Polygram, 1981.

BUARQUE. Site oficial. Disponível em: <<http://chicobuarque.com.br/>>. Acesso em: 12 set. 2017.

CAMPELO, Lilian. Camponeses e ex-militares apontam locais de sepultamento de desaparecidos do Araguaia. In: *Brasil de fato*. Marabá (PA). Edição de 5 dez. 2016. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2016/12/05/camponeses-e-ex-militares-apontam-locais-de-sepultamento-de-desaparecidos-do-araguaia/>>. Acesso em: 11 jul. 2019.

CARTÓRIO do Crime, Júri e Execuções Criminais da Comarca de Colatina, Estado do Espírito Santo. Certidão, 1966. (cópia xerográfica).

CARVALHO, Bernardo. *Nove Noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CASTELLO, José. Sobre Kafka hoje. Disponível em: <<https://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-antiores/120-colunas/jose-castello/2035-sobre-kafka-hoje.html>>. Acesso em: 15 set. 2019.

CASTRO, Celso. O anticomunismo nas forças armadas. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/AConjunturaRadicalizacao/O_anticomunismo_nas_FFAA>. Acesso em: 25 set. 2017.

CHARBEL, Felipe. A ficção histórica e as transformações do romance contemporâneo. In: CHARBEL, Felipe; GUSMÃO, Henrique Buarque de; MELLO, Luiza Laranjeira da Silva (Org.). *As formas do romance: estudos sobre a historicidade da literatura*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2016. p. 55-68.

CHARTIER, Roger. Conversa com Roger Chartier. Entrevista dada a Isabel Lustosa em 16 set. 2004. Tradução de Ana Carolina Delmas. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/print/2479.htm>>. Acesso em: 25 set. 2019.

CHARTIER, Roger. O passado no presente: ficção, história e memória. Trad. de Pedro Armando de Almeida Magalhães. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Roger Chartier - a força das representações: história e ficção*. Chapecó (SC): Argos, 2011, p. 95-123.

CHULAM, Tania Maria Olivier. *Escritos sobre os Escritos de Lacan: Roteiro de leitura. Vocabulário e temas*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida/Ufes, 1995.

COMISSÃO DE FAMILIARES DE MORTOS E DESAPARECIDOS POLÍTICOS, Instituto de Estudos sobre a Violência do Estado (Iev) e Grupo Tortura Nunca Mais do Rio de Janeiro e Pernambuco. Mortos e desaparecidos políticos: um resgate da memória brasileira. In: TELES, Janaína (Org.). *Mortos e desaparecidos políticos: reparação ou impunidade?* 2. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001, p. 157-198.

COMISSÃO Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. Ficha descritiva: Stuart Edgar Angel Jones. Disponível em: <<https://cemdp.sdh.gov.br/modules/desaparecidos/acervo/ficha/cid/164>>. Acesso em: 05 ago. 2019.

CPDOC/FGV. Destacamento de Operações e Informações – Centro de Operações e Defesa Interna (DOI-CODI). Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/destacamento-de-operacoes-e-informacoes-centro-de-operacoes-e-defesa-interna-doi-codi>>. Acesso em: 02 out. 2017.

CPDOC/FGV. Jânio Quadros. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/janio_quadros>. Acesso em: 25 set. 2017.

CPDOC/FGV/JANGO. A trajetória política de João Goulart. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/joao_goulart>. Acesso em: 25 set. 2017.

CUNHA, Celso; LINDLEY CINTRA, Luís F. *Nova gramática do português contemporâneo*. 5. ed. 6ª impr. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

CUNHA, Magali do Nascimento. Memória, verdade e justiça: O Projeto Brasil Nunca Mais e a comunicação alternativa nos anos de chumbo no Brasil. In: *Lumina*, Juiz de Fora, UFJF, v. 8, nº 2, dez. 2014, p. 1-32. Disponível em: <<https://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/383>>. Acesso em: 07 out. 2018.

D'ARAUJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon. Depoimento de Adyr Fiúza de Castro. In: ARAUJO, Celina D'Araújo; SOARES, Gláucio Ary Dillon; CASTRO, Celso (Org./Intr.). *Os anos de chumbo: a memória militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994. p. 35-80.

D'ARAUJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon. Depoimento de Cyro Guedes Etchegoyen. In: ARAUJO, Celina D'Araújo; SOARES, Gláucio Ary Dillon; CASTRO, Celso (Org./Intr.). *Os anos de chumbo: a memória militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994. p. 108-119.

D'ARAUJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon. Depoimento de Ivan de Souza Mendes. In: ARAUJO, Celina D'Araújo; SOARES, Gláucio Ary Dillon; CASTRO, Celso (Org./Intr.). *Os anos de chumbo: a memória militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994. p. 165-177.

D'ARAUJO, Maria Celina. O AI-5. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>>. Acesso em: 17 dez. 2017.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Paráfrase em português do Brasil por Railton Souza Guedes [Coletivo Periferia]. Editoração eBooksBrasil.com, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Entrevista com Jacques Derrida. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DESIDÉRIO, Mariana. Quem eram e o que faziam os agentes que mandavam na ditadura [2014]. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/brasil/quem-eram-e-o-que-faziam-os-agentes-que-mandavam-na-ditadura/>>. Acesso em: 01 out. 2017.

DOSSE, François . *A história à prova do tempo: Da história em migalhas ao resgate do sentido*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: UNESP, 2001.

EFEL, Indira. Invasão à UnB. Disponível em: <<https://indiraefel.wordpress.com/2008/12/05/invasao-a-unb/>>. Acesso em: 15 out. 2017.

ELST, Koenraad. Negacionismo do Holocausto. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Negacionismo_do_Holocausto>. Acesso em: 07 ago. 2019.

FAGUNDEZ, Ingrid. Protesto pró-ditadura ignora história do país, diz Comissão da Verdade de SP. [21/03/2015]. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2015/03/1605277-protesto-pro-ditadura-ignora-historia-do-pais-diz-comissao-da-verdade-de-sp.shtml>>. Acesso em: 09 ago. 2019.

FALCÃO, Armando. Disponível em: <<http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/dicionarios/verbete-biografico/armando-ribeiro-falcao>>. Acesso em: 18 set. 2019.

FARIA, Ernesto (Org.). Dicionário escolar latino-português. 3. ed. Rio de Janeiro: Campanha Nacional de Material de Ensino / Departamento Nacional de Educação / Ministério da Educação e Cultura, 1962.

FERNANDES, Talita; DELLA COLETTA, Ricardo. Se presidente da OAB quiser saber como pai dele desapareceu na ditadura, eu conto, diz Bolsonaro. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 jul. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/07/se-presidente-da-oab-quiser-saber-como-pai-dele-desapareceu-na-ditadura-eu-conto-diz-bolsonaro.shtml>>. Acesso em: 05 ago. 2019.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio*. Dicionário Eletrônico versão 6.0. 4. ed. Paraná: Positivo, 2009.

FIGUEIREDO, Eurídice. Formas e variações autobiográficas. A autoficção. In: *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, p. 13-74.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. (Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 43, p. 179-190, jan./jun. 2014.

FIORIN, José Luiz & PLATÃO, Francisco Savioli. *Para entender o texto: leitura e redação*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1997.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: Michel Foucault. *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. (Ditos & escritos; III). p. 268-302.

FRANCO, Renato. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2003, p. 351-369.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* 16. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. 2. ed. São Paulo: 34, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 7-19. (Obras escolhidas; v. 1)

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco. *A cultura do romance: O Romance*, 1. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 629-658.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas, SP: Autores Associados, 2013. (Coleção Ensaios e Letras)

GINZBURG, Jaime. Violência e forma em Hegel e Adorno. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (Org.). *Escritas da violência*:

representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina. Vol. II. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

GUERRA, Cláudio; NETTO, Marcelo; MEDEIROS, Rogério. *Memórias de uma guerra suja*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2012.

HARTUNG, Paulo. Governador do ES nega aumento e defende ajuste fiscal. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/02/1858230-governador-do-espirito-santo-nega-aumento-e-defende-ajuste-fiscal.shtml>>. Acesso em: 13 jul. 2017.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: O breve século XX: 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita; revisão técnica de Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Fonte: O Globo On Line - Segundo Caderno - 13/07/2002. Disponível em: <<http://www.siarq.unicamp.br/sbh/trecho.html>>. Acesso em: 12 set. 2017.

HUGO, Victor. *Os miseráveis*. Tradução de Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

JOFFILY, Mariana. O aparato repressivo: da arquitetura ao desmantelamento. In: REIS FILHO, Daniel; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 158-171.

JOSE Anselmo dos Santos (verbete). Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/jose-anselmo-dos-santos>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

JOSÉ Anselmo dos Santos. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/jose_anselmo_dos_santos>. Acesso em: 04 jul. 2017.

JUSBRASIL. GUERRA PSICOLÓGICA ADVERSA. Disponível em: <<https://jb.jusbrasil.com.br/definicoes/100009147/guerra-psicologica-adversa>>. Acesso em: 18 set. 2019.

KAFKA, Franz. *O Processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 3. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KLUG, João. Historiador revela detalhes sobre "irmão alemão" de Chico Buarque. Entrevista a Clarissa Neher, da DW Brasil, em 21 nov. 2014. Disponível em: <

<https://www.dw.com/pt-br/historiador-revela-detalhes-sobre-irm%C3%A3o-alem%C3%A3o-de-chico-buarque/a-18079537>>. Acesso em: 16 mai. 2019.

KUCINSKI, Bernardo. Bernardo Kucinski lembra marcas deixadas pela ditadura militar. Entrevista ao Programa Identidade Geral. Rádio e televisão Novo Tempo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OG-zwFbNPVw&feature=youtu.be>>. Acesso em: 20 set. 2019.

KUCINSKI, Bernardo. *K: relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

KUCINSKI, Bernardo. *Os Visitantes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LAUB, Michel. *Diário da Queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVI, Primo. Entrevista a Philip Roth. *O Estado de S. Paulo*, caderno “Cultura” [03 de janeiro de 1987], nº 342, p. 10-12. Disponível em: <<https://www.jornalopcao.com.br/colunas-e-blogs/imprensa/grande-entrevista-que-philip-roth-fez-com-o-escritor-italiano-primo-levi-5787/>>. Acesso em: 24 set. 2018.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: Os delitos. Os castigos. As penas. As impunidades*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. 3. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2016.

LORIGA, Sabina. *O Pequeno X: da biografia à história*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant; Jeanne Marie Gagnebin; Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MEMORIAL da Democracia. Greve. Exército reprime a greve em Osasco. Disponível em: <<http://memorialdademocracia.com.br/card/exercito-reprime-a-greve-de-osasco>>. Acesso em: 15 out. 2017.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. Memória do Araguaia combate em silêncio. Disponível em: <<http://memorialdademocracia.com.br/card/guerrilha-do-araguaia-combate-em-silencio>>. Acesso em: 07 jul. 2019.

MEMORIAL da Democracia. Movimento Estudantil. Disponível em: <<http://memorialdademocracia.com.br/card/movimento-estudantil>>. Acesso em: 11 out. 2017.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. Notícia censurada dá lugar a Camões. Disponível em: <<http://www.memorialdademocracia.com.br/card/noticia-censurada-da-lugar-a-camoes>>. Acesso em: 03 jul. 2019.

MEMÓRIAS DA DITADURA. FERNANDO AUGUSTO SANTA CRUZ OLIVEIRA. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/memorial/fernando-augusto-santa-cruz-oliveira/>>. Acesso em: 05 ago. 2019.

MEMÓRIAS DA DITADURA. ZUZU ANGEL. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/zuzu-angel/>>. Acesso em: 12 jul. 2019.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia e vice-versa. Tradução de Joyce Rodrigues Ferraz. In: CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, Flávio Wolf de. *Literatura e história na América Latina*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOTA, Urariano. A gente não tem o direito de se deitar e morrer. Entrevista em vídeo a Wellington Calasans em 19 de dezembro de 2016. Disponível em: <<http://www.ocafezinho.com/2016/12/19/urariano-mota-gente-nao-tem-o-direito-de-se-deitar-e-morrer/>>. Acesso em: 02 jul. 2017.

MOTA, Urariano. *Soledad no Recife*. São Paulo: Boitempo, 2009.

NASCIMENTO, Evando. Matérias-primas: da autobiografia à autoficção - ou vice-versa. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Org.). *Literatura, crítica, cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: UFJF, 2010, p. 189-207.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Notas sobre autobiografia e autoficção. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Org.). *Literatura, crítica, cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: UFJF, 2010, p. 241-254.

O GLOBO. Ressurge a Democracia! Editorial de O Globo DE 02 abr. 1964. Disponível em: <<https://osamigosdopresidentelula.blogspot.com/2013/06/editorial-do-jornal-o-globo-de-2-de.html>>. Acesso em: 03 jul. 2019.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de; BARBERENA, Ricardo Araújo. Literatura e ética: notas para um diálogo que não se acaba. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 51, p. 11-21, mai./ago. 2017.

PADILHA, Fabíola. *Expedições, ficções: sob o signo da melancolia*. Vitória: Flor&cultura, 2007.

PASSEATA dos Cem Mil. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/passeata-dos-cem-mil>>. Acesso em: 12 out. 2017.

PROJETO BRASIL: NUNCA MAIS. *Brasil: Nunca Mais*. Arquidiocese de São Paulo. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. de Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [et al.]. Campinas: SP: Editora da Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1997.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. v. 3. 7. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1980.

SAFATLE, Vladimir. Domínio Midiático [Entrevista a Aracy Nabuco e Lilian Primi]. In: *Caros Amigos*. Ano XX, nº 241, abr. 2017. p. 29-33.

SALGUEIRO, Wilberth. O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap). In: *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 31, jul./dez. 2012, p. 284-303.

SCHMIDT, M. & MAHFOUD, M. (1993). Halbwachs: memória coletiva e experiência. *Psicologia USP*, v. 4 (1-2), 285-298. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1678-51771993000100013>>. Acesso em: 11 jul. 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: A literatura do trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2003, p. 45-58.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Imagens precárias: inscrições tênues de violência ditatorial no Brasil. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 43, p. 13-34, jan./jun. 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2003, p. 7-44.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: 34, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O Testemunho: Entre a ficção e o “real”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2003, p. 371-385.

SOSA, Mercedes. “La navidad de Juanito Laguna” (letra e melodia). Disponível em: <<http://www.coveralia.com/letras/navidad-de-juanito-laguna-mercedes-sosa.php>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

SOUZA, Eloisio Moulin de; SOUZA-RICARDO, Pablo Alexandre Gobira. O discurso nosso de cada dia: a análise do discurso e o pós-estruturalismo. XXXII Encontro da ANPAD. Rio de Janeiro, RJ, 6-10 set. 2008.

SPEKTOR, Matias. As ligações da CIA com a ditadura militar no Brasil. Disponível em: <<https://jornalggn.com.br/ditadura/por-matias-spektor/>>. Acesso em: 19 set. 2019.

TALENTO, Aguirre. Ex-delegado do Dops diz que morte de Zuzu Angel foi planejada pela ditadura. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 23 jul. 2014. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2014/07/1490254-ex-delegado-do-dops-diz-que-morte-de-zuzu-angel-foi-planejada-pela-ditadura.shtml>>. Acesso em: 12 jul. 2019.

TIERRA, Pedro. Poema-prólogo. In: *Poemas do povo da noite*. 3. ed. rev. São Paulo: Fundação Perseu Abramo / Publisher Brasil, 2010.

ÚLTIMO SEGUNDO. Alvo de críticas por apoiar Dilma, Chico Buarque convoca ato contra impeachment. Disponível em: <Último Segundo - iG @ <https://ultimosegundo.ig.com.br/politica/2016-04-06/chico-buarque-divulga-manifesto-e-convoca-para-ato-contr-impeachment-no-rio.html>>. **Acesso em: 22 set. 2019.**

UNB. *Inventário do Fundo Carlos Lacerda*. [2000] Disponível em: <<http://bce.ultramidia.com.br/wp-content/uploads/2017/03/Inventario-Carlos-Lacerda.pdf>>. Acesso em: 19 set. 2017.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*. Trad. de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 4. ed., reimpr. Brasília: Universidade de Brasília, 2014.

VILLAÇA, Mariana Martins. A redemocratização na América Latina. Disponível em: <<http://anphlac.fflch.usp.br/redemocratizacao-apresentacao>>. Acesso em: 05 ago. 2019.

WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso*: ensaios sobre a crítica da cultura. Tradução de Alípio Correia de França Neto. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. (Ensaio de Cultura; 6)