



Alexandre Ferreira Velho

Levantes no campo literário

Tese de doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Heidrun Friedel Krieger Olinto de Oliveira

Rio de Janeiro
Setembro de 2019



ALEXANDRE FERREIRA VELHO

Levantes no campo literário

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Profa. Heidrun Friedel Krieger Olinto de Oliveira
Orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Danusa Depes Portas
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Diana Cristina Damasceno Lima Silva
UVA

Profa. Mariana Maia Simoni
FUB

Prof. Marcello de Oliveira Pinto
UERJ

Rio de Janeiro, 25 de setembro de 2019.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e da orientadora.

Alexandre Ferreira Velho

Licenciado em Letras (Língua Portuguesa e suas Literaturas e Língua Inglesa e suas Literaturas) pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), em 2012. Especializou-se em Literatura, Arte e Pensamento Contemporâneo (*Lato Sensu*) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), em 2013. Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela mesma instituição, em 2015, com a dissertação intitulada *Autobiografia cultural e performance de identidade: uma leitura alternativa de The Autobiography of an Ex-Colored Man, de James Weldon Johnson*. Desenvolve trabalho de acompanhamento e formação pedagógica na ONG Abraço Cultural.

Ficha Catalográfica

Velho, Alexandre Ferreira

Levantes no campo literário / Alexandre Ferreira Velho ; orientadora: Heidrun Friedel Krieger Olinto de Oliveira. – 2019.
112 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2019.
Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Campo literário. 3. Levantes. 4. Memória. 5. Ditadura Militar. 6. Massacre do Carandiru. I. Oliveira, Heidrun Friedel Krieger Olinto de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para meu pai.
Para os desaparecidos políticos da Ditadura Militar Brasileira.
Para os 111.

Agradecimentos

Listar agradecimentos é uma tarefa difícil, todos que cruzam seu caminho, de certa forma, colaboram com você. Há, porém, aqueles aos quais, institucionalmente e pessoalmente, agradecemos não por obrigação da ocasião, mas por prazer.

Antes de tudo, agradeço e agradecerei, sempre, a Gisa, Daniel (*in memoriam*), Thiago, Fábio e Franciele, meus pais e meus irmãos, meus primeiros amigos e incentivadores, pelo prazer em ser amado e admirado todos os dias, apesar da distância físico-espacial. Tenho cada um de vocês aqui comigo e esta pesquisa também é de vocês.

Agradeço feliz a Juarez Passos, meu amor e meu amigo que me incentivou, colaborando de todas as maneiras, para a realização deste doutorado e não permitiu que eu desistisse.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Nesse sentido, agradeço à instituição, pela bolsa concedida nesses quatro anos, e à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), pela bolsa de isenção, que possibilitaram a realização desta pesquisa.

À minha orientadora Heidrun Krieger Olinto, por todos os conselhos e os incentivos dados no decorrer desta pesquisa, por sua paciência, seu encorajamento e orientação em todos os momentos de elaboração deste trabalho. Sem seu o apoio e a sua dedicação esta jornada teria sido ainda mais árdua.

Agradeço aos professores, os quais tive a oportunidade de conhecer e com os quais tive o privilégio de estabelecer uma relação fraterna e intelectual. Rosana Kohl Bines, Mariana Simoni, Karl Erik Schøllhammer, Alexandre Montauray, Leïla Danziger, Danusa Depes Portas, obrigado pelas calorosas discussões e pelas palavras de incentivo.

De modo especial, agradeço à professora Daniela Versiani, que foi minha orientadora no mestrado e até o último momento na PUC-Rio, foi uma referência de apoio, inspiração e incentivo.

Quero agradecer também aos membros da banca, pela disponibilidade e interesse que demonstram na leitura da tese e no diálogo intelectual sobre a mesma: Danusa Depes Portas, Mariana Maia Simoni, Diana Damasceno e Marcello Oliveira Pinto, meu sincero e emocionado obrigado. Agradeço também às professoras Rosana Kohl Bines e Flávia Vieira, que gentilmente aceitaram o papel de membros suplentes na avaliação desse trabalho.

Ainda no campo afetivo, quero agradecer aos colegas do doutorado, em especial aqueles que estiveram sempre perto, discutindo, discordando e apoiando: Maíra Fernandes Ribas de Melo e Silva, Francisco Câmelo, Antonia de Thuin: levarei muito de vocês por essas grandes veredas acadêmicas.

Agradeço também aos funcionários do Departamento de Letras que, em muitos momentos, me foram solícitos e atenciosos. Obrigado Di Tenório, Chiquinha Oliveira, Rodrigo Santana, Daniele Cruz, Wellington Júnior, Daniela Polycarpo, Eliakin Marques, pelos seus trabalhos prestados e pela amizade.

E a todos que não citei aqui, mas estão no meu coração, obrigado!

Resumo

Velho, Alexandre Ferreira; Oliveira, Heidrun Friedel Krieger Olinto de. ***Levantes no campo literário***. Rio de Janeiro, 2019. 112p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A tese ***Levantes no campo literário*** focaliza processos literários contemporâneos avessos à identificação classificatória consensual, em função da heterogeneidade de seus conteúdos, configurações escriturais e circuitos comunicativos. Neste contexto são explorados cruzamentos interartísticos e intermediáticos numa perspectiva transdisciplinar, em busca de ferramentas teórico-críticas que permitem dar relevo ao potencial criativo de um corpus literário em constante movimento e crescente expansão. O acento sobre formas de saber imaginativo abre espaço para novas articulações com o passado, marcadas pela oscilação entre memória, esquecimento e sobrevivência. Legíveis e visíveis em montagens e remontagens heterocrônicas, elas privilegiam composições constelares flexíveis de seus restos e rastros atuantes no presente, em detrimento de estruturas narrativas sequenciais lineares. É neste âmbito que se situam as inquietações estéticas, éticas e políticas das reflexões propostas abrindo espaço, entre outros, para indagações motivadas pela apropriação do conceito de *levantes (soulèvements)* problematizado e difundido pelo filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman. A partir da leitura questionadora da história da Ditadura Militar registrada pelo romance *K., Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski, e pelo filme *Deslembro*, de Flávia Castro, em comparação com o Massacre do Carandiru, exposta na instalação artística *III* e na performance *III Vigília Canto Leitura*, do multiartista Nuno Ramos, são investigados os modos como esses processos literários, entendidos como política de resistência ou gestos de levante, operam para o não esquecimento desses eventos e de suas vítimas, transformando a sua memória latente em experiência viva. Neste sentido, a tese ***Levantes no campo literário*** se entende como contribuição original e oportuna para a construção de repertórios teóricos em sintonia com as demandas de produções literárias contemporâneas

Palavras-chave

Campo literário; Levantes; Memória; Ditadura Militar; Massacre do Carandiru.

Abstract

Velho, Alexandre Ferreira; Oliveira, Heidrun Friedel Krieger Olinto de (Advisor). *Uprisings in the Literary Field*. Rio de Janeiro, 2019. 112p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The thesis *Uprisings in the Literary Field* focuses on contemporary literary processes averse to consensual classifying identification, due to their heterogeneous contents, scriptural configurations and communicative circuits. In this context, interartistic and intermediatical crossings are presented in a transdisciplinary perspective, searching for theoretical and critical tools, that highlight the creative potential of a literary corpus in constant movement and increasing expansion. The accent on imaginative knowledge opens space for new articulations with the past, oscillating between memory, forgetfulness and survival. Readable and visible in heterochronic assemblies and reassemblies, they privilege flexible constellation compositions of their remains and traces still acting in the present, to the detriment of linear sequential narrative structures. The aesthetic, ethical and political concerns of these reflections are placed in this context opening space, among others, for inquiries motivated by the appropriation of the concept of *uprisings* (*soulèvements*) problematized and disseminated by the philosopher and art historian Georges Didi-Huberman. Through the questioning readings of the history of Military Dictatorship registered by the novel *K., relatos de uma busca*, by Bernardo Kucinski, and by the movie *Deslembro*, by Flavia Castro, compared with the Carandiru's Massacre, exposed in the artistic installation *III* and in the performance *III Vigília Canto Leitura*, by the multi-artist Nuno Ramos, we investigate the ways in which those literary objects, understood as political resistance or uprising gestures, operate to not forget these events and their victims, turning their latent memory into living experience. In this sense, the thesis *Uprisings in the Literary Field* is an original and appropriate contribution to the building of theoretical repertoires in tune with the contemporary literary productions' demands.

Keywords

Literary field; Uprisings; Memory; Military Dictatorship; Carandiru's Massacre.

Sumário

| | |
|--|-----|
| Considerações iniciais | 14 |
| 1. Sobre a natureza dos levantes | 22 |
| 1.1. Levante: um gesto político | 22 |
| 1.2. A exposição <i>Levantes</i> e os ensaios do livro-catálogo | 25 |
| 2. Pequenos gestos de levante – sobre a memória e o esquecimento na Ditadura Militar | 44 |
| 2.1. Aquilo que nos contam | 44 |
| 2.2. Literatura e Ditadura Militar no Brasil | 49 |
| 2.3. <i>K., Relato de uma busca</i> – a história de Ana Rosa Kucinski Silva | 52 |
| 2.4. <i>Deslembro</i> – memória e imaginação da Ditadura Militar | 76 |
| 3. À memória dos 111 – O Massacre do Carandiru | 85 |
| 3.1. Roteiro-ficção de uma cena gravada na memória | 85 |
| 3.2. Da potência fabulatória e performativa do testemunho | 86 |
| 3.3. O que resta do Carandiru? ou o que a literatura nos lega | 89 |
| 3.4. 111 nomes de protesto e resistência | 94 |
| Presentes desejantes | 103 |
| Referências Bibliográficas | 106 |

Lista de figuras

| | |
|---|----|
| Figura 1 - Cena do filme <i>Deslembro</i> – Joana e o irmão caçula Leon | 80 |
| Figura 2 - Cena do filme <i>Deslembro</i> – Joana em frente à casa onde morou na infância | 81 |
| Figura 3 - Sala 1 da instalação <i>111</i> , de Nuno Ramos | 96 |
| Figura 4 - Detalhe de um paralelepípedo da instalação <i>111</i> , de Nuno Ramos | 97 |
| Figura 5 - Sala 2 da instalação <i>111</i> , de Nuno Ramos | 98 |

Embora nem a imagem nem a poesia possam libertar ninguém da prisão, nem interromper um bombardeio, nem, de maneira nenhuma, reverter o curso da guerra, podem, contudo, oferecer condições necessárias para libertar-se da aceitação cotidiana da guerra e para provocar um horror e uma indignação mais generalizados, que apoiem e estimulem o clamor por justiça e pelo fim da violência.

Judith Butler

*Tenho sangrado de mais, tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri mas esse ano eu não morro*

Belchior

*111 presos indefesos, mas presos são quase todos pretos
Ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres*

Caetano Veloso e Gilberto Gil

Considerações iniciais

Durante os quatro anos de pesquisa de doutorado, por diversas vezes abandonei pressupostos, temas, teorias e objetos e precisei restabelecer as estruturas que assentariam esta tese, como ela se apresenta hoje. Primeiramente, desisti da ideia do projeto inicial com o qual fui aprovado para ingressar no doutorado. Tratava-se de uma certa continuidade das minhas pesquisas desenvolvidas no período do mestrado e visava discutir objetos em que os atos autobiográficos, escritos por minorias identitárias, operariam como profanação do dispositivo autobiografia. Partia do pressuposto de que o modo como as subjetividades minoritárias grafavam seus escritos funcionava como um dispositivo que perturbava a conceituação tradicional do gênero autobiografia e propunha novas perspectivas para suas leituras.

Ainda que continue acreditando na proficuidade dessa proposta, que desenvolvi em parte e encontra-se por ora engavetada, esperando um novo momento oportuno para ser retrabalhada, no decorrer do segundo semestre do ano de 2016 cursei a disciplina *Abrir dossiês*, oferecida em parceria entre as professoras Rosana Kohl Bines, do Programa de Pós Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, e Leïla Danziger, do Programa de Pós Graduação em Artes da UERJ, que acabou despertando meu interesse para outros temas e objetos. A disciplina apresentava um conjunto de obras literárias e artísticas realizadas no embate com experiências-limite, que ensejavam, em alguma medida, reflexões em torno de políticas da memória. A proposta era investigar a memória não como um fardo, mas como potência na construção de um presente resistente. Esse objetivo vislumbrava de forma embrionária as propostas do filósofo George Didi-Huberman, a respeito do conceito de *soulèvements* (levantes). A essa altura, Didi-Huberman realizava no museu francês *Jeu de Paume* a abertura da exposição *Soulèvements* e o intenso seminário que reunia, no mesmo museu, os pesquisadores Judith Butler, Antonio Negri, Jacques Rancière, Marie-José Mondzain e Nicolo Brenez, cujas conferências em torno da temática *soulèvements* foram apresentadas no livro-catálogo da exposição.

Um dos dossiês abertos durante a disciplina, propunha pensar sobre o que resta da ditadura. Nesse momento, assistimos ao documentário *Diário de uma busca* (2010), da cineasta Flávia Castro, que remontava todo o processo de busca da cineasta pelos rastros de vida de seu pai, Celso Castro, que, após ter se refugiado durante os anos de perseguição da Ditadura Militar brasileira, voltou ao país em 1979, quando a Lei da Anistia foi promulgada, e foi morto em 1984, em uma circunstância pouco esclarecida. Minha primeira leitura de *K., relato de uma busca* (2011), de Bernardo Kucinski, também se deu nessa ocasião. Desse contato, muitas reflexões a respeito de dúvidas relacionadas à Ditadura Militar foram provocadas. Me fazia falta não ter nunca chegado em meus estudos de História, no Ensino Fundamental e Médio, a uma discussão mais aprofundada sobre o tema. Hoje consigo sugerir que os parâmetros para o ensino de História nas escolas brasileiras parecem não querer explorar com o devido cuidado a História da Ditadura Militar. Há mais espaço para o estudo dos tempos pré-históricos que para o estudo de um acontecimento traumático da nossa própria história. A Ditadura Militar brasileira permanece como um assunto tabu, que se prefere sorrateiramente escamotear.

Em setembro de 2016, o multiartista brasileiro Nuno Ramos, apresentava por uma página da rede social *Facebook* as 24 horas da performance *111 vigília canto leitura*, uma manifestação em resposta à decisão da justiça de São Paulo que revogava todas as condenações dos policiais envolvidos no Massacre do Carandiru, penitenciária que em 2 de outubro de 1992 foi cenário de uma chacina de 111 detentos. O modo como o artista tangenciava questões da política da memória foi o elemento embrionário do meu trabalho apresentado no final do curso da disciplina *Abrir Dossiês*¹ e encontra-se melhor desenvolvido nesta tese.

No início do ano de 2017, em visita a Paris, fui ao museu *Jeu de Paume* e pude observar de perto a exposição *Soulèvements*. Não se trata de uma exposição de arte, nem de uma exposição histórica, pelo menos não no sentido mais tradicional, de uma catalogação documental exaustiva sobre o tema. A exposição é compreendida como uma montagem de elementos múltiplos e díspares: pinturas, fotografias, filmes, vídeos, textos, panfletos, livros e jornais. Georges Didi-Huberman constrói uma espécie de enciclopédia ou de atlas de imagens, seguindo

¹ O ensaio *111: Memória e esquecimento do Massacre do Carandiru* foi apresentado durante o XV Encontro Internacional da ABRALIC e encontra-se publicado no e-book *(Pós-)Memória e transmissão na literatura contemporânea*.

as elaborações de Aby Warburg, onde não pretende dar conta dos múltiplos significados da palavra: *soulèvements* pode significar revolta, rebelião, energia, movimento contraditório, desejo, gesto, insurreição, levante. Seguindo os pressupostos de Walter Benjamin, no ensaio *Sobre o conceito de história*, Didi-Huberman apresenta imagens da tradição dos oprimidos, isto é, a tradição daqueles que não têm tradição, a experiência histórica daquelas formas de vida que não dominam a História. Essas imagens têm por objetivo, então, produzir uma ruptura, um reenquadramento, um retardamento histórico para que de alguma forma essa outra história possa submergir. Trata-se daquilo que Didi-Huberman chama de “trabalho dialético da imagem”, a partir do conceito benjaminiano de “dialética paralisada”, conceito fundamental para Benjamin, que descreve a história da humanidade a partir da figura do *Angelus Novus*, do quadro de Paul Klee. No quadro “está desenhado um anjo que parece estar na iminência de se afastar de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, seu queixo caído e suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto” (BENJAMIN, 2012, pp. 245-246). Este anjo da história seria arrastado violentamente de costas pela tempestade do progresso e contemplaria uma montanha de escombros, as ruínas do processo histórico, acumularem-se incessantemente diante de seus olhos. A interrupção, o momento da dialética paralisada seria justamente, para Benjamin, o momento em que essa tempestade pararia e o sol da liberdade surgiria no céu. Nesse momento também a humanidade teria um acesso integral a sua história. O trabalho de curadoria da exposição de Didi-Huberman visa exatamente destacar imagens capazes de gerar essa ruptura histórica. Essas imagens trazem, de algum modo, a memória de gestos e ações de levantes que não querem simplesmente ser o “objeto” de uma exposição, mas que visam a ressaltar no espaço público da memória um desejo que não desaparece e é indestrutível ao longo dos tempos: o desejo de emancipação. Os elementos apresentados são como inscrições mnemônicas que chegam e penetram nosso presente, onde esse desejo de emancipação é ressignificado. Há, portanto, uma articulação da história que alimenta nossos ímpetos para o levante.

Quando ainda estava em Paris, os noticiários internacionais apontaram para uma série de mortes ocorridas dentro de penitenciárias federais no Norte e Nordeste do Brasil. Mais de 130 presos foram assassinados, em sua grande maioria devido a confrontos entre facções criminosas rivais. Não por acaso chamado de “crise nos

presídios”, o colapso provocou respostas pontuais, revelando, de certo modo, o processo de naturalização e invisibilização do aprisionamento como forma não apenas de punição, mas também de extermínio de uma determinada parcela da população.

A tese ***Levantes no campo literário*** nasce de um entrecruzamento dessas forças múltiplas e heterogêneas. Nessa perspectiva, focaliza processos literários² contemporâneos avessos à identificação classificatória consensual, em função da heterogeneidade de seus conteúdos, configurações escriturais e circuitos comunicativos. São processos literários que participam de um contexto de *arte e escritura como campo expandidos*.

Entendo o conceito de *arte e escritura expandidas* a partir do desenvolvimento do professor e pesquisador Roberto Correa dos Santos, em seu livro *No contemporâneo: arte e escritura expandidas* (2011). A partir de um olhar complexificado e adisciplinar da Teoria da Arte, Santos busca trabalhar com “as questões formuladas e as aberturas propostas por obras de constituição indecidível, que lidam com tipos múltiplos de escrita e de plasticidade a um só instante, reforçando, em especial, a tensão afirmativa entre arte e escritura” (SANTOS, 2011, p.8).

As proposições da pesquisadora Josefina Ludmer, em seu artigo intitulado *Literaturas pós-autônomas*, também problematizam as fronteiras dos campos artísticos. Para ela, as margens antigamente tão demarcadas dos campos autônomos estão se tornando cada vez mais porosas, de modo que os critérios para a valorização de um objeto artístico já não são mais os mesmos, uma vez que “muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior” (LUDMER, 2010, p.1).

A expressão *campo*³ *literário*, utilizada no título desta tese, tem por objetivo também marcar esse espaço não pacífico, movente e expansivo que os processos

² Optei pelo termo processos literários, no lugar de objetos literários, para marcar a heterogeneidade e a complexidade do que é analisado ao longo da tese. Objetos literários parece se referir mais diretamente a livros, num cenário do campo autônomo Literatura. Ao abordar, nesta tese, um campo literário expandido, que abarca livros, filmes, instalações artísticas e performances, o termo processos literários me pareceu mais apropriado.

³ Campo é também o espaço onde ocorrem as manifestações, os levantes, as revoltas, os enfrentamentos. Campo de batalha, campo de guerra, campo minado: são as ruas, as redes sociais, as assembleias e fóruns democráticos, os livros. É um espaço tensionado, complexificado, não

literários *K.*, *relato de uma busca*, *Deslembro*, *111 e 111 vigília canto leitura* ocupam dentro da discussão da tese.

As inquietações estéticas, éticas e políticas suscitadas por esse *corpus literário* são respostas, não apenas, mas principalmente para indagações motivadas pela apropriação do conceito de *levantes* (*soulèvements*) problematizado e difundido, como já dito, pelo filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman.

Essas temáticas são discutidas ao longo dos três capítulos que constituem a tese.

No primeiro capítulo, intitulado “*Sobre a natureza dos levantés*”, parto de uma descrição do cenário político que envolveu as eleições presidenciais de 2018 e passo pelo luto e pelo estado de afasia, pelos quais fui acometido em virtude da morte de meu pai, em novembro de 2018, para pensar o levante e a própria tese como um gesto político.

A partir desse ponto, abordo de forma breve, pois não se trata do objetivo da tese, uma descrição dos cinco momentos da exposição *Soulèvements* propostos por Didi-Huberman. De um aspecto geral, a exposição agencia imagens de memórias coletivas que buscam mostrar a força indestrutível do desejo de emancipação, do qual a sociedade sempre foi portadora ao longo da história.

Em seguida, apresento uma leitura dos seis ensaios que compõem o livro-catálogo e apresentam diferentes perspectivas para pensar os *levantés*. A filósofa Judith Butler desenvolve seu ensaio *Levante* em torno do caráter coletivo e da iminência de fracasso dos quais todo levante é constituído. O ensaio *O acontecimento “levante”*, do filósofo Antonio Negri, destaca a potência do acontecimento levante ao aproximá-lo da imagem do “sopro”. A filósofa Marie-José Mondzain, no ensaio *Para “os que estão no mar...”*, aproxima o conceito de levante às práticas de pensamento artístico e criativo. O filósofo Jacques Rancière, por sua vez, centra sua reflexão sobre a atividade/passividade no levante, no ensaio *Um levante pode esconder outro*. A historiadora e curadora de cinema, Nicole Brenez, em seu ensaio *Contra-ataques*, apresenta os diversos momentos em que o cinema engajado atuou como levante ao longo da história. Por fim, o filósofo Georges Didi-Huberman desenvolve a ideia de levante como afirmação do desejo, no ensaio *Através dos desejos (Fragmentos sobre o que nos subleva)*.

pacífico. De alguma forma remete ao espaço do *campus* universitário, espaço de potência de pesquisa, de produção e de alargamento do pensamento.

O capítulo dois, intitulado “*Pequenos gestos de levante – sobre a memória e o esquecimento na Ditadura Militar*”, persegue os restos e rastros da Ditadura Militar, ao apresentar um breve cenário daquilo que é, muitas vezes, contado a respeito de sua história. Num segundo momento, faço uma leitura do romance *K., relato de uma busca* (2011), de Bernardo Kucinski, e do filme *Deslembro* (2018), de Flávia Castro, evidenciando como seus procedimentos artísticos e éticos corroboram para pensá-los como gestos de resistência e levante.

K., relato de uma busca é uma narrativa que mistura memória e elementos ficcionais, para relatar a procura de um pai, o K. do título, pelo corpo da filha Ana Rosa Kucinski, militante da Aliança Libertadora Nacional (ALN), sequestrada, presa, torturada e assassinada pelas forças da repressão da Ditadura Militar. Escrito em capítulos curtos, que misturam diversos gêneros textuais e uma polifonia dissonante de vozes narrativas, o romance busca manter presente a ausente memória de Ana Rosa Kucinski, irmã do autor Bernardo Kucinski, uma entre muitas das pessoas “desaparecidas” pela Ditadura Militar.

O filme *Deslembro* é, por sua vez, uma construção ficcional que apresenta a protagonista adolescente Joana, filha de um desaparecido político da Ditadura Militar. Após viver anos no exílio com a mãe e sua nova família formada, ela volta para o Brasil no ano de 1979, quando a Lei da Anistia foi promulgada. Numa busca de identificação complexa com o país, Joana tateia a memória (des)lembrada de seu pai e da Ditadura Militar, e mostra as cicatrizes que o período deixou em dezenas de crianças e adolescentes que foram privados do convívio de seus pais, durante e após o momento ditatorial. O filme busca manter acalorada a chama da história dos desaparecidos na memória coletiva brasileira, mesmo diante das tentativas de negação e apagamento dessa história.

Por fim, no terceiro capítulo, intitulado “*À memória dos 111 – o Massacre do Carandiru*”, apresento uma reflexão a respeito da instalação artística *111* e da performance *111 Vigília Canto Leitura* do multiartista brasileiro Nuno Ramos. Nuno é conhecido por explorar, em seus trabalhos, um cruzamento interartístico e intermediário. Esses aspectos estão presentes nas obras em questão.

A instalação *111* foi realizada um mês após o Massacre do Carandiru. Nela, 111 paralelepípedos cobertos de breu, vaselina e asfalto são dispostos em uma sala. Cada paralelepípedo traz o nome de um dos 111 mortos no massacre. Nas paredes estão impressos trechos do livro-poema *Cujo*. Na sala seguinte, imagens de satélite

ampliadas da cidade de São Paulo estão expostas na parede e pelo chão bulbos de vidro são inflados de fumaça pelo acionamento automático de máquinas.

A performance *111 Vigília Canto Leitura*, como citado anteriormente, foi apresentada durante 24 horas pela página do autor na rede social *Facebook*. Personalidades, convidadas pelo artista, fizeram a leitura dos nomes dos 111 mortos no massacre, de maneira ininterrupta, em uma espécie de ritual em resposta à decisão da justiça federal de São Paulo em revogar as condenações dos policiais envolvidos na chacina.

O debate neste capítulo evidencia como Nuno Ramos articula a política da memória relacionada ao Massacre do Carandiru, jogando luz sobre as vítimas dessa barbárie, no intuito de lutar pela justiça e pelo não esquecimento do ocorrido em 2 de outubro de 1992.

Ao juntar os rastros/restos que sobram da vida e da história oficiais, os processos apresentados nos capítulos dois e três não efetuam somente um ritual de protesto, mas estimulam uma memória ativa. A teórica Jeanne Marie Gagnebin, em seu livro *Lembrar escrever esquecer*, destaca a importância de determinadas produções artísticas que

defendem um lembrar ativo: um trabalho de elaboração e de luto em relação ao passado, realizado por meio de um esforço de compreensão e de esclarecimento — do passado e, também, do presente. Um trabalho que, certamente, lembra dos mortos, por piedade e fidelidade, mas também por amor e atenção aos vivos (GAGNEBIN, 2006, p.105).

A tese desenvolve, então, a hipótese que esses processos literários podem ser entendidos como políticas de resistência, gestos de levante e de sobrevivência, que traçam um corte transversal na nossa memória cultural, visando a despertar no nosso presente centelhas/memórias de eventos traumáticos e de suas vítimas, operando para um não esquecimento e transformando a sua memória latente em experiência viva.

Vale, por fim, explicitar uma questão chave empregada na escrita da tese: o atravessamento intencional das autorias escreventes. É importante dizer que essas mudanças estão relacionadas às diferentes perspectivas que tenho sobre os processos que compõem o *corpus literário* da tese. Quero dizer que, em alguns momentos, em que busco relatar determinados acontecimentos reais ou ficcionais, ou discutir pressupostos teórico-críticos, me colocarei mais distanciado, e uma

instância em que me expresso como leitor e/ou espectador, de um modo geral, entrará em jogo. Em outros momentos, minhas experiências e observações como sujeito único, na minha individualidade, aparecerão através de gestos imaginativos e ficcionais, que buscam me colocar em cenas possivelmente vividas e lembradas. Quando o objetivo for expor um comprometimento ético e/ou político, me expressarei como uma coletividade.

Sobre esse aspecto, a filósofa Judith Butler destaca um ponto interessante, em seu ensaio *Levante*:

Uma mudança de perspectiva ocorre no levante. Não sou mais somente eu a sofrer, mas também você, e um “nós” se forma graças ao reconhecimento da característica generalizada, amplamente difundida e sistemática, dessa forma de sujeição aceita por tempo demais e que passa a exigir seu fim. Um “nós” então se forma no levante, cristalizando o sentimento de indignação compartilhada (BUTLER, 2017, p.26).

1

Sobre a natureza dos levantes

1.1

Levante: um gesto político

4 de outubro de 2018

No momento em que escrevo estas linhas, as pesquisas de intenção de voto do Instituto Datafolha para o cargo de Presidente da República do Brasil, recém exibidas no telejornal noturno da Emissora TVGlobo, apontam o crescimento da diferença para 17 pontos percentuais entre o primeiro e o segundo colocados da corrida eleitoral. Os números sugerem a existência de um segundo turno, depois do pleito que ocorrerá dentro de 3 dias, no domingo, 7.

As pesquisas mostram que a escolha dos eleitores brasileiros tenderá para o candidato apelidado de “Mito”, o mesmo que, ao longo de sua carreira de 28 anos como parlamentar, fez declarações homofóbicas⁴, misóginas⁵, racistas⁶, a favor da ditadura militar⁷ e de um de seus conhecidos torturadores Coronel Carlos Brilhante Ustra⁸.

⁴ “Seria incapaz de amar um filho homossexual. Não vou dar uma de hipócrita aqui: prefiro que um filho meu morra num acidente do que apareça com um bigodudo por aí. Para mim ele vai ter morrido mesmo.” (Entrevista com a Revista Playboy em junho de 2011)

⁵ “Ela não merece (ser estuprada) porque ela é muito ruim, porque ela é muito feia, não faz meu gênero, jamais a estupraria. Eu não sou estuprador, mas, se fosse, não iria estuprar porque não merece.” (Entrevista ao jornal Zero Hora em dezembro de 2014)

⁶ “Eu fui num quilombo em Eldorado Paulista. Olha, o afrodescendente mais leve lá pesava sete arrobas. Não fazem nada! Eu acho que nem para procriador ele serve mais. Mais de R\$ 1 bilhão por ano é gasto com eles.” (Em palestra no Clube Hebraica, Rio de Janeiro, em abril de 2017)

⁷ “O erro da ditadura foi torturar e não matar.” (Entrevista à rádio Jovem Pan em junho de 2016)

⁸ “Pela memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff.” (Ao votar a favor do Impeachment da presidente Dilma Rousseff na sessão da Câmara de 17 de abril de 2016)

Não tenho intenção, ao elencar esses fatos, de questionar o aparente posicionamento democrático que a população brasileira se encaminha para ter dentro de 3 dias. Longe de mim. Entretanto, ao fazer uma pesquisa de doutorado que trabalha com processos literários que buscam manter viva e ardente a memória de torturados e mortos durante a Ditadura Militar, e tirar do esquecimento e nomear o grande número de mortos, em sua maioria de homens negros, no Massacre do Carandiru, passar ao largo desses posicionamentos, poderia me soar uma aceitação desse constante apagamento, e uma negação do caráter de levante que quero destacar ao longo dessa pesquisa.

Ou ainda, uma conformação com aquilo que o filósofo e historiador da arte George Didi-Huberman, na *Introdução* de seu livro-catálogo da exposição *Levantes*, chamou de “tempos sombrios”, junto a Bertold Brecht, que usou essas palavras para se referir a sua própria condição de homem rodeado pelo mal e pelo perigo, em situação de exílio, quando passou meses para conseguir um visto e atravessar uma fronteira.

Tempos sombrios: o que fazer quando reina a obscuridade? Pode-se simplesmente esperar, dobrar-se, aceitar. Dizemos a nós mesmos que vai passar. Tentamos nos acostumar. (...) De tanto nos acostumarmos – e isso logo acontece, pois o homem é um animal que se adapta rápido – não esperamos mais nada. O horizonte temporal do esperar acaba desaparecendo, como já tinha desaparecido nas trevas todo o horizonte visual. Onde reina a obscuridade sem limite não há mais o que esperar. Isso se chama *submissão* ao obscuro (ou, se preferirem, obediência ao obscurantismo). Isso se chama pulsão de morte: a morte do desejo (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.14).

As considerações desenvolvidas pelo teórico Walter Benjamin em *Experiência e pobreza* dialogam em muito com as considerações de Didi-Huberman. Benjamin desenvolve a ideia de que os combatentes da guerra voltavam mais silenciosos dos campos de batalha, “mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (BENJAMIN, 2012, p.124). E que essa pobreza em experiências não apenas privadas, mas de toda a humanidade em geral, provocavam o surgimento de uma nova barbárie.

Barbárie? Sim, de fato. Dizemo-lo para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para direita nem para a esquerda. (...)

Aqui e ali, as melhores cabeças já começaram há tempos a expressar essas coisas. Sua característica é uma desilusão radical com a época e ao mesmo tempo uma fidelidade sem reservas a ela (BENJAMIN, 2012, p.125).

Esperar passar ou aderir incondicionalmente ao momento, sem me debruçar sobre esses processos, seria aceitar me dobrar frente a um discurso que parece invalidar cada palavra e gesto dos processos que temos em mãos. Processos esses que são não pulsão de morte do desejo, mas desejo ardente de que a vida desses mortos não deixe de ser pulsão em nossa memória. Esperar não é possível, pois além de serem processos que falam, gritam e querem submergir, frente a todo esse período que se anuncia e ao que passou, essa tese também precisa ser apresentada e defendida até abril de 2019. Escrevê-la, apresentá-la e defendê-la é manter o meu desejo, é dizer não ao negacionismo da Ditadura Militar e ao encarceramento e morte de pessoas nas inúmeras repetições de Massacres do Carandiru, que assistimos ao longo dos anos da História Brasileira. A tese precisa existir. Esse é o meu pequeno gesto de levante.

12 de dezembro de 2018

Fazem 1 mês e 7 dias da morte e sepultamento do meu pai. A retomada da escrita da tese tem sido muito difícil. Há dias não ligo o computador ou abro um livro. Hoje resolvi reler o ensaio intitulado *Através dos desejos (fragmentos sobre o que nos subleva)*, de Georges Didi-Huberman, publicado no catálogo-livro da exposição.

Ao se refazer a pergunta chave da exposição “o que nos subleva?”, o pesquisador expõe, assertivamente, que, aquilo que nos faz levantar são forças, que não são exteriores a nós e muito menos nos foram impostas, mas pelo contrário, são “forças involuídas em tudo o que nos diz respeito mais essencialmente.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 289).

Didi-Huberman destaca então que perder abastece o desejo de sublevação, uma vez que após a perda nós ficamos arrasados e imobilizados com o luto.

Duas irmãs, de 4 e 6 anos, acabam de perder a mãe. (...) É extraordinário, ou simplesmente vital: uma brincadeira se estabelece entre as duas para imitar a morte, com a imobilidade de uma delas sob o lençol, que figura como mortalha. Depois, subitamente, a brincadeira se metamorfoseia quando o lençol branco se agita e se eleva; as próprias meninas se excitam com as “disputas”, os gritos e, depois, com “alegres sobressaltos”: alguns dias depois da morte da mãe, Laure, a menina de 4 anos, brinca de estar morta. Com a irmã dois anos mais velha, disputa um lençol com o qual exige ser recoberta enquanto explica o ritual que deverá ser escrupulosamente cumprido para que ela possa desaparecer. A irmã executa o ritual até o momento em que, percebendo que Laure não se mexe mais, começa a gritar. Laure reaparece e, para acalmar a irmã, pede que agora a morta seja ela, e exige que o lençol com o qual cobre a irmã permaneça imóvel. Ela nem termina de arrumar o lençol, já que o choro e as lágrimas de súbito foram transformados em risos que agitam o lençol com sobressaltos alegres. E o lençol – que era mortalha – se transforma em vestido, casa, bandeira içada no alto de uma árvore..., antes de terminar rasgado entre risos de festa incontroláveis e na qual um velho coelho de pelúcia é morto, o ventre trespassado por Laure (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 289).

A perda da mãe aflige as irmãs, inicialmente. Mas a partir de uma brincadeira mimética que é própria da infância, a inércia do luto ganha nova mobilidade. E as irmãs, pela graça de uma brincadeira, se sublevam e saem do estado de letargia de que estavam acometidas.

Rer ler estas páginas do ensaio, fundamentais após o momento em que me encontro, provoca em mim também um desejo. Opera na direção similar do lençol para as irmãs. É necessário fazer dessa perda, que tanto tem me afligido, uma fonte de abastecimento para a empreitada que me propus. Escrever a tese é imperativo para transpassar também o meu luto.

1.2

A exposição *Levantes* e os ensaios do livro-catálogo

A perda e o sentimento de derrota são forças que impulsionam um gesto de levante. Walter Benjamin esclarece na tese de número doze, no famoso ensaio *Sobre o conceito de história*, que não só “o sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente e oprimida” mas também que na apresentação da história é fundamental que essa classe apareça “como a última classe escravizada, como a classe vingadora que consuma a tarefa de libertação em nome das gerações de

derrotados.” (BENJAMIN, 2012, p. 248). Na tradição social-democrata e populista apresenta-se o futuro redimido como compensação às carências presentes, mas Benjamin arremata: “A classe operária desaprendeu nessa escola tanto o ódio como o espírito de sacrifício. Porque ambos se alimentam da imagem dos antepassados escravizados, e não do ideal dos descendentes liberados.” (BENJAMIN, 2012, p. 248).

As “imagens dos antepassados escravizados” são o substrato apresentado na curadoria da exposição *Levantes*, por Didi-Huberman. São imagens que articulam diversas memórias coletivas no intuito de dar forma aos desejos de emancipação. Não pretendo aqui explorar a fundo uma descrição e uma análise da exposição em si, pois não é esse o objetivo desse capítulo. De um modo geral, ela é dividida em cinco partes, que não têm por objetivo esgotar os múltiplos significados da palavra *soulèvements* (revolta, rebelião, energia, movimento contraditório, desejo, gesto, insurreição, levante).

Na primeira parte, apresenta-se os levantes “Por elementos (desencadeados)”, enquanto insubmissão no próprio mundo das coisas ou da natureza. A fotografia colorida *Patriot* (2002) de Dennis Adams, que abre a mostra, na qual uma sacola plástica vermelha totalmente banal se subleva pela ação do vento, contraposta a um céu azul, num ato que parece ser de revolta, é amostra latente do objetivo de mostrar que as ideias de ruptura e de revolta estão presentes no universo das coisas simples e aparentemente banais.

Superfícies – lençóis, panos, bandeiras – que esvoaçam, ao vento. Luzes que explodem como fogos de artifício. Poeira que sai das reentrâncias, se levanta. Tempo que se solta das amarras. Mundo de ponta-cabeça. (...) os levantes serão frequentemente comparados a turbilhões e a grandes ondas que arrebatam, por ser quando os elementos (da história) se desencadeiam (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.95).

A exposição segue com o conjunto “Por gestos (intensos)”, em que o corpo humano passa a ser o centro da ação. Reúne, entre outras, imagens de cunho político, como a fotografia de Willy Ronis da ativista Rose Zehner durante uma greve numa fábrica francesa no ano de 1938 e fotografias de Tina Modotti, de 1928, que retratam trabalhadores mexicanos, em que fica patente a saída da inércia e da prostração dos corpos que eram mantidos submissos. “No gesto do levante, cada corpo protesta por meio de todos os seus membros, cada boca se abre e exclama o

não da recusa e o *sim* do desejo.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 117, *grifos originais*).

A terceira parte, “Por palavras (desencadeadas)”, traz aquilo que geralmente se segue ao momento em que um braço é erguido: as palavras, que servem para “o dizer, o cantar, o pensar, o discutir, o imprimir, o transmitir” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 157). São palavras rebeldes exclamadas e inscritas em muros e livros. A videoinstalação *Easy to remember* (2001), da artista afro-americana Lorna Simpson, apresentada nessa parte, mostra um vídeo no qual quinze bocas fechadas ou semiabertas cantarolam a música popular de Rodgers e Hart, a partir da interpretação de John Coltrane. A sobreposição de vozes cria algo próximo a um lamúrio, paradoxalmente carregado de melancolia e felicidade, luto e esperança.

Há poesias específicas do papel-jornal e das redes sociais. Há uma inteligência particular – atenta à forma – inerente aos livros de resistência e de levantes. Até que as próprias paredes tomem a palavra e que esta ilustre o espaço público, espaço sensível em sua totalidade (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 157).

“Por conflitos (abrasados)” é o título da quarta seção. Os levantes são associados a formas explicitamente políticas: imagens de revolta, insurreição, violência, repressão, fracasso, convivem com imagens de luta e desejo de reinvenção do coletivo. Sem pretensão historiográfica, são apresentadas imagens de levantes populares desde o século XIX, até as manifestações da década de 2010, em todo mundo. O vídeo *Film à blanc* (2012), de Ismaïl Bahri, apresenta uma imagem lacunar de uma multidão em manifestação na Tunísia, durante a chamada *Primavera Árabe*. Por um artifício de apagamento da imagem do centro da tela, vemos o que acontece às margens, na borda da tela, apontando para um ressurgimento dos coletivos que estão às margens frente ao apagamento feito pelo centro. “Os levantes às vezes produzem apenas a imagem de imagens quebradas: vandalismos, um tipo de carnaval negativo” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 207). As imagens que apresentam cidades em ruínas não deixam dúvida da força do poder contra a potência, e vice-versa.

A última parte da exposição é intitulada “Por desejos (indestrutíveis)”. Ela apresenta imagens que apontam para a sobrevivência do desejo (de justiça, de memória, de verdade) frente ao poder dos órgãos que subjagam determinada comunidade. Essa sobrevivência se dá pela via da memória e da rememoração.

Passa pela recolocação da infância, naquilo que as crianças possuem de insubmisso e libertador. Mas também pela retomada de uma memória de luto, como as marchas de resistência das mães e avós de Buenos Aires, que se manifestam pela memória de familiares desaparecidos durante a Ditadura Militar Argentina.

Como aludido anteriormente, as imagens apresentadas na exposição não esgotam todas as possibilidades significativas da palavra *levantes*. As múltiplas perspectivas apresentadas nas cinco seções convidam a refletir sobre divergências e convergências em torno do termo. Esse também é meu intuito na leitura dos ensaios reunidos e publicados no livro-catálogo da exposição. Trata-se dos ensaios de seis pesquisadores convidados por Georges Didi-Huberman para refletir sobre o tema do levante no campo de seus interesses. Embora todos gravitem seus textos em torno da questão proposta, cada um deles o fez com diferentes propósitos e nuances de sentido, partindo de diferentes motivações e se apropriando de reflexões teóricas também diversas.

Por isso, o que apresento não pretende redefinir *levantes* como um conceito único, mas acentuar algumas possibilidades de compreensão, que nos serão caras na discussão da tese, nos outros capítulos.

Judith Butler e o levante como gesto coletivo e fadado ao fracasso

A filósofa norte-americana Judith Butler inicia seu ensaio *Levante* questionando quem são os sujeitos que se levantam quando há um levante e por que razões eles o fazem. Para ela,

Seres humanos fazem levantos em grande número quando se indignam ou estão fartos de se sujeitar, ou seja, o levante é a consequência de uma sensação de que o limite foi ultrapassado. (...) Um levante, então, normalmente procura dar fim a uma condição da qual se padeceu por mais tempo do que o razoável (BUTLER, 2017, p. 23).

Levantes nascem, portanto, da oposição a uma condição intolerável a que determinada parcela da sociedade é submetida. O caráter coletivo de um levante é um ponto colocado em destaque por Butler, uma vez que um levante não é algo individual. Entretanto, apesar de não ser um gesto solitário de um indivíduo, não se pode acreditar que o sujeito coletivo do levante seja capaz de homogeneizar as

diferenças individuais de cada um dos sujeitos. Um levante não brota da indignação de um sujeito, ele é antes fruto de uma sensação, compartilhada por um grupo, de que o limite foi ultrapassado.

O que se levanta num levante resulta de uma crescente determinação a não mais se sujeitar, de uma convicção compartilhada de que as coisas devem parar e depois evoluir de algum modo, convicção essa que tem origem em histórias individuais e coletivas convergentes (BUTLER, 2017, p. 24).

O reconhecimento compartilhado da situação e do poder subjugante é a condição inicial para a formação de um levante. Nesse sentido, vale destacar, que nem toda grande união de pessoas é um levante. É necessário que haja um consenso que determinado sofrimento ou determinado incidente representa não apenas um avanço do limite tolerável para aquele coletivo de pessoas, mas que, além de tudo, trata-se de uma injustiça. Por essa razão, são múltiplas as razões para a ocasião de um levante.

Pessoas se agrupam em torno de imagens que são testemunhos do desaparecimento de uma vida inocente ou de torturas, ou ainda da dispersão, pela força de um povo privado de suas terras ou casas, ou do tratamento de certas vidas como números sem importância, ou da aceitação da desigualdade racial como norma legal, ou ainda, do fato de que todo um sistema legal ou econômico, para poder funcionar, repousa sobre trabalhadores ou minorias sem direitos (BUTLER, 2017, p. 25)⁹.

Para a filósofa, todo levante é, paradoxalmente, urgente e tardio. Sua urgência refere-se ao fato da necessidade de que exista um “agora” para romper e se livrar da sujeição. Por outro lado, a tomada de consciência acontece tardiamente, isto é, o momento do “basta” ou do “nunca mais” é sempre após muito já ter sido levado, após a existência de perdas incomensuráveis. Entretanto, apesar de se ter, por muito tempo, aceitado a liberdade cerceada e as amarras que mantinham a sujeição, elas não foram completas e definitivas a ponto de impossibilitar o levante.

Butler explica que, apesar de toda essa pulsão de desejo de romper com a forma de poder identificada como causadora da sujeição, todo levante é um risco: ou os sujeitos que se levantam contra o poder serão vencidos por esse poder ou o

⁹ Ter em mente essas múltiplas razões, elencadas por Judith Butler como desencadeadores de um levante, é de suma importância para os diálogos propostos nos capítulos 2 e 3 dessa tese, ao trabalhar com processos literários que lançam luz sobre a história da Ditadura Militar Brasileira e do Massacre do Carandiru.

levante se prolongará, tornando-se uma situação revolucionária, que poderá se tornar uma insurreição ou uma revolução e culminar com a emancipação dos indivíduos sujeitados. Nesse sentido, os sujeitos que participam de um levante podem muitas vezes não saber se o movimento funcionará, mas terão sempre em mente que o “fracasso” é no mínimo uma das conclusões possíveis dessa história.

Apesar de tudo, a história do levante fracassado pode se tornar uma referência e um precedente importante para outros levantes. (...)

Um levante é geralmente um acontecimento pontual. Tem um fim. Seu fracasso é parte intrínseca de sua definição. Consequentemente, mesmo que um levante não atinja seus objetivos, ele ‘entra para a história’, o que em si já constitui uma realização, um evento discursivo de repercussões afetivas. Um levante fracassado pode se tornar memória transmitida pela história, uma promessa não cumprida retomada pelas gerações seguintes, que tentarão alcançar seus objetivos. Um levante sempre cita um outro e é animado por imagens narrativas do anterior (BUTLER, 2017, p.31, *grifos originais*).

Os processos literários que serão apresentados mais adiante, que funcionam numa rede de citação de momentos anteriores, numa busca singular de transmissão e de reavivamento da memória, são dotados dessa dimensão remissiva e contagiosa dos levantes. São gestos momentâneos e de certa forma fracassados contra o poder que visa o apagamento ou a negação da existência da Ditadura Militar e do Massacre do Carandiru.

Os processos também sublinham um erro na qualificação dos levantes, que Judith Butler faz questão de destacar. Existe uma falsa premissa de que todo levante é uma resistência violenta. Entretanto, “qualificar um levante como ‘violento’ pode ser um dispositivo retórico para reprimi-lo” (BUTLER, 2017, p.34, *grifos originais*). Butler cita como exemplo as posturas de Frantz Fanon, para o qual recorrer a certas formas de violência para acabar com o colonialismo nas Áfricas seria uma necessidade, e Mahatma Gandhi, que, por sua vez, pregava uma prática de desobediência civil não violenta para alcançar a mesma meta. O que se observa é que muitas vezes se qualifica como maléfica a violência empregada por aqueles que participam do levante, paralelamente, a um gesto de tapar dos olhos para tentar não enxergar a violência, muitas vezes desproporcional, desempenhado pelas instituições de poder, as quais visam a contenção do levante daqueles que se manifestam contra determinada situação de sujeição.

O Estado pode qualificar um levante como ‘foco de violência’ pelo simples confisco do poder ou porque suas forças policiais são neutralizadas durante o levante, e não pela ocorrência concreta de violências corporais. O aumento da potência de um povo não equivale a ‘foco de violência’, mesmo que um levante possa gerar uma resistência violenta. Essa situação difere daquela em que um Estado qualifica um levante como ‘violento’ a fim de evocar a ‘segurança’ para lançar forças policiais ou militares contra o povo que se rebela contra um governo, um Estado, um regime colonial ou um modo de encarceramento. Quando um levante é qualificado como ‘violento’ pelo Estado, e não como um simples ‘movimento de resistência democrática’, esse Estado pode reprimir qualquer levante pelos mesmos motivos e justificar o fato de atacar seu próprio povo ou aqueles que ele nega serem seus cidadãos (BUTLER, 2017, p.34, *grifos originais*).

Assim, é possível depreender que o levante muitas vezes vai ser qualificado seguindo os interesses da força de poder da qual se visa a emancipação. Lidar ou não com a violência dentro de um gesto de levante é uma questão ética intrínseca ao próprio ato de resistência. Partir da premissa que todo levante é violento, dificulta a possibilidade de debate em torno dessa questão.

A filósofa termina seu ensaio questionando se Karl Marx teria razão ao partir do princípio que movimentos revolucionários buscam inspiração unicamente no futuro, e não no passado. Para ela, os levantes são transbordamentos pontuais da vontade popular, ou parcela dela, que se refere a promessas não cumpridas e objetivos não alcançados em situações precedentes.

Por mais efêmeros que sejam, levantes – sequenciais, episódicos e cumulativos – se inspiram em levantes passados ou se alimentam de imagens e narrativas de combates audaciosos enquanto procuram prolongar um movimento ou concluir um projeto de emancipação. Os levantes que acabam perdendo esse nome e se transformando em revolução são bem-sucedidos ao longo do tempo. Levantes são, então, uma sequência de fracassos que dão certo ao completar uma série e se transformar em revoluções (BUTLER, 2017, p.36).

Levantes são gestos que articulam o passado ou a memória em eventos episódicos, cumulativos e parcialmente imprevisíveis, na tentativa de acabar com a sujeição de determinada camada da sociedade. Estão fadados ao fracasso, mas são o vislumbre de que a sociedade está alerta e pronta para mudar a situação e a história em algum momento futuro.

Antonio Negri e o levante como “sopro”

Os apontamentos desenvolvidos pelo filósofo italiano Antonio Negri, em seu ensaio *O acontecimento “levante”*, são também caros para a compreensão do que se caracteriza como levante.

Negri inicia seu texto ressaltando metaforicamente a figura do halterofilista na sua prática esportiva de levantamento de peso. O autor destaca a pausa existente entre a ação de tirar a barra do chão e erguê-la para o alto. Somente após a execução da segunda ação poderá ser considerado o levantamento, e na resistência a possibilidade do fracasso na realização do exercício, o atleta poderá comemorar o sucesso de sua empreitada. O momento da pausa, da transição entre as ações, segundo Negri, é o ponto em que o atleta realiza um movimento de esforço além da medida e através de um “sopro”, a própria atividade de expiração, é capaz de vencer aquela barreira imposta pela gravidade¹⁰.

Negri sugere observar o gesto desse “sopro”, da concentração no esforço, como desencadeadora de um acontecimento. E se questiona se é possível que essa seja uma experiência coletiva.

É claro que sim. Ou melhor, esse excesso ganha força apenas quando o produzimos em conjunto. A ação do levante é plural, e seu acontecimento, coletivo. Todo coletivo se constitui de indivíduos e do levante de uma quantidade de singularidades, mas o coletivo ‘verdadeiro’ está na passagem que transforma o peso e a ‘insustentabilidade’ da vida na decisão do levantar, no esforço e na alegria desse ato. O levante é sempre uma aventura coletiva, uma palavra que não existe individualizada (NEGRI, 2017, p.39, *grifos originais*).

Indivíduos se unem com seus próprios pesos/desejos e com a percepção de que estão sendo de alguma forma sendo esmagados/subjugados. A ação coletiva é capaz não apenas de levantar o excesso de peso, mas de vislumbrar modos possíveis de vida após o levante. Pois não é apenas o gesto que importa, mas os caminhos que se abrem após sua realização.

Muitas são as razões para o acontecimento de um levante. Jovens em situação de *apartheid* nos subúrbios das grandes cidades, condenados à miséria e ao trabalho em condições brutais, estigmatizados e discriminados pela raça e pelo lugar de origem, se rebelam por indignação moral e política. Migrantes, por dissidência política ou pela ocorrência de guerras, exercem seu direito de fuga,

¹⁰ A metáfora do “sopro” usada por Antonio Negri pode ser aproximada à ideia do efêmero e do momentâneo que evocamos ao falar dos processos literários nos Capítulos 2 e 3.

como um arriscado gesto de levante, na busca de uma sobrevivência mais humana. Muitos cidadãos se revoltam contra o regime neoliberal, contra o modo invasivo das mídias, contra formas de controle e repressão, etc.

Assim como Judith Butler, Negri destaca que um levante terá sempre ou um limite, ou uma derrota.

As experiências de derrota queimam. É, no entanto, a partir do limite que se mede o caminho percorrido. Há uma derrota do levante, porém esse é também o ponto a que se chegou; um terreno conquistado, a interrupção foi desafiada. Há sempre um limite para o levante: o atleta deixa cair o haltere. Mas esse limite é também o sinal de que algo se construiu (...). É um motor a ser reacendido ou renovado (NEGRI, 2017, p.43).

O autor também apresenta o caráter positivo das derrotas, ao considerá-las não matérias inertes, mas sedimentos vivos, dotados de paixões capazes de continuar a produzir subjetividade. A derrota não significa a aceitação da subjugação, mas um desejo, talvez abrandado, de que a situação de subjugação irá sucumbir no próximo acontecimento levante.

O levante dispara então as necessidades de sobrevivência, a resistência ética e a indignação política contra o poder; abre processos subjetivos que produzem gestos intensos de ruptura; quer fixar o resultado das lutas, inscrevendo-o numa constituição. Só assim ele pode derrubar e destruir o inimigo e, quando não consegue, semeia desejos indestrutíveis de liberação nos territórios, constrói sedimentos ontológicos para um novo levante (NEGRI, 2017, p.44).

Assim, reside na derrota a transmissão do desejo, a passagem do bastão de revezamento, que interliga numa imaginação produtiva diversos movimentos de levante que fracassaram ao longo da história. Mas a necessidade de liberdade, expressa pelo “sopro” de um corpo que não aceita mais sofrer, é o denominador comum do conteúdo da sequência desses levantes.

Pensando nos processos literários que exploraremos adiante, tanto os que se relacionam com a história da Ditadura Militar, *K., relato de uma busca e Deslembro*, quanto os que dizem respeito à história do Massacre do Carandiru, *III e III vigília canto leitura*, podem ser observados a partir da perspectiva da derrota como gestos de levante. Cada um desses processos coaduna um novo aspecto às histórias desses dois eventos e mantém viva a memória de seus acontecimentos.

Marie-José Mondzain e o levante como arte e pensamento criativo

A filósofa francesa Marie-José Mondzain discute, em seu ensaio *Para “os que estão no mar...”*, possibilidades de resistência e levante na arte, na criatividade e na educação. Mondzain inicia o texto apontando para uma suposta apatia que atinge a sociedade atualmente, relacionando esse momento de impotência a certo entorpecer das faculdades do sonho. A possibilidade de “levantes”, para ela, nesse momento parece um rumor distante e uma lembrança antiga que estão prestes a não ser mais ouvidas, isto é, a se apagar.

“Levante” nos faz ouvir um rumor, lá no horizonte, de todas as imagens da tempestade, do vento, das ondas, depois evoca a memória secular de todas as insurreições, das turbulências da natureza – quando esta se deixa levar pela manifestação grandiosa do sublime – e do povo, que quer a revolução e a faz (MONDZAIN, 2017, p. 48, *grifos originais*).

A pesquisadora então retoma a etimologia da palavra levante para lembrar que ela faz um apelo à ação de se levantar, colocar-se reto, ficar de pé. Dessa forma, ela convida para que se saia da situação de ócio, submissão e passividade em que a sociedade parece estar, pois só assim poderá se chegar à liberdade.

Ela segue explorando o estado de letargia da sociedade, associando o desejo do levante ao próprio gesto de inspirar dos nossos pulmões. “Quando se impõe silêncio à eloquência do desejo, aos ímpetos da razão, aos júbilos da desrazão, o espetáculo real ou imaginário da explosão nos sensibiliza em relação ao levante dos nossos próprios pulmões” (MONDZAIN, 2017, p.50). Assim, inspirar, no duplo sentido, de respiração e de criatividade, é o momento inicial do levante dos corpos.

Mondzain destaca a força do pensamento criativo para a existência do levante, pois diferente de outros corpos, ele não sofre o peso da gravidade. Assim “quando o fardo da vida fica pesado demais, fábulas e mitos descrevem o esforço atlético imposto pelo levantamento de uma carga, num movimento que desafia a gravidade” (MONDZAIN, 2017, p.51). Assim no pensamento criativo, mesmo que o mais pesado dos fardos seja a morte, sente-se um fardo sem peso nem matéria. Pensa-se sempre em ressurreição, ascensão e levitação como formas de pensar a eternidade. “O levante é uma ficção constituinte que tenta escapar da gravidade constituída” (MONDZAIN, 2017, p.52).

A filósofa identifica na ação de educar/elevar¹¹ uma criança, isto é, na educação, a ocorrência de um levantar fruto do trabalho do corpo e da razão. O primeiro movimento dessa elevação é também através do pensamento criativo, quando a criança, frente às decepções e desencantos do mundo, inventa dramaturgias para sua existência de sujeito desejante.

Ensinar ao aluno a transformar a ausência das coisas numa profusão de sinais é oferecer armas para qualquer levante. Em seguida, essa profusão coloca em jogo, sem fim nem limite, a volatilidade das imagens e palavras. Educar não consiste em ensinar a andar, falar, a fazer tudo que os outros já faziam antes em relação ao chão, à língua e ao tempo. A palavra “aluno” em francês (*élève*) fala diretamente desse voo. Autorizando-o a fazer o que ninguém fez antes, o professor deixa que o aluno voe (MONDZAIN, 2017, p.56).

Manter a criança circunscrita a um cenário pré-estabelecido de educação, daquilo que já foi feito antes, é subjugar-la, é fazer que ela aceite as amarras, é condená-la a toda a impossibilidade da fixidez. Permitir que ela rompa com esse sistema é vislumbrar o surgimento de novas forças através do voo.

Também o artista, o dançarino e o acrobata voam, saltam. Saltar, assim como permitir um elevar/educar outro à criança, é um gesto de vida e liberdade. Entretanto, tais atos não são bem vistos pelas forças de poder que visam manter a subjugação.

Os gestos de oscilação, de revirada, de dança de máscaras e o exercício da confusão alimentam as energias políticas do levante. Daí o ódio ao pensamento e à arte, central na guerra declarada de toda ditadura contra aquelas e aqueles que se mantêm de pé, contra aquelas e aqueles que escapam do chão pela simples força do salto (MONDZAIN, 2017, p.58).

Os processos que serão debatidos adiante, forças de pensamento criativo e artístico, atuam como energias políticas do levante. Eles registram uma história diferente daquela comumente narrada em relação à Ditadura Militar e ao Massacre do Carandiru. Atuam contra a apatia e o adormecimento da sociedade, que Mondzain aponta no início de seu ensaio. São, nesse sentido, despertadores do problema.

Para escapar desse torpor dos olhares, da surdez e do mutismo dos beberrões de mistérios, comilões de imagens e outros ávidos do consumo de todo tipo, deve-se

¹¹ A palavra, em francês, *élever* carrega tanto o significado que educar/formar quanto o de levantar.

deixar lugar para aquelas e aqueles que, deslocando a questão nos faz girar, consideram que a única coisa a ser levantada é o problema. Cedo ou tarde, o problema do levante produz o levante do seu próprio enigma (MONDZAIN, 2017, p.60).

A filósofa finaliza o ensaio destacando o papel da arte de colocar o espectador na perturbação de um problema, que é ao mesmo tempo jubiloso e angustiante.

Jacques Rancière e a atividade/passividade no levante

O filósofo francês Jacques Rancière, em seu ensaio *Um levante pode esconder outro*, traz à tona a discussão entre ativo e passivo no levante, abordando as noções de movimento e repouso. Ao se questionar o que, no mundo, não se levanta, Rancière destaca que a palavra levante parece preencher aquilo que designa, isto é, indica o caminho que vai das palavras às coisas. Assim, cita alguns momentos da vida em que essa associação se faz presente:

A pulsação sob a pele, a respiração que imperceptivelmente levanta o lençol, o vento que move tanto a poeira, símbolo do nada, quanto a onda, símbolo de tudo, representando a calma da movimentação regular ou a explosão da tempestade. Como então não incluir, na grande respiração da vida que se levanta, o momento em que ondas de populações, cujo sopro e sangue batiam silenciosamente por trás das paredes de casa, ruidosamente se espalham nas ruas, atrás de punhos erguidos ou de bandeira que estalam ao vento? (RANCIÈRE, 2017, p.63).

Rancière vai, então, recorrer ao emblemático filme *O encouraçado Potemkin*, do cineasta Serguei Eisenstein para mostrar que a relação entre ativo e passivo não é de fácil resolução.

No porto de Odessa, há a bruma matinal que já contém, em seus véus, a luz ofuscante do dia; há reflexos que dançam nas águas e prefiguram tempestades de emoções: as lágrimas de um lamento que deve se transformar em queixa contra a violência assassina; há a emoção das lágrimas que se tornam movimentos dos punhos, primeiro fechados junto à cintura, até se erguerem e exigirem o levante dos corpos; e há a dor individual que se transforma em agir da multidão (RANCIÈRE, 2017, p.64).

Os momentos de emoção se transformam em êxtases da revolta, recusando o senso comum que costuma opor a revolta à passividade, relacionada às emoções,

à atividade, intrínseca à revolta. Num mesmo levante, há a transformação da passividade da emoção em práxis da revolução. O filósofo segue descrevendo o filme de Eisenstein e ressalta como o cineasta fez uso dos aparatos empregados pelos produtores comunistas na produção da arte passiva: dúvida, choro, sentimentalismo, psicologia, sentimento maternal são alguns dos elementos encontrados em *Potemkim*. Assim, ele chama a atenção para o cineasta, que trabalha como uma espécie de mestre da manobra: a produção do efeito de atividade se dá por meio de seu contrário, a passividade.

Seria preciso, em suma, sempre uma ação, um mestre da manobra para transformar o *páthos* em ação. Porém, o problema não está somente no fato de esse mestre descreve não o efeito de sua manobra, mas a imagem que faz dela. Está também no fato de que há várias formas de tornar indistintos o passivo e o ativo. O levante talvez não seja tanto um “tornar-se ativo” do *páthos*, e sim, principalmente uma maneira de conjugar movimento e repouso (RANCIÈRE, 2017, p. 65).

Novamente a imagem da onda, como símbolo da liberdade, é convocada para o debate por Rancière. A liberdade não está em sua impetuosidade, mas no seu cair-levantar sem fim. Essa repetição sem fim da onda abole a oposição entre ativo e passivo, subtraindo o movimento da busca de uma meta, que é o que geralmente marca a atividade do ativo e seu privilégio sobre o passivo. “Desse modo, o próprio levante se divide em dois: a onda da liberdade que se ergue em oposição aos objetivos da vontade empreendedora” (RANCIÈRE, 2017, p.66). Isto é, a atividade de um levante, e a inatividade pensante precedente. Por isso não basta serem muitos e ativos. É preciso que alguma inatividade, alguma finalidade sem fim seja acrescida.

Essa seria a razão, para o filósofo, do erguer barricadas e/ou obstruir vias de circulação em muitos levantes. “Por mais decidido que seja o levante de um povo armado, ele também é, à sua maneira, uma suspensão. (...) A ação do povo das barricadas é (...) uma atividade inativa, desconectada do cálculo das metas” (RANCIÈRE, 2017, p.68). Embora os envolvidos no levante saibam que as barricadas erguidas serão, mais cedo ou mais tarde, derrubadas pelas forças militares, eles o fazem, pois a interrupção da circulação, que provoca a mudança de finalidade do local, é o que constitui o ato levante e cria um povo.

Nessa perspectiva, vale pensar os processos literários discutidos nos capítulos dois e três. São de alguma forma barricadas ou momentos de interrupção

a que um leitor ou espectador são expostos. São processos carregados de carga afetiva/emocional que remetem a uma espécie de mobilização e a uma memória cultural partilhada. Mas são, ao mesmo tempo, forças de rompimento pelos próprios gestos escriturais que os constituem.

Nicole Brenez e o levante no cinema engajado

A historiadora e curadora francesa especializada em cinema, Nicole Brenez, em seu ensaio *Contra-ataques – Sobressaltos de imagens na história da luta de classes*, volta-se inteiramente à sétima arte, ao se debruçar sobre a eficácia do cinema engajado no decorrer da história. Para ela, essa eficácia ocorre em três momentos: no momento do lançamento, quando o filme destaca o sucesso de uma luta ou transformação concreta de uma situação de conflito declarado ou injustiça estrutural; a médio prazo, quando o trabalho consiste em divulgar uma contrainformação e levantar as energias; e a longo prazo, quando o material conserva fatos para a história, constitui documentos, lega um arquivo e transmite a memória das lutas para gerações futuras.

Ao longo da história e em todos os países, cineastas, sozinhos ou em grupo, se dedicam a iniciativas revolucionárias, acompanham os combates de camponeses, de operários, de populações colonizadas, de minorias oprimidas, de indivíduos revoltados (BRENEZ, 2017, p.72).

Certa que o cinema engajado concede tanto direito quanto deveres às suas representações, por saber do valor ético e político que pode custar uma imagem, a pesquisadora explora o tema a partir de filmes de diversas nacionalidades e cria um prognóstico histórico, indo desde a invenção dos recursos do diagnóstico visual (1895), passando pela apropriação dos meios de produção (1913), o surgimento das narrativas do cinema proletário (1967), a garantia da livre circulação das imagens (1970), entre outros, até a criação da *Ur-Informação* (1999-2015), a informação originária gerada graças à popularização das ferramentas digitais de produção e distribuição, que “abre aos criadores e enunciadores de todo tipo uma autonomia integral, pois contém toda a cadeia, desde a concepção até a circulação das imagens” (BRENEZ, 2017, p.88). O termo *Ur-Informação* é adicionado à

tradicional dupla desinformação-contrainformação, e designa a informação que precede a informação oficial, aquela que deforma, simplifica e, muitas vezes, trai a informação original.

De um modo geral, Brenez faz a análise de filmes do cinema engajado, em diversas épocas, para situar algumas das responsabilidades do cinema: “atrair as pessoas para uma “contemplação produtiva”, transmitir a memória das lutas quaisquer que sejam suas causa, dar a elas uma perspectiva coletiva em tempos de atomização identitária, reafirmar a coragem dos que combatem, inflamar debates” (BRENEZ, 2017, p.81).

Esse é, de certo modo, o caminho seguido na análise dos processos literários nos próximos capítulos. Apontar como suas potencialidades estéticas reforçam seus compromissos éticos e políticos com a história brasileira relacionada à Ditadura Militar e o Massacre do Carandiru.

Georges Didi-Huberman e o levante como afirmação do desejo

No já citado ensaio *Através dos desejos (Fragmentos sobre o que nos subleva)*, Georges Didi-Huberman faz uma ampla reflexão histórica, filosófica e artística sobre o fenômeno dos levantes, discorrendo, a partir de um extensivo referencial teórico e amparado em imagens, sobre os diferentes aspectos das forças que nos sublevam.

A perda e o luto foram trazidos como uma dessas forças que incentivam o levante. Para Didi-Huberman, os levantes pressupõem uma solidariedade bastante profunda que conecta os sujeitos com seus lutos e seus desejos. O filósofo cita, nesse caso, a multidão que se reuniu em 4 de março de 1972, ao redor do caixão do ativista de esquerda Pierre Ovemey e caminhou pelas ruas de Paris. As pessoas não se reúnem porque querem a volta da pessoa morta, mas para marcar sua revolta contra as condições do mundo que fizeram que ela morresse.

Didi-Huberman segue seu texto discutindo a questão de como alguém se torna protagonista de um levante. Amparado em Sigmund Freud, ele parte da hipótese “de que é a força de nossas memórias quando se inflamam junto às memórias de nossos desejos – imagens que se encarregam de inflamar nossos desejos a partir de nossas memórias, memórias no vazio de nossos desejos” (DIDI-

HUBERMAN, 2017, p. 296). Memórias e desejos coadunados são uma das forças do levante. Em alguma medida, a articulação de certas memórias esquecidas, com o desejo de fazê-las presentes, é uma característica encontrada nos processos *K.*, *relato de uma busca*, *Deslembro*, *III* e *III Vigília Canto Leitura*.

Para ser protagonista de um levante, é preciso esquecer um determinado presente, e com ele, o passado recente que o instaurou. Didi-Huberman, amparado pela filosofia benjaminiana, destaca que para abrir espaço nos terrenos da atualidade é preciso desvelar certo passado que o estado gostaria de manter prisioneiro, desconhecido, enterrado, inativo. “Em resumo, nos levantes, a memória se inflama: ela consome o presente e, com ele, certo passado, mas descobre também a chama de uma memória mais profunda, oculta sob as cinzas” (DIDI-HUBERMAN, 2017, 309). Essa concepção pode parecer dotada de um caráter destrutivo, que não deve ser permanente. Deve-se buscar observar os caminhos, o protagonista de um levante deve atuar dentro do possível.

Ser protagonista de um levante é causar ruptura em uma história que o mundo inteiro acreditava entendida (no sentido em que se fala de um caso entendido, fechado, encerrado): é romper a previsibilidade da história, refutar a regra que pensávamos presidir seu desenvolvimento ou sua manutenção. A razão política pela qual se compreende uma história expressa-se com mais frequência em termos de poder: para muitos, a história se resume em passagens de poder de uns para os outros (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 310-311).

O filósofo também aborda a tênue relação entre levante e o meio da arte.

Para ele,

a insubmissão é ainda mais radical quando não tem nada a ver, em primeiro lugar, com qualquer tipo de “vontade de arte”. Alguém protagoniza um levante para manifestar seu desejo de emancipação, não para expô-lo como bibelô em uma vitrine, como uma roupa em um desfile de modas, ou como uma performance em uma galeria de arte contemporânea. A potência e a profundidade do levante dependem da inocência do gesto que o decide (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 300).

O desejo é visto, por Didi-Huberman, enquanto potência de levante, dotado de um valor transgressivo. O homem revoltado é um homem que diz sim ao desejo de produzir uma reviravolta, que diz sim ao desejo de sair da situação em que é subjugado. “O tempo da revolta seria, então o tempo de um *presente desejante*, de um presente desejado, movendo-se em direção ao futuro pelo próprio gesto de produzir uma mudança: um presente que contesta a si mesmo pela potência do

desejo que lhe escapa” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 319, *grifos originais*). A potência do desejar é, portanto, a faculdade capaz de fazer que um indivíduo se levante. Por mais que um levante acabe como derrotado, a potência do desejo estará ali preservada nos escombros das ruínas e em algum momento ele será rearticulado e um novo levante se reinstaurará.

Didi-Huberman também ressignifica o gesto de recusar, que é intrínseco ao ato de se levantar. Recusar significa fazer de outro modo. Dentro da perspectiva do levante, não significa simplesmente não fazer, isto é, não está relacionado apenas à negação.

Recusar, gesto fundamental dos levantes, consiste em dialetizar: ao nos recusarmos a fazer o que nos é prescrito de modo abusivo, podemos e devemos, obviamente, não parar por aí. Não recusamos certo modo de existências escolhendo somente não existir. Só recusamos verdadeiramente ao decidir existir e *fazer de outro modo*. Enquanto alguns pensam recusar limitando-se a *não fazer*, retirando – logo, reduzindo – sua potência, outros correm o risco de expor sua recusa até na potencialização de *outro fazer* (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.344, *grifos originais*).

Assim, pensar os processos dessa tese, reside não apenas nos seus gestos de recusa da história registrada da Ditadura Militar e do Massacre do Carandiru, mas, principalmente, no modo como a produzem a partir dessa recusa.

Para o filósofo, essa recusa exposta no gesto de fazer outro, é uma recusa sem temer. Mas o medo é um dos inimigos dos levantes. Ele impõe o silêncio e imobiliza os corpos, os gestos, os desejos, as vontades. Mas quando o medo é suplantado, os povos produzem primeiramente um murmúrio, um ruído ou lamento surdo.

Murmúrio, rumor: logo uma exclamação, um grande clamor. É preciso ainda que o grito não se perca no deserto. Portanto, será preciso moldar o grito: dar-lhe forma e trabalhar para tanto, mesmo que demorada e pacientemente. Nossos gritos podem tomar mil formas possíveis. Uma delas é o livro, essa forma banal, discreta, reprodutível e extremamente móvel, com letras pretas no fundo branco, suas palavras e frases docilmente – em aparência – dispostas no retângulo da página... Quando o grito é assim moldado, o ato de *recusar* consiste em *fazer surgir* novas imagens, novos pensamentos, novas possibilidades de ação na consciência pública que o recebe sob essa forma. Recusar tem sentido somente se inventarmos novas formas de fazer viver e agir (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.345, *grifos originais*).

Ao escrever um livro, rodar um filme, fazer uma instalação artística ou uma performance, o gesto inicial de recusa busca produzir novas imagens, novos

pensamentos e novas possibilidades diante daquilo que é recusado. Estas são, em seu princípio, uma recusa solitária ao dizer “não”. Seus atores se engajam a sós. Entretanto, há por trás desse engajamento um empreendimento solidário, que não anseia uma recusa por todos, mas pelo menos por um nós, que representa aqueles que não podem falar. “Levantar-se – ir *contra* – para construir as condições históricas de uma efetivação do *ser-para* ou do *ser-com*” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 339, *grifos originais*).

Didi-Huberman, assim como a filósofa Judith Butler, se mostra interessado na questão da violência relacionada ao gesto de levantar. Ele destaca que a primeira violência é sempre do organismo que subjuga outro indivíduo, no simples fato de privá-lo da liberdade e do desejo. A existência dessa violência primeira é a razão do indivíduo elaborar meios de evadi-la, de recusá-la, ou seja, de se levantar contra. O levantar é sempre uma resposta a essa violência inicial.

Não se recusa, não se desobedece, não se revolta, não se levanta sem violência, não importa em que grau. Toda a questão é saber como, em cada caso, *criticar* – o que de antemão não quer dizer “recuar” – sua prática na *história* (...). Haveria, portanto, um caminho possível entre a ética do “direito de se revoltar” (revoltar-se contra o direito em si) (...) e a *política* do “temos direito de nos revoltar” (...). Mas ninguém se revolta, senão raramente, sem violência. Levantar-se, como se sabe bem, é frequentemente “violência à violência” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.367, *grifos originais*).

A defesa dos próprios direitos e dos direitos alheios é um dos mais sábios deveres éticos, que nos obriga sempre a infringir um direito existente. Essa prática, no entanto, também pode exigir o exercício de violências políticas, mesmo que sejam de “legítima defesa”. O caminho, para Didi-Huberman, é pensar na noção de antiviolência, que não é nem a não violência, nem a contraviolência. Ou seja, deve-se instalar no centro da política o desejo coletivo contra as formas da violência ao mesmo tempo múltiplas e interdependentes.

O filósofo termina seu ensaio ressaltando o imperativo de se fazer levantes.

Não basta desobedecer. É urgente, também que a desobediência – a recusa, o apelo à insubmissão – se transmita aos outros no espaço público. Levantar-se? Primeiramente levantar seu medo. Jogá-lo para longe. Jogá-lo, até, diretamente na cara daquele ou daqueles que tiram seu poder da organização dos nossos medos. Dar-lhe, assim, um sentido político. É ter levantado seu desejo. É tê-lo tomado – e com ele sua expansiva alegria – para jogá-lo no ar, de modo que se estenda pelo espaço em que respiramos, o espaço alheio e político inteiro (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.370).

Ele vai lembrar a figura dos panfletos estudantis, borboletas – como são chamados na França – quando são jogados para o ar, em praça pública, e carregados pelo vento para os mais diversos cantos, até atingir um destinatário anônimo, que tendo em mãos o panfleto vai se colocar a par dos desejos dos estudantes prestes a instaurar uma nova luta, um novo levante.

Assim, encaro também os processos literários lidos e apresentados nos próximos capítulos. Manifestam o desejo e a prática de desobedecer e se levantar contra o modo como a história da Ditadura Militar e do Massacre do Carandiru são narrados. Como livro, filme, instalação-artística, performance são formas de transmitir aos outros no espaço público, as memórias desses momentos e questionar os possíveis esquecimentos que eles sofrem na história brasileira.

2

Pequenos gestos de levante – sobre a memória e o esquecimento na Ditadura Militar

2.1

Aquilo que nos contam

No Brasil, algumas dezenas de mães não sabem onde estão enterrados os corpos de seus filhos. Aqui, entre muitos pais, avós, netos, irmãos, filhos e sobrinhos, ainda impera a incerteza, se os corpos de seus parentes mortos foram um dia sepultados. Aliás, não só no Brasil, é sabido que milhares de pessoas permanecem desaparecidas na América Latina.

Essas mortes foram praticadas no Brasil, durante o período da ditadura civil-militar que se instaurou no país entre os anos de 1964 e 1985. Sob a alegação de que o movimento buscava defender o Brasil da ameaça de subversivos com ideais comunistas e socialistas e salvar a democracia, as leis, a família e a constituição, foi dado o golpe de Estado de 1964, destituindo do cargo o presidente democraticamente eleito João Goulart. Entretanto, durante os vinte e um anos seguintes, as forças, que alegavam não ter qualquer intenção de implementar um novo regime no Brasil, levaram à Presidência da República cinco generais — Humberto de Castelo Branco, Artur da Costa e Silva, Emílio Garrastazu Médici, Ernesto Geisel e João Figueiredo —, os quais desempenharam, em maior ou menor escala, papel fundamental na revogação de direitos políticos e civis, na supressão e perseguição de partidos políticos, na extrema censura à imprensa e às manifestações artísticas, na prisão e tortura (realizada tanto em órgãos policiais oficiais quanto em centros de repressão clandestinos) de milhares de pessoas e morte de centenas delas. Essa situação, a que o país esteve circunscrita, pode ser relacionado ao que o filósofo italiano Giorgio Agamben, em seu livro intitulado *Estado de exceção*, chama de

“ditadura soberana”, “que não se limita a suspender a constituição vigente (...), mas que visa principalmente a criar um estado de coisas em que se torne possível impor uma nova constituição” (AGAMBEN, 2004, p.55).

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

Embora Agamben se debruce sobre situações diferentes das do contexto brasileiro, é possível reconhecer no período brasileiro descrito semelhanças com o regime de exceção, termo usado por Agamben para se referir a “um espaço anômico onde o que está em jogo é uma força de lei sem lei” (AGAMBEN, 2004, p.61). No estado de exceção a divisão das instituições é abolida, tornando indefiníveis ou mesmo inexistentes as fronteiras existentes entre os três poderes que fundamentam uma democracia representativa: os poderes executivo, legislativo e judiciário. Essa supressão, demasiadas vezes implementada sob a lógica de uma suposta transitoriedade, indica a tendência de se tornar uma prática duradoura de exercício da autoridade, configurada pela mais completa ausência de direitos. “Exceção não se define, segundo o modelo ditatorial, como uma plenitude de poderes, um estado pleromático do direito, mas, sim, como um estado kenomático, um vazio e uma interrupção do direito” (AGAMBEN, 2004, p.75).

A ambiguidade da expressão *Gewalt* explorada por Walter Benjamin, em seu ensaio *Crítica da violência – crítica do poder*, ao tratar do conceito de poder-violência, ajuda a explicar também o contexto brasileiro. *Gewalt* pode significar, dependendo do contexto, tanto poder quanto violência. A sua crítica marca sempre a distorção das noções pretendidas de direito e justiça praticados por um regime autoritário. A violência, nesses contextos, é um meio, mas também um fim em si mesmo, uma vez que ela se confunde com o próprio poder. O ato de manter a violência é, portanto, o ato de manter o poder. É exatamente o que ocorre no Brasil depois do AI-5, considerado, não por acaso, como um golpe dentro do golpe, a partir do qual a perseguição aos movimentos de esquerda aumentou, em especial aos participantes de grupos da resistência armada e da guerrilha.

Justifica-se, por isso, o fato de que a maior parte dos assassinatos e supostas desaparecimentos – provocadas pela ocultação de cadáveres – tenham acontecido durante os anos de 1969 a 1974. Tudo isso permaneceu silenciado, e de certa forma negado, pelo Estado brasileiro durante muitos anos, mesmo após a reabertura política em 1985.

Em seu livro, *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, a pesquisadora e professora Eurídice Figueiredo relembra os “momentos que foram fundamentais tanto para a apuração das graves violações aos direitos humanos quanto para o arquivamento dos documentos que comprovavam as acusações.” (FIGUEIREDO, 2017, p.15).

O primeiro, trabalho de iniciativa da sociedade civil, foi realizado pelo grupo “Brasil: nunca mais” e teve seu início em 1979. Formado por advogados, religiosos e jornalistas, o grupo começou a fazer fotocópias dos processos nos tribunais militares, aproveitando o tempo em que os advogados os tinham em mãos para poder examiná-los. Os processos traziam em sua maioria, depoimentos de presos que relatavam torturas sofridas.

Desse trabalho clandestino, foi publicado em 1985, sob a autoria do arcebispo de São Paulo, Dom Evaristo Arns, o livro *Brasil: Nunca mais*, que reunia parte do material coletado de maneira sucinta e legível. Este é um material fundamental para começar a escrever a história das torturas no período da Ditadura Militar brasileira.

Segundo Figueiredo, a Lei 9.140/1995 em que foi criada a Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos é o segundo momento, o primeiro por ação governamental, na tentativa de elucidar a situação dos mortos e desaparecidos no regime militar. O trabalho de Nilmário Miranda, que havia sido preso e torturado nos anos 1970, como Deputado Federal, foi de extrema importância na busca e reparação em relação aos mortos e desaparecidos, através da criação de comissões de investigação no Legislativo.

Com a promulgação dessa lei, as famílias dos desaparecidos passaram a receber os atestados de óbito e a indenização devida pelo estado. Entretanto, a lei não ajudou no trabalho de investigação e apuração das responsabilidades. As famílias ainda eram obrigadas a trabalhar na produção das provas, uma vez que os arquivos secretos das Forças Armadas e da Polícia Federal não foram trazidos a público.

O terceiro momento é marcado pela criação da Comissão Nacional da Verdade que, sugerida por ocasião da 11ª Conferência Nacional de Direitos Humanos, em dezembro de 2009, só foi criada e instalada em maio de 2012, após quase 3 anos de tentativa da aprovação da lei. Seguindo o molde de outros países, a comissão tinha o intuito de promover o esclarecimento público das violações dos direitos humanos praticadas por agentes do Estado na repressão aos opositores durante os 21 anos da ditadura.

O relatório final da Comissão Nacional da Verdade foi entregue à Presidência da República (no governo da presidente Dilma Roussef), ao Congresso Nacional, ao Supremo Tribunal Federal e a toda a sociedade brasileira em 10 de dezembro de 2014, ano que marcava os 50 anos do início da ditadura. O documento traz uma lista de nomes de quatrocentos e trinta e quatro mortos e desaparecidos pela mão do Estado brasileiro, entre os anos de 1946 e 1988, datas em que foram promulgadas as duas últimas constituições democráticas do país.

No ato da entrega do relatório final, a Comissão Nacional da Verdade brasileira fez uma série de recomendações pela continuidade das apurações, o esclarecimento dos fatos e o julgamento dos envolvidos. A CNV não teve o poder de ordenar a punição de torturadores e assassinos, uma vez que eles permanecem protegidos pela lei 6.683/1979, Lei da Anistia, promulgada em 28 de agosto de 1979, que contemplou tanto os militantes da resistência, que àquela altura estavam presos ou exilados, quanto os próprios agentes militares responsáveis pela tortura e pelos assassinatos.

Sobre a Lei da Anistia brasileira, a pesquisadora Jeanne Marie Gagnebin, em seu ensaio *O preço de uma reconciliação extorquida*, marca a sua diferença em relação ao trabalho empreendido pela Comissão Verdade e Reconciliação, na África do Sul, após o *apartheid*, implementada por Nelson Mandela e presidida pelo arcebispo anglicano Desmond Tutu (que foi prêmio Nobel da Paz em 1984). Lá, nas audiências públicas as vítimas narravam seus sofrimentos, e os responsáveis pela tortura e demais crimes, ouviam a tudo e pediam perdão à vítima. A anistia foi concedida individualmente, a partir da necessidade de o criminoso manifestar sua culpa e expor o seu desejo de perdão.

Na África do Sul, quando saiu da prisão – onde ficou 27 anos –, Nelson Mandela instituiu a “Comissão Verdade e Reconciliação”, que trabalhou durante três anos, de 1995 a 1998, para tornar públicos os crimes cometidos durante o período do *apartheid*, ouvir as vítimas e os criminosos, isto é, narrar, na medida do narrável, o que aconteceu e, depois, anistiar – ou não – os culpados. No Brasil, o próprio governo militar promulgou, em 1979, a Lei da Anistia, que devia impor o esquecimento dos crimes de tortura dos agentes do Estado e, também, numa inclusão posterior, de “terrorismo” de esquerda, crimes não diferenciados entre eles, portanto (GAGNEBIN, 2010, p. 178).

A diferenciação feita pela autora dos modos como cada país lidou com um momento conturbado das suas histórias ganha corpo através do delineamento de dois tipos de esquecimento: de um lado, ele “não é somente uma não-memória, um apagar dos rastros, uma página em branco” (GAGNEBIN, 2014, p.178), uma vez que há sempre uma reserva de lembranças inconscientes que podem vir à tona no processo de recordação do sujeito de forma irruptiva do esforço de controle da consciência; do outro lado, há uma dimensão feliz do esquecimento, “uma alegria e uma leveza que permitem fazer as pazes com o passado” (GAGNEBIN, 2014, p.179), tirando de certa forma o peso do passado sobre os ombros, não provocando o seu apagamento, mas o resignificando, permitindo que se viva sem ressentimento.

A imposição do esquecimento como gesto forçado de apagar e de ignorar, de fazer como se não houvesse havido tal crime, tal dor, tal trauma, tal ferida no passado, esse gesto vai justamente na direção oposta dessas funções positivas do esquecer para a vida. Impor um esquecimento significa, paradoxalmente, impor uma única maneira de lembrar – portanto um não lembrar, uma “memória impedida” (...), uma memória que vai lutar, brigar para poder voltar (GAGNEBIN, 2014, p.179).

É essa forma de esquecimento que é explorada pela promulgação da Lei da Anistia, no Brasil, em 1979. A recusa do país em enfrentar seu passado, a opção em não construir narrativas, ainda que da ordem do intolerável, permite uma sobrevivência imediata, uma convivência mínima entre parcelas da sociedade, mas não impede o lembrar e a busca de uma verdade do passado. “A memória efetiva não se deixa controlar, somente se deixa calar – às vezes também manipular, mas volta.” (GAGNEBIN, 2014, p.183), isto é, essas lembranças podem irromper no meio da tentativa de denegá-las e recalá-las.

2.2

Literatura e Ditadura Militar no Brasil

A despeito desta implicação da Lei da Anistia brasileira em não cultivar uma memória política e em se propagar uma espécie de amnésia e um não enfrentamento de nosso passado, a literatura tem assumido papel de extrema importância na busca de contribuir para um não esquecimento das atrocidades praticadas pelo Estado, durante a Ditadura Militar.

Todo livro – ficção ou depoimento –, todo filme – documentário ou ficcional –, toda obra de arte ou projeto museológico que contribua para a reflexão sobre os anos de chumbo no Brasil tem enorme valor porque não se pode esquecer o que foi perpetrado, é preciso render tributo aqueles que lutaram pela utopia de um país mais justo e mais democrático. (...) Ao rememorar as vítimas, a arte suscita a reflexão, na esperança de que não ocorram novas catástrofes (FIGUEIREDO, 2017, p.35).

Nesse sentido o livro de Eurídice Figueiredo (2017), citado anteriormente, tem papel extremamente importante ao fazer um mapeamento da produção literária brasileira sobre a temática da Ditadura Militar. A pesquisadora trabalha com o conceito de mal de arquivo, desenvolvido pelo filósofo Jacques Derrida, em seu livro *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*, para enumerar e nomear os títulos publicados desde o período da ditadura até a data de publicação de seu livro.

Para Derrida (2001) o conceito de arquivo – mal de arquivo – está circunscrito a duas pulsões: a pulsão de conservação e a pulsão de destruição. O arquivo, ao mesmo tempo em que guarda e preserva, também tem seu lugar onde a memória não tem, onde ela está morta. O arquivo é paradoxalmente o espaço em que se guarda e se preserva e também onde se encerra (no duplo sentido do verbo encerrar – conclusão e encarceramento).

Figueiredo destaca que a maioria dos escritores que escrevem nos dias de hoje foram afetados, de maneira direta ou indireta, pela ditadura. Eles têm uma relação diferente com os arquivos, em relação ao arquivista e ao historiador. O escritor de literatura

ao se debruçar sobre a memória e sobre o arquivo, cria narrativas a fim de dar um testemunho pessoal da história. Ao escrever para um público mais amplo, o autor encontra no leitor um elemento ativo na transmissão da memória para que não se apague aquilo que afetou a vida das pessoas (FIGUEIREDO, 2017, p. 46).

(Abro parêntesis para fazer uma ressalva às considerações levantadas por Figueiredo sobre a relação de arquivistas e de historiadores com a memória. Ela descreve um contexto que esquece as contribuições empreendidas pelos historiadores da chamada nova-história. A produção de ego-histórias por intelectuais marca o acento sobre processos de observação autoreflexiva na produção científica, que afetou os pressupostos de teorização, investigação prática e escrita do campo da história. A pesquisadora Heidrun Krieger Olinto marca essa questão nos ensaios *Pequenos ego-escritos intelectuais* (2003) e *Autobiografias intelectuais entre a razão e a emoção* (2012). Neste último, Olinto destaca que

A tentativa de abrir espaço para uma nova subjetividade, assumida na própria construção de conhecimento em primeira pessoa – contrariando, deste modo, pressupostos positivistas tradicionais de objetividade – representa neste contexto uma mudança paradigmática de índole epistemológica e política. No âmbito destas transformações teve repercussão significativa a publicação de ensaios de ego-história organizados por Pierre Nora em 1987, perceptível a partir dos anos 90, na crescente expansão de formas híbridas no limiar de escritos (auto)biográficos, historiográficos e autoficcionais (OLINTO, 2012, p.1).

O que se observa é que, também, a produção de historiadores passa a assumir esse caráter híbrido de escrita, ao trazer para seu trabalho suas memórias de modo autoreflexivo. Desse modo, cabe a ressalva que não só escritores literários, mas também historiadores, fazem uso dos afetos e das memórias em suas produções.)

Nesse sentido, dependendo da época em que escreveu, cada escritor tratará da memória da ditadura de maneira diferente, uma vez que em cada momento da temporalidade relacionado à história da ditadura, a experiência e a memória serão percebidas de modos particulares. Assim, tendo em vista as condições para essa reelaboração da experiência traumática, Figueiredo estabelece três períodos para dividir a produção literária:

- 1) O primeiro período vai de 1964 a 1979, ano da assinatura da Lei da Anistia. O tom utilizado em grande parte das obras desse período é ora prospectivo e utópico, ora distópico diante do fracasso dos projetos revolucionários. Os romances mostram “os impasses a que levou a luta armada, a tortura e a morte dos militantes” além de um despreparo da esquerda que tinha poucos aparatos para realizar a revolução e não foi capaz de evitar “a culpabilização que acarretou tanta morte inultimente” (FIGUEIREDO, 2017, p.63). Dentre os títulos destacados pela pesquisadora destacam-se: *O ato e o fato* (1964), *Pessach: a travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony, *Cartas da Prisão* (1974), de Frei Betto, *Quarup* (1967), *Bar Don Juan* (1971), *Reflexos do baile* (1976) e *Sempreviva* (1981), de Antonio Callado, *Zero* (1974), de Ignácio de Loyola Brandão e *Em câmera lenta* (1977), de Renato Tapajós;
- 2) O segundo período vai de 1979 a 2000, momento em que proliferam os relatos de teor testemunhal dos militantes que voltavam do exílio ou saíram da clandestinidade após a publicação da Lei da Anistia, em 1979. São escritos autobiográficos ou parcialmente autobiográficos, em que os autores enfrentam seu próprio passado, sentindo na pele o esforço de “reviver o percurso existencial através do processo memorial e escritural” (FIGUEIREDO, 2017, p. 86). Destacam-se nesse período os livros autobiográficos *O que é isso, companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira, *Batismo de Sangue* (1982), de Frei Betto, *Tirando o capuz* (1981), de Álvaro Caldas, *Memórias do esquecimento* (1999), de Flávio Tavares, *Tropical sol da liberdade* (1988), de Ana Maria Machado, entre outros. Além do romance *Em Liberdade* (1981), de Silviano Santiago.
- 3) O terceiro período vai de 2000 a 2016, data em que a autora elabora e publica o livro. Nas obras literárias desse período os autores não se apresentam como vítimas diretas das torturas da Ditadura Militar. Em sua maioria, “os autores eram jovens durante os anos da ditadura, conheceram-na de perto e podem reelaborar o vivido no modo ficcional, inspirando-se de casos verídicos, porém já transmutados.”

(FIGUEIREDO, 2017, p. 87). Destacam-se as publicações *Qualquer maneira de amar* (2014), de Marcus Veras, *Tempos extremos* (2014), de Miriam Leitão, *Vidas provisórias* (2013), de Edney Silvestre, *Antes do passado* (2012), de Liniane Haag Brum, *Palavras Cruzadas* (2015), de Guiomar de Grammont, *Azul Corvo* (2010), de Adriana Lisboa, *Ainda estou aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva, *K., relato de uma busca* (2011), de Bernardo Kucinski, entre outros.

Muitos desses livros, poderiam ser objeto de análise dessa tese, uma vez que trabalham com a memória de um momento traumático da história brasileira, na tentativa de manter viva e latente cada memória em particular, figurada na constelação de memórias que compõem os escritos sobre a Ditadura Militar. São pequenos gestos de resistência, ou levantes, para empregar o conceito de George Didi-Huberman (2017), que vislumbram dizer que não estamos passivos diante da forma como a história da ditadura é contada. De maneira especial, em primeiro lugar, lançamos nossos olhares sobre o livro *K., relato de uma busca* (2012 [2016]) de Bernardo Kucinski, e em seguida, abrimos espaço para o diálogo teórico-crítico com o filme *Deslembro* (2018) de Flávia Castro, na busca de evidenciar como os procedimentos artísticos e éticos do relato e do filme corroboram para pensá-los como um levante.

2.3

***K., relato de uma busca* – A história de Ana Rosa Kucinski Silva**

K., relato de uma busca (2011 [2016]) de Bernardo Kucinski, narra a história do desaparecimento de Ana Rosa Kucinski Silva, professora do Instituto de Química da Universidade de São Paulo, e de seu marido Wilson Silva, ambos militantes do grupo Ação Libertadora Nacional. Bernardo Kucinski, irmão de Ana Rosa, dá voz ao pai, Meir Kucinski, escritor de língua ídiche, nascido na Polônia em 1904, que emigrou em 1935 para o Brasil e morreu em 1976. Wilson Silva foi

amigo de Bernardo Kucinski no curso de Física na USP, foi através dele que Wilson conheceu Ana Rosa.

Ana Rosa Kucinski Silva desapareceu no dia 22 de abril de 1974. Ela havia saído do Instituto de Química da USP para almoçar com o marido, Wilson Silva, na Praça da República, no centro de São Paulo. Os dois jamais foram vistos novamente.

A família Kucinski foi comunicada nos dias seguintes, quando os colegas de trabalho de Ana Rosa na universidade estranharam sua ausência nos dias que se seguiram. A primeira providência dos parentes, ao procurarem pela desaparecida, foi tentar impetrar um pedido de *habeas corpus*. As forças policiais não admitiram que os dois estavam presos. Ainda que tivessem sido confirmadas as prisões, a solicitação teria sido, obviamente, negada, já que a prerrogativa havia sido abolida pelo Ato Institucional Número 5, de 1968.

Embora a família fosse judia, Meir Kucinski só foi encontrar apoio em Dom Paulo Evaristo Arns, então arcebispo de São Paulo. Dom Evaristo desempenhou um papel fundamental na busca, tendo conseguido uma audiência com o general Golbery do Couto e Silva, chefe da Casa Civil do governo Geisel, em Brasília, em 7 de agosto de 1974. Apesar das promessas de investigação e de Golbery também ter sido procurado por Roberto Muller, editor do jornal Gazeta Mercantil, onde Bernardo Kucinski, irmão de Ana Rosa, trabalhava, não houve qualquer informação.

Não houve êxito, nem depois de a Comissão de Direitos Humanos da Organização dos Estados Americanos (OEA) ter sido acionada. A única resposta do Estado brasileiro ao pedido de investigação feito no dia 10 de dezembro de 1974 foi a de que não havia nenhuma responsabilidade do governo sobre o paradeiro do casal. Dois meses depois, em 6 de fevereiro de 1975, respondendo a requerimento feito pelos familiares sobre o destino dos desaparecidos políticos, o então ministro da Justiça, Armando Falcão, publicou nota oficial a respeito, na qual os nomes de Ana Rosa e Wilson Silva foram citados como terroristas foragidos.

Só em 1987, em entrevista à revista *Isto É*, Amílcar Lobo — o mesmo

médico envolvido no caso do deputado Rubens Paiva¹² — contou sobre os assassinatos presenciados na chamada Casa da Morte, centro clandestino de tortura e assassinato localizado em Petrópolis, no estado do Rio de Janeiro. Lobo de maneira informal, deu a entender, posteriormente, que reconhecia Wilson Silva como uma das pessoas que atendera na Casa da Morte. Porém, negou conhecer Ana Rosa. Apesar de todas as buscas, durante anos, o governo não reconheceu nem a prisão nem a morte do casal. No entanto, as informações sabidas hoje são de que ambos foram levados para o centro clandestino e torturados com participação do delegado Sérgio Paranhos Fleury.

O relatório da Comissão Nacional da Verdade (CNV), apresentado ao país em dezembro de 2014, traz um resumo da biografia e as circunstâncias do desaparecimento de Ana Rosa Kucinski Silva, em 22 de abril de 1974. O relatório apresenta fontes documentais e depoimentos que

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

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

Em 2012, o ex-delegado do Departamento de Ordem Política e Social (Dops), Cláudio Guerra, em depoimento aos jornalistas Marcelo Netto e Rogério Medeiros, para o livro *Memórias de uma guerra suja* (2012), revelou sua participação no Esquadrão da Morte e na incineração de dez cadáveres de militantes da esquerda brasileira numa usina de açúcar em Campos dos Goytacazes, no estado do Rio de Janeiro. Entre os dez presos políticos carbonizados nos fornos da usina Cambahyba, de propriedade do ex-vice-governador fluminense Heli Ribeiro, estavam os militantes da Aliança Libertadora Nacional (ALN) Wilson Silva e Ana Rosa Kucinski Silva.

Eu me lembro muito bem de um casal, Ana Rosa Kucinski Silva e Wilson Silva, por conta de um incidente no caminho entre a rua Barão de Mesquita

¹² Rubens Beyrodt Paiva, engenheiro civil e político brasileiro, foi morto e desaparecido durante a Ditadura Militar. Seu filho, o escritor Marcelo Rubens Paiva, apresenta seu testemunho dessa história em seu livro *Ainda estou aqui* (2015).

[onde funcionava o DOI no Rio de Janeiro] e a usina [Cambahyba, em Campos dos Goytacazes].

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

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

Naquela época não havia celular, era tudo mais difícil. O sargento Levy pegou carona até telefone público, ligou para a usina e eles vieram nos resgatar” (GUERRA, 2012, pp. 55-57).

Desaparecida desde abril de 1974, Ana Rosa foi vítima de um processo administrativo dentro do Instituto de Química da Universidade Federal de São Paulo. Em 23 de outubro de 1975, a professora foi desligada, sob a alegação de ter abandonado as funções, após votação da congregação que terminou em 13 votos favoráveis a sua demissão e 2 votos em branco. Anos se passaram, sem que a real situação de Ana Rosa fosse atestada pela USP. Somente em 2012, com um trabalho conjunto da Comissão da Verdade Nacional, Comissão da Verdade de São Paulo “Rubens Paiva” e da Assembleia Legislativa de São Paulo, foi encaminhado um ofício requerendo que a Congregação do Instituto de Química da Universidade Federal de São Paulo revisse publicamente a situação da demissão. “É necessário e urgente que consagremos uma versão da história condizente com os fatos e com a dignidade dessa jovem professora que lutou precipuamente por uma sociedade mais justa e uma universidade mais democrática.” (COMISSÃO DA VERDADE RUBENS PAIVA)¹³. O ofício ressaltava que essa medida simbólica seria de inestimável valor para o direito à verdade e à memória histórica do nosso país.

No dia 22 de abril de 2014, representantes do Instituto de Química, pronunciaram publicamente a anulação da demissão de Ana Rosa Kucinski Silva, reconhecendo todas as atrocidades apuradas que a professora sofreu no período da Ditadura. Em nota, a Comissão da Verdade “Rubens Paiva” manifestou

¹³ Todas as referências em relação ao trabalho da Comissão da Verdade de São Paulo “Rubens Paiva”, foram retiradas do site <http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br> e dos arquivos publicados pela mesma em relação à história de desaparecimento de Ana Rosa Kucinski Silva.

imensa satisfação pela reparação feita pela Congregação do Instituto de Química da USP à professora Ana Rosa Kucinski Silva, sequestrada pelo CIE – Centro de Informações do Exército, em 1974, e desaparecida desde então. O crime da ditadura cresceu de tamanho quando Ana Rosa foi declarada por aquela instância como demitida por abandono de emprego, quando todos sabiam de seu sequestro junto com seu marido, o físico Wilson Silva. A Comissão da Verdade da USP – Universidade de São Paulo – analisou, reviu o caso e solicitou a retificação por parte da atual Congregação do Instituto de Química. A presidente em exercício, Professora Janice Theodoro, na ausência do seu Presidente, Professor Dalmo de Abreu Dallari, fez veemente defesa da anulação da medida dos tempos da ditadura e, por decisão unânime, a Congregação anulou a decisão anterior e aprovou também um pedido de desculpas formal à família de Ana Rosa. O irmão da professora desaparecida, Bernardo Kucinski, recebeu a comunicação da decisão e o pedido formal de desculpas das mãos do diretor da Congregação do Instituto (COMISSÃO DA VERDADE RUBENS PAIVA).

Além da revisão feita ao processo de exclusão de Ana Rosa Kucinski Silva do cargo de professora do Instituto de Química e do pedido formal de desculpas, foi construído um monumento em sua homenagem nos jardins do próprio instituto. O monumento foi inaugurado no mesmo dia da seção de revisão, 22 de abril de 2014, quando se completaram 40 anos do desaparecimento da filha de Meir Kucinski. Ana Rosa Kucinski Silva também virou nome de rua no Bairro Jardim Toca, Zona Sul de São Paulo e num conjunto habitacional na cidade de Niterói no Rio de Janeiro.

Com exceção dos acontecimentos mais recentes, todos os eventos, que fazem parte desse levantamento biográfico da curta vida de Ana Rosa Kucinski Silva, aparecem no romance *K., relato de uma busca*. Bernardo Kucinski ficcionalizou alguns desses episódios reais, (re)inventou outros, omitiu ou mudou nomes, para manter viva, num olhar mais específico, a memória da irmã, e numa visão mais geral, chamar a atenção dos leitores, para o esquecimento, que impera na memória nacional, a respeito da Ditadura Militar brasileira. A tensão entre literatura, testemunho e denúncia política fica bem-posta e esclarecida já na advertência feita por Bernardo Kucinski ao leitor.

Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu. Deixei que lembranças fluíssem diretamente da memória, na forma como lá estavam, há décadas soterradas, sem confrontá-las com pesquisas, sem tentar completa-las ou lapidá-las com registros da época. Há referências a documentos em apenas duas histórias e somente como recurso narrativo (KUCINSKI, 2012, p.13, *grifos nossos*)¹⁴.

¹⁴ O trecho destacado faz parte do prólogo que apenas aparece na edição onde foi primeiramente publicado, na pequena editora Expressão Popular. Esta edição tinha como título *K.* As versões que seguiram, publicadas pelas editoras Cosac Naify e Companhia das Letras apresentam apenas a

A formulação grifada marca e desfaz a suposta oposição, feita comumente em estudos literários, entre “realidade” e “ficção”. A frase expõe que o livro transita, na verdade, numa lógica suplementar entre ambas. De certo modo dialoga com uma colocação de Primo Levi, em seu primeiro livro, *É isto um homem?*: “Hoje – neste hoje verdadeiro, enquanto estou sentado frente a uma mesa, escrevendo – hoje eu mesmo não estou certo de que esses fatos tenham realmente acontecido.” (LEVI, 1988, p.105).

Amparada pelas contribuições do teórico alemão Siegfried J. Schmidt, a pesquisadora Heidrun Krieger Olinto, em seu ensaio *Literatura/cultura/ficções reais*, aponta para o esmorecimento ou até desaparecimento da linha de demarcação que separa fatos de ficções. Ela propõe que

a ficcionalidade não deveria ser vista como uma propriedade específica de textos literários, mas como pertinente ao discurso literário como um todo. As categorias tradicionais de realidade e de verdade podiam ser confrontadas, assim, com discursos rivais em relação aos modelos de mundo socialmente aceitos. E é nesta perspectiva – contornando a dicotomia entre falso e verdadeiro – que os discursos ficcionais representam uma alternativa fascinante, pelo poder deixar entrever uma variedade considerável de formas alternativas de construir mundos (OLINTO, 2003, p.82).

Parece-nos que Bernardo Kucinski está mesmo interessado nessas formas alternativas de construir mundos. Assim, ele não apresenta um livro que, na ausência de dados, é inundado pela imaginação. Mas pelo contrário: a natureza e a força dos fatos exigem um trabalho vigoroso de imaginação, imaginação apresentada por meio de operações formais e experimentações textuais, que promovem um efeito significativo sobre o leitor. Nessa perspectiva, podemos fazer coro a Olinto e afirmar que em *K., relato de uma busca*, a tradicional dicotomia que contrapõe fatos a ficções é substituída por uma relação dinâmica entre as duas categorias: “fatos geram ficções e ficções geram fatos, ou seja, o que consideramos fato gera o que consideramos ficções e vice-versa” (OLINTO, 2003, p.84).

Nesse trabalho dinâmico e virtuoso de relação entre fato e ficção, Bernardo Kucinski escreve um livro em que se observam uma multiplicidade e uma

indicação: “Caro leitor: Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu.” (KUCINSKI, 2016, p.11). Nestas foi adicionado ao título, o subtítulo *Relato de uma busca*.

justaposição de elementos formalmente independentes, sem qualquer estabelecimento hierárquico entre eles. Há carta, entrevista, narrativa em primeira e terceira pessoa, registro de ata, seção de análise terapêutica, (auto)biografia em que busca transmitir relatos lacunares, truncados, sem almejar atingir uma totalidade ou uma síntese sobre a memória da Ditadura Militar. Assim, o romance é composto por capítulos que são quadros parciais e não correspondem a uma sequência fixa e delineada da história de Ana Rosa, que o autor busca testemunhar.

Neste ponto, vislumbrar *K., relato de uma busca* como um relato testemunhal da Ditadura Militar, nos obriga a tangenciar questões relacionadas à chamada literatura testemunhal.

A vivência de um momento de trauma da humanidade e o duplo status de vítimas e testemunhas de uma violência tão profunda, são o primeiro ponto que caracterizam esse gênero literário. Como destaca o pesquisador e professor João Camillo Penna, em seu livro *Escritos da sobrevivência*:

É o duplo status de vítima e testemunha, o fato de a autoridade da verdade se confundir com a da experiência, a indissolubilidade entre parte interessada e parte desinteressada, entre experiência da objetivação e enunciação subjetivante de fatos objetivos, que confere a especificidade do testemunho. (PENNA, 2013, p.91, *grifo original*).

Assim, muitos dos escritores que passaram pelo trauma de Auschwitz afirmam que, provavelmente, nunca teriam escrito seus relatos caso não houvessem sido vítimas e testemunhas de tamanha violência. Nesta perspectiva, a grande parte dos relatos é escrito por um sobrevivente, que dá uma visão tanto subjetiva quanto objetiva ao testemunho. Como já aludimos anteriormente e exploraremos mais profundamente no decorrer deste capítulo, o livro de Bernardo Kucinski é escrito, principalmente, na ótica de um sobrevivente que não vivenciou “diretamente” as torturas da Ditadura Militar. Duas ressalvas com relação à afirmação anterior são necessárias. O livro é construído principalmente sob a perspectiva do pai de Ana Rosa, mas há uma multiplicidade de vozes narrativas no livro, que buscam construir um panorama heterocrônico e múltiplo da história de vida, desaparecimento e morte de Ana Rosa. Ao declarar que o pai não viveu “diretamente” as torturas da Ditadura Militar, nos referimos à tortura física praticada dentro dos órgãos oficiais e não oficiais da ditadura, mas não é possível esquecer as torturas psicológicas sofridas pelas vítimas e pelos seus familiares,

aspecto que é evidenciado no livro e sobre o qual nos deteremos mais a seguir.

Ainda em relação à literatura de testemunho, é necessário entender a separação conceitual que os estudos canônicos do testemunho fazem em relação aos relatos das experiências traumáticas provenientes das vítimas da Segunda Guerra Mundial (*Shoah*, expressão hebraica que significa catástrofe, calamidade, assim chamada por conta da maioria das vítimas serem judias) e das vítimas dos processos sociais e políticos transcorridos no contexto latino-americano (*testimonio*, em espanhol). A diferenciação apresentada abaixo é uma leitura do trabalho desenvolvido pelo professor e teórico Márcio Seligmann-Silva, na introdução do livro *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes* (2003).

A literatura da *Shoah* está relacionada ao contexto do autoritarismo na Europa durante a Segunda Guerra Mundial. Nesta vertente, destacam-se testemunhos que em sua maioria ensejam, principalmente, a situação dos judeus, vítimas étnicas e religiosas do conflito. Os relatos são de vítimas que narram por si mesmas seus traumas, sem intermédio de jornalistas ou antropólogos, e geram análises crítico-teóricas que priorizam a cisão do sujeito atingido pelo trauma e a questão subjetiva da memória.

Por sua vez, os textos conceitualmente entendidos como literatura de *testimonio* são relacionados ao contexto dos autoritarismos vigentes na segunda metade do século XX, na América Latina. São insumo desses relatos questões relacionadas a camadas oprimidas campesinas e indígenas, além dos relatos dos grupos que foram à luta armada contra as ditaduras militares em seus respectivos países. O enfoque é geralmente histórico e jornalístico, tendo muitas vezes um jornalista ou antropólogo como intermediário do relato da testemunha.

Pelo aspecto geoespacial e pela temática trazida no livro, *K. relato de uma busca* estaria mais relacionado à literatura de *testimonio*. Entretanto, como apontaremos a seguir, além da construção ser enredada por fatos que geram ficções que, por sua vez, produzem novos fatos, o personagem *K.* é um judeu polonês, que emigra para o Brasil devido às perseguições aos judeus no cenário pré-Segunda Guerra Mundial. Nessa perspectiva, parece inviável encaixá-lo nos textos do corpus literário do *testimonio*. A aproximação sugerida Seligmann-Silva, entre esses dois conceitos fronteiriços dos estudos canônicos do testemunho, a partir da noção de “teor testemunhal”, parece nos sugerir uma forma de lançar um olhar

sobre a produção de Bernardo Kucinski.

O testemunho deve ser visto como um *elemento* da literatura que aparece de modo mais claro em certas manifestações literárias que em outras. O conceito de testemunho pode permitir uma nova abordagem do fato literário que leva em conta a especificidade do “real” que está em sua base e as modalidades de *marca* e *rastro* que esse “real” imprime na escritura. A literatura expressa o seu *teor testemunhal* de modo mais evidente ao tratar de temas-limite, de situações de que marcam e “deformam” tanto a nossa percepção como também a nossa capacidade de expressão (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 39-40, *grifo original*).

Interessa-nos destacar o “teor testemunhal” dado pelo irmão/jornalista/escritor Bernardo Kucinski ao registrar a história de sua irmã Ana Rosa. O real e os rastros da história oprimida e ocultada pela Ditadura Militar Brasileira se constrói como processo estético enredado por uma pluralidade de gêneros literários e vozes narrativas, que parecem marcar a necessidade de lembrar e afirmar a memória dos desaparecidos políticos.

Os capítulos *As cartas à destinatária inexistente* e *Post Scriptum*, primeiro e último trechos do livro, respectivamente, são textos em que se lê a voz própria do autor. Ambos estão escritos em primeira pessoa, datados de 31 de dezembro de 2010.

Em *As cartas à destinatária inexistente*, Kucinski relata a insistente e incomoda chegada de cartas de banco e cartão de crédito em nome da irmã, em sua casa, casa essa que não habitava antes do desaparecimento dela e, portanto, não teria sido ela quem teria dado o endereço (atitude que seria aceitável, uma vez que como procurada da Ditadura Militar, tinha múltiplos endereços, em busca de não ser encontrada).

É como se as cartas tivessem a intenção oculta de impedir que sua memória na nossa memória descanse; como se além de nos haverem negado a terapia do luto, pela supressão do seu corpo morto, o carteiro fosse um Dybbuk [alma insatisfeita que busca atormentar a outra], sua alma em desassossego, a nos apontar culpas e omissões. Como se além da morte desnecessária quisessem estragar a vida necessária, esta que não cessa e que nos demandam nossos filhos e netos

(KUCINSKI, 2016, p.14).

As cartas operam no autor e na família um lembrar recorrente, que não é desejado, uma vez que geram o sentimento de dor e culpa. São atestados do trauma deixado pela Ditadura Militar, que sempre estará presente na vida dos Kucinski. Por outro lado, as cartas à destinatária ausente, que não vão deixar de chegar, apontam para o nosso mal apreço pelo não cultivo da memória coletiva a respeito da Ditadura Militar. Como num gesto de contestação, o autor escreve:

O carteiro nunca saberá que a destinatária não existe, que foi sequestrada, torturada e assassinada pela ditadura militar. Assim como ignoraram antes dele, o separador das cartas e todos do seu entorno. O nome no envelope selado e carimbado, como a atestar autenticidade, será o registro tipográfico não de um lapso ou falha do computador, e sim de um mal de Alzheimer nacional. Sim, a permanência do seu nome no rol dos vivos será, paradoxalmente, produto do esquecimento coletivo do rol dos mortos (KUCINSKI, 2016, p.15).

Bernardo Kucinski se levanta contra, de modo sutil, a ignorância brasileira frente aos eventos traumáticos que fazem parte da nossa história. Se numa perspectiva mais próxima, ele parece defender a memória da irmã, à distância é possível enxergar que ele marca um incomodo que é partilhado entre as famílias que tiveram seus membros desaparecidos e mortos durante a Ditadura Militar.

No *Post Scriptum*, o autor também destaca outro absurdo: a continuidade do aparato repressivo, ainda nos dias de hoje. Passadas quase quatro décadas do desaparecimento de Ana Rosa, o autor recebe uma ligação informando que sua irmã estaria viva e teria sido vista no Canadá.

Não retornei o telefonema. Lembrei-me dos primeiros meses após a desapareição; sempre que chegávamos a um ponto sensível do sistema, surgiam as pistas falsas do seu paradeiro para nos cansar e desmoralizar. Esse telefonema – concluí – é uma reação à mensagem inserida nas televisões há alguns meses pela Ordem dos Advogados do Brasil, no qual uma artista de teatro personificou o seu desaparecimento. O telefonema da suposta turista brasileira veio do sistema repressivo, ainda articulado (KUCINSKI, 2016, p. 168)¹⁵.

Ora o sistema nega a existência da ditadura e, conseqüentemente, do

¹⁵ O vídeo, a que o autor se refere, foi feito pela Ordem dos Advogados do Brasil do Rio de Janeiro, em parceria com a Secretaria de Direitos Humanos do Governo Federal. Nele a atriz Eliane Gardini representa o papel de Ana Rosa. Outro vídeo de mesmo teor, foi feito pela Comissão da Verdade do Estado de São Paulo e pela TV Assembleia, em 2014, no qual a atriz Fernanda Azevedo vive o papel de Ana Rosa.

desaparecimento e da morte de pessoas, como na fala do então Deputado Federal e hoje Presidente da República, destacada no primeiro capítulo, ora continua agindo nos mesmos moldes, empregando um aparato de tortura psicológica, que desgasta e culpabiliza os familiares dos desaparecidos.

Se esses são os assuntos dos fragmentos inicial e final do romance, grande parte dos outros capítulos mostram o cruel trabalho do aparato ditatorial e a busca incessante do pai de Ana Rosa, pelo paradeiro da filha. O personagem K., assim como Meir Kucinski, pai de Ana Rosa, foi incansável na busca do corpo e da memória apagada da filha. O escritor e professor de iídiche foi privado de todas essas informações até a sua morte em 1976: morreu “sufocado” pelo desconhecimento, pela censura, pela sonegação de informações, pela psicologia da tortura, pela ocultação de cadáveres, pela violência e pela repressão da Ditadura Militar brasileira. Meir Kucinski foi morto por um aparelho repressivo que sequestrou, prendeu e asfixiou pessoas e memórias na tortura psicológica que representa negar ao outro o direito de sepultar um ente querido, de lhe recusar até mesmo saber o que dele foi feito. Dessa maneira, podemos dizer que, não apenas Ana Rosa (e centenas de desaparecidos da Ditadura Militar) foi vítima dos mecanismos de perseguição e extermínio da Ditadura Militar. Toda a família Kucinski (e das centenas de desaparecidos da Ditadura Militar) foi torturada pela falta de informação e foi sendo paulatinamente assassinada, ao nutrir expectativas e esperanças de que o desaparecimento da membra da família fosse solucionado.

A história do personagem K. é traçada em linhas iniciais no capítulo *Sorvedouro de pessoas*, que alude ao desaparecimento de pessoas durante o período ditatorial. K. está perplexo pois a filha não faz contato telefônico há 10 dias, notícias de desaparecimento de estudantes judeus começam a pipocar “coisa da polícia, disseram, da ditadura, não tinha a ver com o antissemitismo. Também sumiram outros, não judeus” (KUCINSKI, 2016, p. 17). K. se sente só e culpado, por ter se dedicado a língua iídiche (língua morta) e ter se

descuidado da filha. Decide então ir ao Instituto de Química da Universidade de São Paulo, onde descobre, pelas amigas da filha, que ela não aparece no trabalho há 11 dias.

Após consultar um advogado e amigo sobre o caso, K. chega à triste constatação de que não há nada a fazer, a não ser procurar por conta própria, uma vez que nem a polícia podia fazer algo. “Nas prisões de motivação política, os tribunais estavam proibidos de aceitar pedidos de habeas corpus.” (KUCINSKI, 2016, p. 20). Vale lembrar que em abril de 1974, quando Ana Rosa desapareceu, estava em vigor o AI-5 que, como dito anteriormente, foi o momento mais duro da Ditadura Militar, e os pedidos de habeas corpus eram todos negados.

K., após ler uma notícia no jornal, começa a participar de reuniões com familiares de desaparecidos políticos na Cúria Metropolitana de São Paulo. Ele, que tinha uma repulsa atávica ao catolicismo vai encontrar apoio nesse local, ao se deparar com a solidariedade de várias famílias que estavam no mesmo desespero que ele. Ao final da primeira reunião, K. percebe que havia entre os 22 casos computados, “uma característica comum assombrosa: as pessoas desapareciam sem deixar vestígios. Era como se volatizassem.” (KUCINSKI, 2016, pp. 24-25). Algo que faz o personagem lembrar que até mesmo os nazistas registravam os mortos nos campos de concentração de judeus na Segunda Guerra Mundial.

K. começará então sua saga pelo paradeiro e pela memória da filha. Passará pelo desencontro de informações truncadas dadas por informantes, que lhe darão falsas pistas e esperanças, acirrando ainda mais o aparato de tortura psicológica da ditadura. “Montaram uma farsa. Um teatro para me torturar. Estão todos mancomunados, esses informantes. É uma rede sórdida, que vão todos para o inferno.” (KUCINSKI, 2016, p. 36).

Sórdida e tortuosa é também a cena em que o ministro da Justiça Armando Falcão vem a público com o intuito de falar sobre os desaparecidos. O fato ocorre seis meses depois da divulgação da lista de 22 desaparecidos, pelo cardeal arcebispo de São Paulo. K. e os outros familiares são tomados por uma grande esperança. O ministro nega haver registros nos órgãos do governo sobre Ana Rosa e seu marido Wilson Silva. Toda a esperança se esvai, o que se tem são apenas palavras, sem qualquer compromisso com a verdade.

Os militares cumpriram a promessa do presidente à luz da doutrina da guerra psicológica adversa. Nessa modalidade de guerra, confundir o inimigo com mentiras é um recurso legítimo, equivalente às cortinas de fumaça da guerra convencional. Enganaram-se os que esperavam a relação humanitária de vítimas de uma guerra já vencida. Ao contrário, a falsa lista revelou-se arma eficaz de uma nova estratégia de tortura psicológica (KUCINSKI, 2016, p.64).

Por intermédio do dirigente da comunidade judaica do Rio de Janeiro, K. consegue um encontro com um general. É nesse encontro que K. é tomado por uma memória involuntária.

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

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

Ainda pensava em Guita quando chegou ao general, que o recebeu de maus modos. Mandou-o sentar com rispidez. Reclamou que ele estava espalhando na comunidade judaica acusações pesadas e sem fundamento sobre os militares. E se sua filha fugiu com algum amante para Buenos Aires? O senhor já pensou nisso? (KUCINSKI, 2014, p. 36-37).

É possível observar nessa construção narrativa de Bernardo Kucinski uma estreita equiparação entre as palavras do delegado em Varsóvia com as do general brasileiro. Tanto o delegado quanto o general usam as palavras *fugir* e *amante* para se referir ao desaparecimento da irmã Guita e da filha Ana Rosa. Tal repetição gera no leitor a incômoda sensação de uma injustiça recorrente e de um aparente ciclo trágico: a irmã Guita e a filha Ana Rosa morreram na prisão.

E essa não será a única viagem que K. irá fazer em busca de solucionar o caso de desaparecimento da filha. Tal qual muitos dos familiares de desaparecidos na ditadura militar, K. vai às cidades-sede de grandes organizações: Londres (Anistia Internacional); Genebra (Cruz Vermelha) e Nova York (American Jewish Committe).

Ao falar da ditadura, K. lembra-se com desgosto da Comissão de Direitos Humanos da OEA que rejeitara sua petição de modo muito cínico. Disseram que, segundo o governo brasileiro, nada constava sobre a filha. É claro, foram perguntar aos bandidos se eles eram bandidos (KUCINSKI, 2016, p.55).

Após esses recorrentes insucessos na busca de Ana Rosa e a consequente desesperança de encontrá-la viva, o velho professor procura um rabino para pedir a colocação, no cemitério judeu, de uma *matzeivá*, lápide posta no túmulo passado um ano do sepultamento. O religioso, entretanto, nega-se a atender a súplica, alegando que não se pode colocar uma lápide sem que exista o corpo:

O que é o sepultamento senão devolver à terra o que veio da terra? Adam, adamá, homem e terra, a mesma palavra; o corpo devagar se decompõe e a alma devagar se liberta; por isso, entre nós, é proibido cremar ou embalsamar, é proibido usar caixões de metal, proibido lacrar com pregos e tantas outras proibições. Não tem sentido sepultamento sem corpo (KUCINSKI, 2016, p. 74).

Na angustia de não ter seu objetivo atendido, K. pondera que no Cemitério do Butantã existe uma grande lápide em memória aos mortos no Holocausto, e debaixo dela não há corpos.

Avrum o admoestara por comparar o que aconteceu com sua filha ao Holocausto, nada se compara ao Holocausto, disse; chegou a se levantar tão aborrecido ficou. O Holocausto é um e único, o mal absoluto. Com isso K. concordou, mas retrucou que para ele a tragédia da filha era continuação do Holocausto (KUCINSKI, 2016, p.75).

Como se faz de forma corriqueira, o rabino pensa o Holocausto como um lugar de memória “inédito”, “exclusivo”, sem lugar em outro tempo histórico. Essa perspectiva pode provocar tanto uma cegueira seletiva em relação a outros eventos históricos que massacraram cidadãos civis, quanto também fazer com que a força do termo “holocausto” o banalize e seja utilizado em outros contextos, como ressalta Andreas Huyssen, em seu livro *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*:

essas duas posições opostas criam uma hierarquia de valores em que o Holocausto marca o caso limite de um supremo crime civilizacional contra a humanidade, e é usado para efeito de comparação precisamente por causa desse *status* especial. Entretanto, devemos estar cientes de como as teses sobre a singularidade ou a comparabilidade do Holocausto evoluíram e se modificaram ao longo do tempo.

Embora a tese da singularidade possa ter sido plausível nas primeiras décadas após a Segunda Guerra Mundial, quando o Holocausto ainda não fora publicamente reconhecido em suas dimensões plenas, não faz muito sentido manter-se a recusa a compará-lo com outros genocídios, passados ou presentes (HUYSSSEN, 2014, p.185).

A aproximação que K. faz entre o Holocausto e o que aconteceu com sua filha se mostra pertinente, visto que se trata de um personagem atingido pelos dois traumas. K. interpreta a violência do presente através da violência do passado. Nesse caso, não há produção de falsas memórias ou dificuldade de compreensão de histórias específicas. Ao contrário, é justamente por compreender as dimensões de cada um dos dois momentos históricos, uma vez que foi afetado por ambos (K. veio para o Brasil antes da guerra, fugido da perseguição política da polícia polonesa no contexto dos preparativos da Segunda Guerra Mundial, mas familiares foram mortos em campos de concentração) que o personagem consegue balanceá-los, atribuindo-lhes uma relação de parentesco ou ainda de continuidade.

Se K. busca o rabino a partir do momento em que tem certeza da impossibilidade de ter o corpo da filha, ele se depara com discursos que parecem também querer minar os rastros identitários que ele ainda visa preservar da filha. Bernardo Kucinski narra então as tentativas de manchar e desqualificar a imagem de Ana Rosa, apontando para sua atuação política como um fato que a tornasse indigna e imoral. Além da cena da insinuação feita pelo general brasileiro, apresentada anteriormente, de que a filha não estaria presa, mas que teria fugido com um amante, K. sofre dois novos julgamentos que ferem a identidade da filha. Ao negar a colocação da já mencionada *matzeivá*, o rabino profere:

O que você quer na verdade é um monumento em homenagem à sua filha, não é uma lápide, não é uma *matzeivá*; mas ela era terrorista, não era? E você quer que a nossa comunidade honre uma terrorista no campo sagrado, que seja posta em risco, por causa de uma terrorista? Ela não era comunista? (KUCINSKI, 2016, p.77).

A mesma pergunta é ainda feita quando o pai decide editar um pequeno livro em memória dela e do genro: “Uma lápide na forma de livro. Um *livro in memoriam*” (KUCINSKI, 2016, p.78). Ele reúne fotos, depoimentos, conta com a ajuda das amigas da filha para datilografá-lo e diagramá-lo. Todavia, na

pequena gráfica do bairro, que havia pertencido a um anarquista italiano já falecido na época, recusam-se a imprimi-lo:

Como o senhor teve o atrevimento de trazer material subversivo para a minha gráfica? Pegue isso e dê o fora, nunca mais apareça com esse tipo de coisa. Onde já se viu, material subversivo, uma desaparecida política, uma comunista. Ela não era comunista? (KUCINSKI, 2016, p.78).

Ambos os casos sugerem, em primeira análise, que as recusas enfrentadas pelo pai podem ter sido motivadas por divergências ideológicas. No entanto, a necessidade de reiteração pública dessa divergência, sem qualquer demonstração de empatia ou compaixão, possibilita inferir que tanto o rabino quanto o dono da gráfica agiam também por medo. Uma vez que, se o Estado é capaz de desaparecer com alguém, ainda que seja um *comunista* (aqui acentuando a acepção pejorativa que o termo assumiu desde a Guerra Fria), pode também desaparecer com qualquer pessoa que tenha relação com ela.

“O sorvedouro de pessoas não para, a repressão segue cruenta, mas o pai que procura sua filha teme cada vez menos.” (KUCINSKI, 2016, p.84).

K. tenta escrever sobre a filha, porém parece-lhe impossível. *O abandono da literatura* é o título do capítulo em que o personagem K. reconhece a impossibilidade de se manifestar literariamente sobre o que aconteceu com a filha.

Aos poucos K. foi se dando conta de que havia um impedimento maior. Claro, as palavras sempre limitavam o que se queria dizer, mas não era esse o problema principal; seu bloqueio era moral, não era linguístico: estava errado fazer da tragédia de sua filha objeto de criação literária, nada podia estar mais errado. Envaidecer-se por escrever bonito sobre uma coisa tão feia (KUCINSKI, 2016, p.127-128).

Esse trecho nos coloca diante de uma das aporias da literatura de testemunho entendida como narrativa do real traumático: o trauma traz consigo questões que envolvem, de um lado, esquecer a cena do sofrimento e, de outro, rememorar-lo repetidamente; ou ainda um desejo de contar de modo claro o que aconteceu e não conseguir dizer de modo completo. Situação nomeada por Márcio Seligmann-Silva como *double bind* (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.71).

Essa impossibilidade e, ao mesmo tempo, necessidade de escrever sobre

eventos traumáticos (*double bind*) é uma das questões mais importantes para a literatura do século XX, que tem como ponto de fundo o real traumático. O teórico Walter Benjamin, no já citado ensaio *Experiência e pobreza*, destaca que “já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis e não mais ricos.” (BENJAMIN, 2012, p.124). Essa contribuição, aproximada do trecho do livro de Bernardo Kucinski, nos revela que a experiência traumática que o século XX nos deixa de legado é permeada pela incapacidade de ser posta em linguagem, de ser retransmitida, pois é abjeta e assustadora. Amparado nos estudos de Freud, na construção do ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin vai destacar que o acesso à questão traumática é dado por um estímulo não registrado pelo consciente. Assim, em cada rompante desse inconsciente traumático, o consciente e a capacidade reflexiva serão requeridos “no interesse em proteger contra os estímulos” (BENJAMIN, 1997, p.109). Esta “racionalização”, de acordo com o autor, seria o desempenho máximo da reflexão que faria do incidente uma vivência. “Se não houvesse reflexão, o sobressalto agradável ou (na maioria das vezes) desagradável produzir-se-ia invariavelmente, sobressalto que, segundo Freud, sanciona a falha de resistência ao choque.” (BENJAMIN, 1997, p.111).

Essa consequente racionalização de uma poética proveniente do trauma é a causa, ética e estética, do famoso postulado do teórico Theodor Adorno, no ensaio *Crítica cultural e sociedade* [1949].

A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas. Enquanto o espírito crítico permanecer em si mesmo em uma contemplação autossuficiente, não será capaz de enfrentar a reificação absoluta, que pressupõe o progresso do espírito com um de seus elementos, e que hoje se prepara para absorvê-lo inteiramente (ADORNO, 2002, p.61).

Porém, em texto posterior *Meditações sobre a metafísica* [1966], o autor faz uma ressalva, “a dor perene tem tanto direito à expressão, como o torturado ao grito; por isso pode ter sido errado afirmar que não se pode escrever mais nenhum poema após Auschwitz” (ADORNO, 2009, p.300).

Neste sentido, se o personagem K. é incapaz de escrever sobre o

acontecido com a filha, temos em mãos o livro escrito pelo irmão, Bernardo Kucinski. *K. relato de uma busca* não trata das barbáries da Ditadura Militar em tom apaziguador: o absurdo da série de situações às quais o personagem K. é exposto, não nos incita somente uma compreensão racionalizada, mas uma espécie de empatia existencial. Aderimos ética e moralmente aos sofrimentos expressos nas páginas do livro, para vislumbrar entre os rastros e os vestígios da história de Ana Rosa uma forma de resistência e levante contra a Ditadura Militar.

Ler todos os capítulos que recordam os caminhos percorridos pelo personagem K. nos traz à mente uma possível relação com o personagem Josef K., do romance *O processo* de Franz Kafka. Josef K. não sabe a razão pela qual está passando por aquele processo, da mesma forma em que é negado a K. toda e qualquer informação que permita elucidar o paradeiro da filha. Ambos são vítimas do sufocamento e do aprisionamento de um sistema que nada elucida, porque tem por objetivo manter o sujeito inundado por uma tortura psicológica e desumana.

Na obra de Kafka, o personagem Josef K. também vai se interpelar com outros personagens em busca de compreender melhor o que está se passando. Assim se destaca a cena na qual a enfermeira que cuida de seu advogado o adverte:

Por favor, não pergunte nomes, corrija os seus erros, não seja mais tão inflexível, contra esse tribunal não é possível se defender, é preciso fazer uma confissão. Na próxima oportunidade, faça essa confissão. Só aí existe a possibilidade de escapar – só aí (KAFKA, 1997, p.135).

Do mesmo modo desta intervenção, funciona a conversa entre o personagem Josef K. e o pintor do tribunal. Este quer explicar os meandros dos julgamentos naquele tribunal:

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

sequer? (KAFKA, 1997, p.186-187).

Em ambos os trechos é visível que os personagens que interpelam Josef K. destacam que a presunção de inocência não é algo concebível naquele tribunal. Essa é uma das características do estado de exceção, assim como o não direito de defesa. Se em *O Processo* a única saída para Josef K. sair daquele tortuoso e angustiante tribunal, é confessar seu suposto crime, mesmo que ele não saiba do que ele é acusado. O único meio de acabar com a tortura física e psicológica da Ditadura Militar brasileira era entregar os pontos, denunciar organizações clandestinas e deletar companheiros, porque a incriminação e a culpa eram os únicos resultados aceitos.

A culpa é também o sentimento que abate o personagem K. No capítulo *No Barro Fundo*, K. vai a um presídio visitar outros presos políticos, muitos dos quais pertenciam à mesma organização que o genro Wilson Silva e a filha Ana Rosa. K., enredado pelas lembranças de sua passagem pela prisão polonesa quando jovem também envolvido em movimentos políticos, conta aos presos a mesma história que vinha contando nos últimos 14 meses desde o desaparecimento de sua filha. Já cansado de todo esse processo, K. desaba sem forças e amparado pelos presos.

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, 2016, p.162).

Como evidenciado anteriormente, Bernardo Kucinski constrói uma narrativa em que, esteticamente, além da procura de K., se apresenta um panorama de vozes narrativas outras e variadas, que reconstroem de modo parcial a complexidade da vida de Ana Rosa. Isto é, são apresentados pontos de vista inacessíveis pela narrativa do personagem K.

A voz dos carrascos do Estado e de seus subordinados marca o grau de crueldade do sistema, bem como o terrorismo psicológico empreendido pela repressão contra o personagem K. No capítulo *A cadela*, apresenta-se um funcionário incomodado com a cachorra Baleia, do casal Ana e Wilson. O animal chora de saudades dos donos, enquanto o funcionário planeja o seu fim, mas é repreendido pelo chefe.

(...) o pior foi ontem, quando eu falei em sacrificar a cadela, levei o maior esporro, me chamou de 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, 2016, p.62).

Escancara-se uma curiosa preocupação moral: a cachorra era digna de compadecimento, diferente dos seres humanos. Esses eram vítimas dos assassinatos, marcados pela ausência de vestígios. “Com o casal tudo deu certo, do jeito que o chefe gosta, sem deixar rastro, sem testemunha, nada, serviço limpo (...)” (KUCINSKI, 2016, p.60).

No capítulo *A abertura* presenciamos um delegado (numa referência nominal a Sérgio Fleury) esbravejar contra os pais¹⁶ que, tendo acesso a organizações internacionais, como trazido anteriormente, não param de pressionar para saber notícias de seus filhos. Em uma rede articulada de pessoas, o delegado passa a espalhar uma série de informações desconstruídas e inverídicas sobre Ana Rosa¹⁷: ora ela vai chegar de Portugal, ora está internada num hospital psiquiátrico em Juqueri, ora foi vista no Canadá, ora seu corpo está enterrado em algum lugar. “Temos que mudar tudo, Mineirinho. O inimigo agora são as famílias desses terroristas. Mas temos que usar mais a cabeça, a psicologia. Mineirinho. Temos que desmontar esses familiares pela psicologia.” (KUCINSKI, 2016, p. 69). Como o título do capítulo indica, trata-se do momento da abertura política durante o governo de Ernesto Geisel (1974-1979) e o delegado Fleury começava a sofrer pressão dos Estados Unidos, para divulgar informações sobre os desaparecidos. Mas não há explicação palatável

¹⁶ Uma referência também é feita à estilista Zuzu Angel – “Matava ele ou aquela grã-fina filha da puta da Zuzu que também andou mexendo os pauzinhos nos esteites.” (KUCINSKI, 2016, p. 68) – assassinada em 1976, num acidente de trânsito muito duvidoso. Ela lutava para receber o corpo do seu filho Stuart Angel Jones, também desaparecido na Ditadura Militar.

¹⁷ Em seu livro *Feliz ano novo* (1996), Marcelo Rubens Paiva conta que a mãe foi vítima do mesmo aparato psicológico, após a morte de seu pai, o deputado Rubens Paiva.

a ser dada. “Entregar a moça, onde é que o cara tem a cabeça? Mesmo que eles estivessem vivos, como é que ia entregar depois de tudo o que aconteceu. Não é para acabar com as provas? Pois nós acabamos” (KUCINSKI, 2016, p. 72).

Através da fala do delegado, temos acesso à informação trágica, que fora negada ao pai ao longo de toda a narrativa. Além de provocar o desaparecimento de pessoas, o aparato ditatorial também eliminava todas as provas e vestígios que podiam apontar para as mesmas.

Outra face nessa narrativa, outro ponto de vista, é o apresentado pela faxineira Jesuína Gonzaga, vinte e dois anos, no capítulo *A terapia*. Ela é a faxineira da casa de tortura, comandada por Sérgio Fleury na cidade de Petrópolis, e sua sessão terapêutica é enredada pelo terror do sangue que limpa e pela dor que testemunha. Os relatos da faxineira dão conta do encarceramento, do assassinato e da ocultação de cadáveres realizados pelo aparato ditatorial.

Uma vez, eu fiquei sozinha quase a manhã inteira, os PMS mineiros saíram bem cedo de caminhonete dizendo que tinham acabado os sacos de lona, o lugar onde compravam era longe, iam demorar. O Fleury já tinha voltado para São Paulo de madrugada. Eu sozinha tomando conta. Então desci até lá embaixo, fui ver. A garagem não tinha janela, e a porta estava trancada com chave e cadeado. Uma porta de madeira. Mas eu olhei por um buraco que eles tinham feito para passar a mangueira de água. Vi uns ganchos de pendurar carne igual nos açougues, vi uma mesa grande e facas igual de açougueiro, serrotes, martelo. É com isso que tenho pesadelos, vejo esse buraco, pedaços de gente. Braços, pernas cortadas. Sangue, muito sangue (KUCINSKI, 2016, p.124).

Levada pelo trauma, resultado do que observara e vivera na casa, para a sessão terapêutica, Bernardo Kucinski lega à personagem Jesuína a narração do funcionamento da “engenharia” do sumidouro de pessoas. É a faxineira também que dá ao leitor uma informação que seria crucial na busca do personagem K. por sua filha. Jesuína relata ter sido colocada na mesma cela de uma moça, de quem soube o nome completo, mas “eu só guardei metade, era

um nome complicado” (KUCINSKI, 2016, p.122). Aqui somos levados a inferir que se tratava de Ana. Inferência fortalecida pela forma como essa moça teria morrido dentro da casa. Na sofrida impossibilidade de ficcionalizar a tortura e a morte da irmã, Bernardo Kucinski dá a ela uma morte por veneno, momentos antes de ser levada para a sala de tortura, como relata Jesuína: “Disseram que ela tomou veneno, que tinha veneno na boca, pronto para engolir.” (KUCINSKI, 2016, p.123).

No capítulo *A queda do ponto*, Bernardo Kucinski escreve sobre o momento em que o cunhado e a irmã arrumam suas coisas, para sair de casa, antes que a repressão os alcançasse, e já apresenta o prenúncio da cena descrita por Jesuína – enfatizando que a atitude tomada pelos dois não era algo programado pela organização política da qual faziam parte.

O casal pode tentar a sobrevivência, para retomar a luta depois, em outras condições, em outros termos. Mas não. A última tarefa de ambos é a inserção da pequena cápsula de cianureto num vão entre os dentes. Há tempos firmaram a jura de não se deixarem pegar vivos, para não entregar companheiros sob tortura. *As cápsulas de cianureto não estão no manual de conduta* (KUCINSKI, 2016, p.29, *grifos nossos*).

Além da polifonia dissonante de vozes narrativas, que Bernardo Kucinski utiliza para apresentar o panorama da história de Ana Rosa, o aspecto formal dos capítulos também é composto por diversos gêneros textuais. Além dos textos em primeira pessoa e dos estruturados em diálogos e narração, analisados anteriormente, a ata da reunião da Congregação de professores do Instituto de Química da Universidade de São Paulo é usada para compor a trama do livro. Isso faz do capítulo *A reunião da Congregação* o mais factual do livro, aparecendo nominalmente todos os professores presentes na reunião.

A sensação de absurdo, que esteve presente na busca sem sucesso do personagem K., é aqui alargada. A congregação de professores do Instituto de Química da USP se reúne, em 25 de outubro de 1975, para votar a exoneração

de Ana Rosa Kucinski Silva de seu cargo de docente por abandono de função. Por uma simulação de onisciência, o narrador apresenta uma série de especulações do que se passou na cabeça de cada um dos presentes, intercalando-as com trechos retirados da ata da reunião.

Esse relato foi imaginado a partir da ata da reunião, transcrita nos trechos citados a seguir. Muitos anos depois, a reitoria anunciaria de público a injustiça da demissão da professora. Mas nunca admoestou nenhum dos envolvidos, nunca resgatou suas dívidas com a família. Os presentes a esta reunião da Congregação nunca se desculparam (KUCINSKI, 2016, p.142).

A primeira projeção de pensamento que o narrador conjectura é a do então diretor do instituto, professor Ernesto Giesbrecht, que presidiu a sessão:

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

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

O que ele disse na ata:

É grande minha satisfação em receber pela primeira vez como membro da Congregação o professor doutor Otto Richard Gottlieb, recentemente empossado no cargo de professor titular junto ao departamento de química fundamental, é uma honra este colegiado poder contar com sua colaboração. Tendo sido aprovada por unanimidade a ata da 44ª reunião, passemos à ordem do dia, que tem como primeiro item a recontração do professor aposentado Henrique Tastaldi (KUCINSKI, 2016, p.142-143, *grifo original*).

O capítulo segue com elucubrações a respeito dos pensamentos de cada um dos presentes na reunião, confrontando-os com os registros de suas manifestações anotadas em ata. Até que se passa para o segundo assunto da reunião: o desligamento da professora Ana Rosa Kucinski Silva do Instituto de Química. Alguns professores se mostram atônitos com o absurdo da situação, outros se colocam amedrontados e pensam mais estrategicamente, focando suas preocupações mais no instituto que na professora desaparecida.

Miriam representante dos auxiliares de ensino, não fala. Pensa bem da professora, uma das mais esforçadas e assíduas, mas está com medo:

Muito triste o que aconteceu. Terrível. Não entendo por que esses figurões se calaram todo esse tempo. Esse foi o erro. Se tivessem gritado logo que ela desapareceu, talvez as coisas tivessem se invertido, era o Instituto que estaria acionando a reitoria, exigindo que botassem para fora aqueles filhos da puta do DOI-Codi que estão instalados lá dentro, e não o jurídico pressionando o departamento. Toda essa conversa fiada do processo, falando em “conjunto probatório”, fiando-se na mensagem do Falcão. Até a Folha já publicou a lista dos vinte e dois desaparecidos incluindo a professora. E eu aqui, sem respaldo de ninguém, tendo que participar desta farsa. Devia ter faltado, inventado uma desculpa e faltado. Por que não se levantam todos e dizem não? É um acinte, sequestraram a pessoa e ainda a acusam de faltar ao emprego (KUCINSKI, 2016, p.147-148, grifo original).

Novamente, o leitor é emaranhado pela dualidade de fatos e ficções de que a obra é composta. O teor testemunhal, de que o livro é dotado, acaba conduzindo o leitor a retoricamente se identificar em empatia com o assunto narrado. Se o “desaparecimento” de Ana Rosa constitui a matéria originária do livro, o núcleo, como evidenciamos, é toda a vivência de supressão e de subjugação do personagem K. E o acesso a essa história é construído pelo procedimento literário do uso de diversas vozes narrativas em contato com um cuidado formal no uso de diferentes gêneros textuais.

Esse cenário favorece a um melhor entendimento da realidade relacionada à Ditadura Militar brasileira e aos seus procedimentos de prisão, tortura e desaparecimento de pessoas. Momento que permanece ainda como uma ferida simbólica na história coletiva do Brasil. A relevância do romance de Bernardo Kucinski está em lançar luz e realçar as (in)certezas sobre o que passou, trabalhando como elemento de luta na política da memória. Conforme afirma o teórico Paul Ricoeur, em seu livro *A memória, a história, o esquecimento*,

(...) se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas simbólicas que pedem uma cura. Mais precisamente, o que, na experiência histórica, surge como um paradoxo, a saber, excesso de memória aqui, insuficiência de memória ali, se deixa reinterpretar dentro das categorias da resistência, da compulsão de repetição e, finalmente, encontra-se submetido à prova do difícil trabalho de rememoração (RICOEUR, 2008, p.92).

Todo o procedimento literário em *K.*, *relato de uma busca* opera como uma forma de resistência e levante contra um discurso que ainda quer negar a

existência da Ditadura Militar no Brasil e todo o autoritarismo da época. Não é apenas sobre a vida de Ana Rosa Kucinski Silva, mas sobre a vida das centenas de vítimas e familiares de vítimas da Ditadura Militar.

2.4

***Deslembro* – memória e imaginação da Ditadura Militar**

Deslembro (2018) é o primeiro longa-metragem de ficção da cineasta brasileira Flávia Castro. Embora não esteja presente da maneira tão forte como se apresenta em *K., relato de uma busca*, a questão do corpo insepulto da Ditadura Militar brasileira é tangenciada, registrando a importância de pensar e articular, ainda hoje, os fantasmas que rondam esse momento tão paradigmático da história recente do Brasil.

A cineasta já havia tocado nessa temática em outro filme seu, o documentário *Diário de uma busca* (2010). Ela, filha de exilados políticos do regime ditatorial brasileiro, entrelaça neste filme a investigação da morte do pai, em 1984, a crônica das diásporas dos exilados do período da ditadura e sua própria construção autobiográfica, frente a esses acontecimentos. Flávia e o irmão foram abandonados com os avós, aos 4 e 2 anos de idade, quando os pais foram obrigados a buscar exílio no Chile para fugir da prisão e da tortura.

Celso Castro e seu amigo Nestor Herédia foram mortos, em 1984, em circunstâncias pouco esclarecidas. Flávia Castro demonstra de forma clara a inconsistência da versão oficial para as mortes, na qual os dois teriam se suicidado ao serem encurralados pela polícia, quando teriam invadido, armados e vestindo uniformes da companhia telefônica, o apartamento de um imigrante alemão, residente no Brasil desde 1922.

Assim como em *Diário de uma busca*, em *Deslembro* Flávia Castro também trabalha com uma busca memorialística da Ditadura Militar brasileira, mas desta vez, não há a mesma carga autobiográfica.

Joana é uma adolescente brasileira que vive em Paris, com sua mãe uma exilada política nos anos de chumbo da ditadura, seu padrasto, um chileno

também exilado da ditadura de Pinochet, no Chile, seu meio irmão, fruto de um relacionamento de seu padrasto antes de obrigatoriamente ter que deixar o Chile, e seu irmão mais novo, nascido da relação entre sua mãe e seu padrasto já no exílio. O ano é 1979, momento da promulgação da Lei da Anistia e a família se prepara para regressar ao Brasil. Joana, entretanto, não está feliz com essa nova situação. O filme começa com uma cena forte, em que vemos a protagonista rasgar as páginas de seu passaporte brasileiro e jogá-las todas no vaso sanitário. A jovem demonstra conhecer um pouco da Ditadura Militar, como na cena em que questiona a mãe:

Mãe: E você já começou a arrumar suas coisas?

Joana: Je ne veux pas aller dans ton pays de merde !¹⁸

Mãe: Não fala assim!

Joana: C'est pas là-bas qu'on tue et qu'on torture ?¹⁹

Mas é somente ao regressar ao Brasil, país que havia deixado ainda criança, que conhecerá com clareza as entranhas da história da Ditadura Militar. Joana sairá paradoxalmente da adolescência e entrará na fase adulta, no mesmo momento em que deixará para trás a alienação sobre os fatos que rondam a história de seu pai, um desaparecido político, morto pelo aparato ditatorial.

Joana é guiada pela avó paterna, Lucia, que lhe apresenta rastros da memória de seu pai, como uma foto e notícias de jornal que recontam o seu desaparecimento. É nesse contexto que a personagem tenta entender seu lugar no mundo e construir sua frágil memória do passado.

A teórica Jeanne Marie Gagnebin, no livro anteriormente citado *Lembrar escrever esquecer*, chama a atenção para a fragilidade da memória no ato de rememoração:

A memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. Riqueza da memória, certamente, mas também fragilidade da memória e do rastro (GAGNEBIN, 2006, p. 44).

¹⁸ A personagem Joana nega falar em português em momentos de embate. A reprodução dos trechos em francês com a tradução em nota de rodapé, visa acentuar essa questão no filme. “Não quero ir para esse teu país de merda”

¹⁹ “Não é lá que se mata e se tortura?”

A adolescente Joana tem lembranças incertas sobre seu passado no Brasil. Esse passado desaparecido e deslembado irrompe em rápidos flashbacks desencadeados por elementos manuseados pela personagem. Assim é a cena em que Joana come pela “primeira” vez a fruta jaboticaba. Sem conhecimento do que se trata e como se come, a personagem usa uma faca para partir um dos frutos ao meio. Com uma das metades na mão, levando à boca, a personagem fita o corpo esponjoso da outra metade que repousa sobre o prato. Nesse momento, o foco da câmera se aprofunda sobre a fruta e somos levados ao momento em que a pequena Joana admira o pai. Ainda criança, ela ouve o pai, Eduardo, enquanto este cola uma foto sobre o seu documento de identificação, que o nome dele a partir daquele momento seria Tiago. Trata-se de um dos dispositivos empregados pelos perseguidos políticos durante a Ditadura Militar. A criação de outras identidades, a fabricação de outros documentos de identidade, para evitar serem descobertos pelo aparato ditatorial.

Em outro momento em que o inconsciente articula a memória deslembada de Joana, ela acaba de observar a foto da casa onde morava, no jornal antigo que reconta a história do desaparecimento do seu pai. O pai está presente novamente. Ele parece estar sendo questionado sobre seu nome, no que a pequena Joana entra em cena e o chama pelo nome de Eduardo, o que acaba fazendo com que ele seja levado. Dá-se nesse momento, o desaparecimento do pai e a instauração do trauma em Joana. A adolescente, que (des)lembra do que aconteceu, introspecta sobre si a culpa pelo acontecido com o pai.

Se em *K.*, *relato de uma busca* é o pai que é acometido pelo trauma do desaparecimento da filha. Em *Deslembro* a situação se inverte. O trauma da morte jamais confirmada influencia a garota na realização de uma viagem escolar para Ouro Preto. Sem a autorização de ambos os pais, a garota não pode participar da viagem. Nessa cena, ela questiona a mãe sobre uma certidão de óbito. Como descrevemos no início do capítulo esse instrumento só foi fornecido aos familiares de desaparecidos e mortos da Ditadura Militar Brasileira nos anos 1990.

Joana: Mãe, como você pode ter certeza que ele morreu se você nem o viu?

Mãe: Por favor, Joana!

Joana: Maman, réponds cette fois-ci.²⁰

Mãe: Você sabe muito bem o que quer dizer desaparecido político.

²⁰ Pelo menos dessa vez, responda, mãe.

Joana: Non, je ne sais pas ! Pour moi, ce sont ces types qui vont acheter un paquet de clopes au coin de la rue et ne reviennent jamais. C'est ça qu'il a fait ?²¹

A mesma pergunta é dirigida à avó, em um encontro em que as duas estão em uma Igreja. Cabe à avó, com leveza e força, ser novamente a ponte entre a neta e o filho, legando à neta as memórias possíveis do pai, uma vez que a mãe tem dificuldade em tratar do assunto. Tal estrutura narrativa traz à mente a concepção de “narrativa de filiação”, explorada pela pesquisadora francesa Carine Trevisan.

Trata-se de textos que tomam a forma de uma busca ou de uma investigação sobre a ascendência, questionando os laços de filiação, o processo e o objeto de transmissão, enfim a identidade do narrador como herdeiro problemático (TREVISAN *apud* CAMPOS, 2017, p.684).

À neta Joana, cabe a busca de compreender melhor a história do pai e da Ditadura Militar, para assim compreender a sua própria.²² Cabe a ela o trabalho de rememoração, no sentido benjaminiano da palavra, isto é, de uma memória ativa que transforma o presente, pois só assim ela poderá entender sua relação com o Brasil.

Se na temática, o filme mostra o conflito da personagem Joana frente a história do pai e da Ditadura Militar, a produção do filme também buscou evidenciar essa questão esteticamente no uso das cores nos dois momentos da história. A concepção visual parece pensada para refletir o processo interior de Joana e o sofrimento que a aflige, na busca entre os rastros de memória do seu pai.

Em Paris, lugar onde a personagem viveu a infância e fez amigos, a fotografia e a direção de arte privilegiaram a profusão e o uso de cores quentes. Isso reverbera o estado de espírito de Joana, que amava viver na cidade.

²¹ Não, eu não sei! Pra mim são esses caras que vão comprar cigarro na esquina e não voltam nunca mais. Foi isso o que ele fez?

²² A própria cineasta Flávia Castro também precisou se ocupar dessas questões em sua trajetória de filha de perseguidos da Ditadura Militar. Como evidenciamos anteriormente, ela fez o filme *Diário de uma busca* na tentativa de descobrir e interpretar traços da história do pai, que estavam de alguma forma contraditórios ou desconectados do que fora registrado pela história da Ditadura Militar.

Os trópicos, a cidade do Rio de Janeiro, comumente representados, nas produções cinematográficas, com cores vivas, têm seu paradigma quebrado. A cidade para onde a família decidiu voltar, contra a sua vontade, é uma cidade fria, invernical e de tons sóbrios. É o país da ditadura, dos tempos de chumbo. Isso perdura desde a chegada da família até o momento em que a personagem protagonista vai se reencontrando com o Brasil e com a cidade do Rio de Janeiro.



Figura 1: Cena do filme *Deslembro* – Joana e o irmão caçula Leon



Figura 2: Cena do filme *Deslembro* – Joana em frente à casa onde morou na infância

Deslembro é forma verbal da primeira pessoa do singular do presente do indicativo, do verbo transitivo direto deslembrar. Formado da junção do prefixo “des”, que significa “não”, com o verbo lembrar, “deslembrar” significa deixar de lembrar(-se), esquecer(-se), olvidar(-se). Jeanne Marie Gagnebin destaca que existem múltiplas facetas no ato de esquecer:

Se essa luta é necessária, é porque não só a tendência a esquecer é forte, mas também a vontade, o desejo de esquecer. Há um esquecer natural, feliz, necessário à vida, dizia Nietzsche. Mas existem também outras formas de esquecimento, duvidosas: não saber, saber mas não querer saber, fazer de conta que não se sabe, denegar, recalcar (GAGNEBIN, 2006, p. 101).

O título do filme é apresentado duas vezes: primeiro, após o prólogo, e depois no final, após os créditos principais. Nas aparições, o radical “lembro” é formado letra por letra, de trás para a frente, para em seguida ser adicionado o

prefixo “des”. Como uma forma de lampejo há a lembrança, a memória, que sobrevive, como a própria formação etimológica mostra, dentro do deslembrar, do esquecimento. Ainda que o pai da personagem Joana tenha “desaparecido” durante a Ditadura Militar, ela sobrevive e tem ainda a possibilidade de viver, de contar, de lembrar.

Georges Didi-Huberman, em seu livro *A sobrevivência dos vaga-lumes*, apresenta uma leitura do artigo *O vazio do poder na Itália* (1975) de Pier Paolo Pasolini, que ficou popularmente conhecido como *O artigo dos vaga-lumes*. Pasolini aborda, sobretudo, como um lamento fúnebre, a morte dos vaga-lumes, fulgurações figurativas de momentos de graça que resistem ao mundo do terror: lampejos de inocência, em um contexto político e histórico marcado pelo aniquilamento da inocência graças ao fascismo triunfante. Didi-Huberman reflete sobre a morte dos vaga-lumes de Pasolini, através de um levantamento de uma série de sobrevivências, as quais, são para ele

lampejos passeando nas trevas, em nenhum caso o acontecimento de uma grande “luz de toda luz”. Porque elas (*as sobrevivências*) nos ensinam que a destruição nunca é absoluta – mesmo que fosse ela contínua –, as sobrevivências nos dispensam justamente da crença de que uma “última” revelação ou uma salvação “final” sejam necessárias à nossa liberdade (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.84).

De maneira semelhante, a sobrevivência é marcada dentro dos versos do poema de Fernando Pessoa que, como a própria cineasta Flávia Castro destaca em entrevistas, foi o lugar de inspiração para o título do filme.

Deslembro incertamente. Meu passado.
 Não sei quem o viveu. Se eu mesmo fui,
 Está confusamente deslembado
 E logo em mim enclausurado flui.
 (...)
 (PESSOA, 1993, p. 116)

Deslembro circulou por diversos festivais ao longo do ano de 2018, tendo sido premiado pelo júri popular no Festival do Rio. Mas a sua distribuição no

Brasil só começou no segundo trimestre de 2019.

Em entrevista ao site *c7nema.net*, no dia 19 de junho de 2019, a cineasta comenta sobre o filme:

Um filme se escreve e se inscreve no presente na sua realização, no momento qual ele se inscreve na História. Sinto que o Brasil de hoje transborda para o filme de maneira perturbadora. Ele vem no momento de uma fissura, de negação da nossa História, dos fatos que ocorreram no país na ditadura militar. Ele vem, sem querer querendo, lembrar a gente do que houve. Estamos em um momento em que é importante lembrar (CASTRO, 2019).

Coaduno esta tese à importância do lembrar destacado por Castro. Não se trata de lembrar o passado, de torná-lo presente na memória para permanecer no registro da queixa, da acusação, da recriminação. Nem também com o intuito de promover uma espécie de culto ou de comemoração solene do passado. Lembrar como instrumento de análise para melhor esclarecer o presente e nossa participação nele. Lembrar porque é

perturbador o filme ficar pronto e estrear no Brasil quando ainda estamos catatônicos com a eleição de um presidente de extrema-direita. E é nesse momento, em que grupos cada vez maiores de pessoas negam que houve uma ditadura militar no Brasil, e que “Deslembro” traz à tona uma história de quem sofreu com a ditadura, e são adolescentes, crianças (CASTRO, 2018)²³.

Os dois processos literários apresentados nesse capítulo, operam como gestos de levante e resistência, como objetivamos demonstrar. Entretanto, não o fazem de forma panfletária ou como um ritual de protesto, operam com sutileza e qualidade estética no tratamento de um momento tão traumático da história do Brasil: a Ditadura Militar.

Frente à dificuldade de abordar eticamente o assunto, tanto o romance *K.*,

²³ Flávia Castro em entrevista ao site *Vortex Cultural* em 19 de novembro de 2018.

relato de uma busca quanto o filme Deslembro propõem

lutar contra o esquecimento e o recalque, isto é, lutar igualmente contra a repetição e pela rememoração; mas não transformar a lembrança do horror em mais um produto cultural a ser consumido; evitar, portanto, que "o princípio de estilização artístico" torne Auschwitz representável, isto é, com sentido, assimilável, digerível, enfim, transforme Auschwitz em mercadoria que faz sucesso (como fazem sucesso, aliás, vários filmes sobre o Holocausto, para citar somente exemplos oriundos do cinema). A transformação de Auschwitz em "bem cultural" torna mais leve e mais fácil sua integração na cultura que o gerou (...). Desenha-se assim uma tarefa paradoxal de transmissão e de reconhecimento da irrepresentabilidade daquilo que, justamente, há de ser transmitido porque não pode ser esquecido (GAGNEBIN, 2006, p.79).

3

À memória dos 111 – o Massacre do Carandiru

3.1

Roteiro-ficção de uma cena gravada na memória

Sexta-feira, 2 de outubro de 1992

Num sofá, numa sala de uma família de classe média do interior das Minas Gerais, uma mulher embala e amamenta sua bebê de 22 dias, enquanto seus outros três filhos, de sete, cinco e três anos, brincam com seus carrinhos, inventando estradas e passagens pelo felpudo tapete no chão.

O marido, ainda no trabalho, deverá chegar em breve para jantar e contar como haverá sido exaustivo mais um dia na loja da família, no Centro da cidade.

A mulher ainda sente dores na região abdominal: tivera que voltar ao hospital sete dias após a cirurgia da cesariana para uma nova cirurgia, na qual sua vesícula precisou ser retirada. Ao menos a TV, sempre ligada nesse horário da noite para acompanhar a novela das 19 horas, “Deus nos Acuda”, consegue mantê-la dispersa, enquanto aguarda a chegada do marido.

O grande jornal noturno da emissora inicia no momento em que o marido adentra da rua. Os dois trocam olhares distantes, não chegam a se aproximar, pois ambos são capturados pela notícia de abertura do jornal.

Às 16 horas e 20 minutos, 341 policiais da Tropa de Choque de São Paulo haviam recebido ordens para invadir o Pavilhão 9 da Casa de Detenção de São Paulo, no Complexo do Carandiru. A operação que supostamente deveria conter uma rebelião dos presos, terminou após cerca de 20 minutos da entrada dos soldados, com um massacre de 111 presos, após o disparo de mais de 3500 tiros.

O jornal é tomado por reportagens que ensaiam dar conta do que aconteceu naquele presídio, durante os 20 minutos pelos quais se estendeu a operação. O jantar

da família começará mais tarde, uma vez que o casal não consegue desgrudar os olhos da tela da TV.

Segunda-feira, 5 de outubro de 1992

A cena familiar se repete.

Passados três dias do massacre, a emissora de TV exibe em seu jornal uma reportagem em que um dos seus repórteres está dentro da casa de detenção, no local onde se desenrolaram as ações e com presos que haviam testemunhado toda violência da ação militar:

Pelo relato dos presos, a violência começou aqui nessa escadaria de acesso ao segundo andar. À frente dos PMs, estava uma unidade de elite, o GAT, sob as ordens do comandante Wanderlei Mascarenhas. Os presos contam que muitos feridos foram lançados dos andares mais altos pelo buraco do elevador. Ainda segundo os presos, o grande massacre foi aqui no terceiro andar. Só nessa cela 7 pessoas morreram. *Tinha um pano aqui, eles abriu e enfiaram a metralhadora aqui e mataram todo mundo.* Nesta cela 9375 moravam quatorze presos, todos foram mortos. Aqui dentro, há marcas de violência por toda a parte. (...) Quem escapou da morte, traz no corpo as marcas da violência. Como você conseguiu escapar? *Tinha acabado a munição.* De quem? *Dos policiais.* (...) Uma das maiores brutalidades ocorreu nesse corredor com as pessoas que estavam feridas. Os próprios presos eram obrigados a carregá-los até essa sala, a barbearia do Pavilhão 9, depois os PMs jogavam os cães aqui dentro. Por que que jogavam os cães aqui para dentro? *Para eles não ter o trabalho de matar, eles deixava pros cachorros fazer esse serviço*²⁴ (BARCELOS, 1992).

3.2

Da potência fabulatória e performativa do testemunho

Tinha três anos em outubro de 1992. Não tenho lembranças do acontecido na época, nem me recordo de essa temática ser trazida à cena ao longo de minha juventude. Minhas memórias sobre a “barbárie” passada dentro do Carandiru foram

²⁴ Transcrição do texto da matéria produzida pelo repórter Caco Barcelos, que foi exibida na edição do Jornal Nacional, da TV Globo, na noite da segunda-feira, 5 de outubro de 1992. Os trechos em itálico correspondem a falas de presos que testemunharam a ação policial e foram entrevistados na reportagem.

sendo construídas através de fragmentos de reportagens jornalísticas em razão dos julgamentos dos policiais ou do completar de anos de seu acontecimento. Inventar/Inventariar um roteiro precário, tanto em sentido imaginativo, quanto nas precisões das informações relatadas, como o apresentado anteriormente, é o meu modo de poder ensaiar uma entrada na reflexão dessa memória e desse esquecimento que de alguma forma, certamente na dimensão do intolerável, me constituem como sujeito.

Escrevo, e de certo modo testemunho²⁵, sobre um episódio que não experienciei empiricamente, nem como sujeito que sofreu das ações brutais dos policiais, nem ainda como um espectador no calor dos acontecimentos. Qual o valor do que escrevo? Qual o valor do que testemunho?

(Abro parênteses para destacar que reconheço toda a problemática que a palavra valor carrega dentro do campo dos estudos literários. Penso na relação entre valor, escrita e testemunho a partir de um questionamento autorreferente e performativo, que coloca em relação e embate este ensaio e uma tradição de escritos testemunhais. Se dentro dos estudos do testemunho, a testemunha é a figura que vivenciou determinado acontecimento e/ou a filiação que recebeu de seus predecessores a narração de tal memória, coloco-me como testemunha numa perspectiva de filiação coletiva, uma vez que o Massacre do Carandiru foi um evento compartilhado por toda a sociedade brasileira. Essa pergunta sobre o valor do meu testemunho ecoa a problemática da pesquisadora Marianne Hirsch, em seu artigo *The Generation of Postmemory*.

What do we owe the victims? How can we best carry their stories forward without appropriating them, without unduly calling attention to ourselves, and without, in turn, having our own stories displaced by them? How are we implicated in the crimes? Can the memory of genocide be transformed into action and resistance? (HIRSCH, 2008, p.104)²⁶.

²⁵ A experiência de fazer um testemunho neste capítulo é um exercício performativo, que busca reconfigurar o ato de testemunhar a partir de um impulso ficcional, ciente dos impasses e das aberturas que esse gesto aporta ao próprio testemunho.

²⁶ O que nós devemos às vítimas? Como podemos levar suas histórias adiante, da melhor forma possível, sem nos apropriarmos delas, sem chamar a atenção indevidamente para as nossas histórias, e sem, por outro lado, ter nossas próprias histórias deslocadas pelas delas? De que forma estamos nós também implicados nos crimes? A memória do genocídio pode ser transformada em ação e resistência? (*Tradução minha*)

O gesto performático deste testemunho é, junto com a leitura que faço das obras de Nuno Ramos, uma tentativa de transformar tal memória em ação e resistência. Colocar-me como testemunha é assumir minha responsabilidade frente a tal crime, é dar uma continuidade à história das vítimas do Carandiru, tarefa que cabe a toda a população brasileira.)

Em artigo intitulado *O local do testemunho* o pesquisador Márcio Seligmann-Silva apresenta uma importante discussão sobre o lugar do testemunho na cultura da memória brasileira. Interessado em pensar a ausência de escritos testemunhais sobre a Ditadura Militar brasileira, em relação ao cenário latino-americano, Seligmann-Silva destaca, apoiado nos relatos e na luta da presa política durante o período da Ditadura Militar, Rosalina Santa Cruz (que teve seu irmão Fernando Santa Cruz preso e “desaparecido” durante o mesmo período) o caráter coletivo do testemunho.

Rosalina disse também que não falava em seu nome, mas no de uma coletividade. Este gesto é típico, como sabemos, de boa parte dos depoimentos e da escrita testemunhal de catástrofes. A memória, antes de ser individual, é coletiva. No caso específico dos que sofreram sob o terrorismo de Estado, esta coletividade é a daqueles que se opuseram ao Estado de exceção. Mas sabemos também – como vimos com Celan – que é impossível testemunhar pelo outro. Testemunhar, assim como atestar, tem a ver com “ter visto” e não podemos ver pelo outro. A coletividade, no entanto, se constrói primeiro como um grupo com laços políticos. Esse grupo se tornou vítima da violência. A memória do mal passou a ser algo compartilhado por esse grupo e o século XX viu inúmeras sociedades serem fragmentadas em grupos que compartilhavam a experiência comum de uma barbárie. O século XX foi um século de catástrofes, de genocídios e de perseguições em massa. Ele gerou um número de mortes e de sociedades devastadas pela violência como nunca antes se vira. Muitas populações ocuparam este lugar de vítima. No Brasil, desde a última ditadura, constitui-se uma sociedade da qual uma fração se identifica com o desejo de busca da verdade dos fatos ocorridos sob a ditadura. Essa fração luta pela memória e pela justiça. Este grupo é constituído pelas vítimas, pelos solidários com elas e por muitos que acreditam na importância de se estabelecer justiça como condição de construção de um Estado de direito autenticamente justo e democrático (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.10).

É esse aspecto coletivo, observado também nas obras de Nuno Ramos, das quais discorreremos mais adiante, em sua busca de sensibilizar os espectadores que transitam pela instalação artística ou acompanham a performance pela internet, que gostaria de produzir em cada leitor que tiver esse texto em mãos. Como um gesto de levante (*soulèvement*), a performatividade desse testemunho quer construir laços de afeto e solidariedade, articulando a memória das vítimas dessa barbárie, não no

intuito de falar por elas, mas de engrossar um coro que luta pela justiça e pelo não esquecimento.

3.3

O que resta do Carandiru? ou o que a literatura nos lega

Os julgamentos dos policiais envolvidos no massacre se estendem até hoje. Ainda em 1992, a Justiça Militar abriu inquérito e indiciou 121 policiais militares. Durante 4 anos, o processo continuou em andamento sem nenhum resultado prático, muitos dos envolvidos continuaram na polícia, alguns tendo sido promovidos. Em 1996, o caso foi transferido para a Justiça Comum, e em resposta à ação movida pela mãe de um dos detentos que pedia a indenização pela morte do filho, o Tribunal de Justiça de São Paulo decidiu que a ação da polícia militar havia sido legítima, imputando a culpa às vítimas, pois elas haviam começado a rebelião e forçaram a polícia militar a se defender.

O coronel da reserva Ubiratan Guimarães, que havia comandado a invasão, foi julgado em 2001 e responsabilizado pelas 111 mortes, sendo condenado a mais de 600 anos de prisão em regime fechado. Entretanto, por ser réu primário, ele pode recorrer à sentença em liberdade. Em 2006, a sentença veio a ser anulada.

A partir do ano de 2013, começou-se o julgamento dos outros policiais envolvidos. Todos foram condenados a vários anos de prisão pelo massacre de 2 de outubro de 1992. Mas por serem réus primários, puderam recorrer às sentenças em liberdade.

Em setembro de 2016, a sentença condenatória dos policiais foi anulada. Mas o Supremo Tribunal de Justiça, reviu o processo e revogou a anulação em abril de 2018. Entretanto, 27 anos depois do Massacre do Carandiru nenhum dos policiais envolvidos foi responsabilizado pelos atos cometidos.

Paralelo a esse curto delineamento do histórico jurídico, cabe pensar o que foi feito com o lugar onde aconteceram todas essas mortes. Em setembro de 2002, os últimos detentos deixaram a Casa de Detenção de São Paulo, Complexo do Carandiru e foram transferidos para unidades no interior do estado. Vale lembrar

que durante muitos anos o complexo abrigou, como muitos presídios brasileiros, uma população carcerária inflacionada, muito acima da sua capacidade.

O complexo penitenciário construído em 1956 e desativado em 2002, foi parcialmente demolido, dando lugar ao Parque da Juventude, o qual abriga a Biblioteca de São Paulo e duas escolas técnicas profissionalizantes. O antigo local do Carandiru tem agora novos frequentadores e usos bem distintos, voltados para a cultura, a prática de esportes, para o lazer e a educação.

Que as promessas de cultura e educação que o novo espaço ganhou são bem-vindas para a sociedade paulista e brasileira, não resta dúvidas. Entretanto, cabe refletir sobre o que resta do Complexo do Carandiru nesse espaço, ou ainda, como a memória do que aconteceu em 2 de outubro de 1992 é ali (re)contada/(re)vivida. Hoje, o que resta no espaço em referência à Casa de Detenção são apenas ruínas dos prédios que abrigavam os presidiários, ruínas que parecem dizer que o massacre aconteceu há muito tempo, isto é, o que se apresenta sobre o Carandiru parece provocar o esquecimento de tudo o que aconteceu.

O modo como cada Estado organiza seu sistema punitivo e tutela as pessoas punidas com pena privativa de liberdade mostra comprometimento com a dignidade, os direitos humanos e a ordem jurídica. A lembrança de tempos mais ou menos sombrios ajuda a evitar repetição de violência e atos arbitrários, pois deixa entrever um compromisso do Estado para que esses atos nunca mais se repetirem. A valorização da memória serve, ainda, como reparação simbólica para as vítimas e seus familiares e pode ser entendida como pedido de perdão do Estado por violências praticadas por seus agentes.

Em países diversos, museus são instalados para preservar a memória dos cárceres desativados. A preocupação é compreensível, pois os locais, públicos, destinados à exclusão daqueles que praticaram atos merecedores da supressão da liberdade, não devem ser, simplesmente, implodidos, apagados do mapa como se nunca tivessem existido.

As preocupações desenvolvidas pelo historiador Pierre Nora, em seus estudos sobre os *lugares de memória* na França, podem nos ajudar a pensar nesse contexto do Carandiru. Nora, no ensaio *Entre memória e história – a problemática dos lugares*, apresenta sua categoria de *lugares de memória* como resposta à necessidade de identificação do indivíduo contemporâneo. São nos grupos “regionais”, ou seja, sexuais, étnicos, comportamentais, de gerações, de gêneros

entre outros, que se procura ter acesso a uma memória viva e presente no dia-a-dia. Nora conceituará os lugares de memória como, antes de tudo, um misto de história e memória, momentos híbridos, pois não há mais como se ter somente memória, há a necessidade de identificar uma origem, um nascimento, algo que relegue a memória ao passado, fossilizando-a de novo: “O passado nos é dado como radicalmente outro, ele é esse mundo do qual estamos desligados para sempre. É colocando em evidência toda a extensão que dele nos separa que nossa memória confessa sua verdade como operação que, de um golpe a suprime” (NORA, 1993, p. 19).

O autor, na sua busca para uma solução possível ao problema de "não se ter memória", pontua que se não há uma memória espontânea e verdadeira, há, no entanto, a possibilidade de se acessar a uma memória reconstituída que nos dê o sentido necessário de identidade. Para Nora:

os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais (NORA, 1993, p.13).

Estes são então lugares que abrigam diversos meios e formas de celebração e culto, práticas no regime democrático, das memórias de vítimas submetidas a atrocidade e/ou supressão de direitos, em razão de guerra, de regimes autoritários ou de atos violentos.

Indo ao encontro das ideias de Pierre Nora, a teórica Aleida Assmann, em seu livro *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, afirma que a conservação de tais locais traumáticos, transformados em museus ou centros de cultura, tem por convicção o anseio de que as atrocidades ali cometidas devem ser ancoradas de forma duradoura na memória histórica.

Espera-se dos locais da recordação, para além do valor informativo que lugares memorativos e documentais proporcionam, onde quer que se localizem, um aumento da intensidade da recordação por meio da contemplação sensorial. O palco dos acontecimentos históricos deve tornar acessível ao visitante o que as mídias escritas ou visuais não conseguem transmitir: a aura do local que não é reproduzível em *médium* algum. Essa abordagem corresponde não só a uma disposição interna muito antiga de peregrinos e turistas em busca de formação cultural, mas também a uma nova tendência na pedagogia museológica que procura veicular a história como experiência. Concreção sensorial e colorido afetivo devem aprofundar a

apreensão meramente cognitiva do saber histórico no sentido de uma confrontação e apropriação pessoal diante dele (ASSMANN, 2011, p. 351).

De forma semelhante opera o conceito de *lugar antropológico* defendido por Marc Augé, no livro *Não lugares – introdução a uma antropologia da supermodernidade* (1994). Para ele, a instituição de marcos simbólicos nas cidades é responsável pela instauração desses lugares. Os habitantes que circulam por lugares antropológicos interiorizam esse referencial que está presente tanto nos nomes de ruas como nos diferentes locais e monumentos. Para ele, esses lugares são a expressão concreta da permanência e da continuidade, isto é, são lugares que promovem a lembrança e a memória de um povo.

O evento da intervenção policial na Casa de Detenção, em 1992, que resultou na morte de 111 presos, é um fato que permanece na memória coletiva, mesmo depois da desativação do presídio. No entanto, o não estabelecimento de um *lugar de memória* não permite lembrar as histórias de tantas pessoas que ali viveram. O Estado novamente se omite na não implementação de um *lugar de memória* onde ocorreu um massacre contra presos e assim, seu compromisso público para a não repetição desse tipo de crime e sua responsabilidade em relação às causas que levaram a tal episódio, que seriam mais que desejados, não se consolidam.

Temos então, de um lado, o esquecimento no âmbito judicial, no não avanço dos processos e na não punição dos responsáveis. Do outro, temos um esquecimento do Estado, que não assume sua responsabilidade frente ao ocorrido.

Apesar desses “esquecimentos”, a produtividade cultural e literária em torno dos acontecimentos e dos testemunhos do massacre tem sido grande desde o dia da chacina em 1992. Livros como a coletânea *Letras de Liberdade*²⁷, *Memórias de um Sobrevivente*²⁸, *Pavilhão 9 – Paixão e Morte no Carandiru*²⁹, *Sobrevivente André*

²⁷ *Letras de Liberdade*, organizada pelo escritor, roteirista e jornalista Fernando Bonassi, apresenta relatos de 15 presos da antiga casa de Detenção de São Paulo, o Carandiru. Os textos foram escolhidos num concurso que envolveu mais de 300 relatos.

²⁸ *Memórias de um Sobrevivente* é um testemunho autobiográfico do presidiário Luiz Alberto Mendes publicado em 2001 pela editora Companhia das Letras.

²⁹ *Pavilhão 9 – Paixão e Morte no Carandiru* é a transcrição feita pelo médico Hosmany Ramos dos relatos do presidiário Milton Marques Viana, que foi transferido do Carandiru para a penitenciária Avaré após o massacre.

*du Rap*³⁰, *Estação Carandiru*³¹ e o filme *Carandiru: o filme*³² são alguns exemplos de produções literárias sobre o encarceramento no Complexo do Carandiru. O pesquisador e teórico Karl Erik Schøllhammer aponta para esse fato em ensaio intitulado *Memórias de delinquência e sobrevivência*.

Cineastas, escritores, artistas plásticos e dramaturgos partiram desse exemplo na elaboração de obras que situam a violência carcerária de Carandiru no centro de uma expressão crítica das desigualdades sociais e da realidade da exclusão que ainda estigmatiza a democracia brasileira recente. A espetacularidade do evento e a violência aqui acumulada parecem autorizar essas produções culturais, o silêncio oficial em torno dos fatos ocorridos atribui voz a quem antes não falava e a revolta escolheu Carandiru como emblema de denúncia contra um sistema criminal, judicial e penal totalmente ineficiente e autoritário (SCHØLLHAMMER, 2006, p.139).

Schøllhammer investiga alguns dos títulos citados anteriormente a partir da perspectiva foucaultiana, desenvolvida nos trabalhos sobre as instituições psiquiátricas e penais da França no século XVIII, no ensaio *A vida dos homens infames* (2003 [1977]). Para Foucault a noção moderna de literatura surge simultaneamente com o novo regime discursivo do vigiar, interditar e punir.

Nasce uma arte da linguagem cuja tarefa não é mais contar o improvável, mas fazer aparecer o que não aparece – não pode ou não deve aparecer: dizer os últimos graus, e os mais sutis, do real. No momento em que se instaura um dispositivo para forçar a dizer o “ínfimo”, o que não se dizia, o que não merece nenhuma glória, o “infame” portanto, um novo imperativo se forma, o qual vai construir o que se poderá chamar a ética imanente ao discurso literário do ocidente: suas funções cerimoniais vão se apagar pouco a pouco; não terá mais como tarefa manifestar de modo sensível o clamor demasiado visível da força, da graça, do heroísmo, da potência; mas ir buscar o que é o mais difícil de perceber, o mais escondido, o mais penoso de dizer e de mostrar, finalmente o mais proibido e o mais escandaloso (FOUCAULT, 2003, p. 220).

De um modo geral, ainda que façam uso de formas e gêneros diferentes de escrita, e alcancem menor ou maior êxito em seus empreendimentos discursivos, os processos literários supracitados trabalham nessa perspectiva de revelar o que antes não era revelado pela literatura. São construídos pela ótica daqueles que não tinham

³⁰ *Sobrevivente André du Rap* é fruto do relato do presidiário André do Rap, escrito pelo autor Bruno Zeni, a partir de entrevistas feitas com o personagem após o massacre.

³¹ *Estação Carandiru* é um livro composto por relatos de presidiários escrito pelo médico oncologista, professor e escritor Drauzio Varella, a partir da narrativa obtida durante os anos em que atuou como médico voluntário na Casa de Detenção de São Paulo.

³² *Carandiru: o filme* é uma produção dirigida pelo cineasta Héctor Babenco que apresenta uma adaptação cinematográfica do livro de Drauzio Varella.

voz. São marcas do embate entre as instituições de poder e o indivíduo, isto é, são a reverberação pela escrita de corpos estigmatizados, violentados, torturados e mortos.

3.4

111 nomes de protesto e resistência

O Brasil tem assistido, ao longo dos últimos anos, à morte de centenas de presidiários nas penitenciárias. Grande parte dessas mortes é provocada pelo confronto entre facções rivais. No entanto, as penitenciárias seguem superlotadas, e apesar do evidente dispêndio inútil de verbas e energia social, o Brasil continua sendo um dos países que mais encarcera, que mais aplica penas disciplinares de cerceamento de liberdade por crimes não violentos. Os últimos dados do *Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias – INFOPEN*, de 2016 apontam que

De modo geral, podemos afirmar que os crimes de tráfico correspondem a 28% das incidências penais pelas quais as pessoas privadas de liberdade foram condenadas ou aguardam julgamento em Junho de 2016. Os crimes de roubo e furto somam 37% das incidências e os homicídios representam 11%. Ao compararmos a distribuição entre homens e mulheres, no entanto, evidencia-se a maior frequência de crimes ligados ao tráfico de drogas entre as mulheres. Entre os homens, os crimes ligados ao tráfico representam 26% dos registros, enquanto entre as mulheres esse percentual atinge 62%, conforme figura 6. Os crimes de roubo e furto representam 38% dos crimes pelos quais os homens privados de liberdade foram condenados ou aguardam julgamento e 20% dos crimes relacionados às mulheres (INFOPEN, 2016, p. 43).

De acordo com esse mesmo levantamento, a maioria dessa população penitenciária é jovem, tem entre 18 e 24 anos, é negra ou parda. Cerca de 40% da população carcerária está presa sem processo legal formal, isto é, sem condenação. É um truísmo também dizer que, segundo a Anistia Internacional, a polícia brasileira é a que mais mata e morre no mundo, ou seja, ela é vítima do próprio poder de que é agente.

Todo esse cenário violento é exposto diariamente nas páginas dos jornais e nas imagens dos telejornais. Assim como também foram vinculadas as imagens do Massacre do Carandiru, formando uma espécie de Pogroms.

Na contramão de toda essa inflação imagética, o multiartista Nuno Ramos criou, ainda em 1992, um mês após o massacre, uma grande instalação intitulada *III* em homenagem aos que perderam a vida, numa articulação de política da memória. Nuno omitiu as imagens do massacre, que eram massivamente divulgados pela imprensa, e criou um trabalho com certo tom monumental, misturando o arcaico e o rústico, através de matérias brutas como breu, vaselina, asfalto, ouro e fumaça. O título da instalação é apenas o número *III*, signo vazio da contagem dos mortos, sem qualquer palavra que provoque a mesma hiperexposição das imagens e das palavras jornalísticas.

Nuno individualizou cada uma das vítimas com paralelepípedos cobertos por asfalto e breu. Sobre cada paralelepípedo havia um xerox, mergulhado em breu, do noticiário jornalístico do massacre, e cinzas de um salmo bíblico queimado em homenagem ao morto. Os nomes de cada um dos mortos estavam impressos em relevo de chumbo (linotipia) e repousavam sobre cada um dos 111 paralelepípedos. Não haviam exposição de imagem humana, nem textos que explicavam a instalação.

Às paredes e sobre tampas de caixas que também continham cinzas dos salmos e estão fixadas nas paredes, estavam aderidos trechos do livro de poemas *Cujo*, que o autor publicaria no ano seguinte à realização da instalação, em 1993. Os textos criavam uma espécie de alento ou subterfúgio frente à crueza e a brutalidade do silêncio das pedras (vítimas). Entre esse cenário se destacavam 3 estruturas horizontais, que pareciam marcar um caminho, às quais Nuno Ramos deu o nome de múmias: múmia de barro, múmia de cinza, múmia de ouro. Sobre essas 3 estruturas a pesquisadora Priscila Rossinetti Rufinoni comenta em seu ensaio *Rito e violência – vigília pelos III, por Nuno Ramos*:

Na múmia de ouro, na qual uma pequena ascese é evocada, um rito cruel que demarca a impossibilidade dos ritos abstratos de luto. Há uma frase mítica para esse luto público interrompido, repetida hoje nos meios digitais, antes por outros modos. Mítica pois é a manifestação renitente da violência, distante da sua aplicação na ordem dos fins e dos meios. É a ladainha coletiva brasileira, quando se evoca essa última linha áurea, ínfima, para a nomeação do que é humano: “bandido bom é bandido morto, se está com pena, leva para casa”, como se todo o

desenho da humanidade se resumisse, sempre e mais uma vez, à ordem do oikos, ao círculo mítico do sempre o mesmo, à domesticação patriarcal, aos laços cruéis de um afeto invasivo, repelente, deformador (RUFINONI, 2016, p. 307).

Um tule impresso também com trechos do livro *Cujo* separa a segunda sala. Nesta estão dispostas, nas paredes, fotos de satélite em menor ou maior aproximação da cidade de São Paulo, no dia do acontecimento do Massacre. Bulbos de vidro interligados por mangueiras a máquinas de fazer fumaça estão no chão, e enovelam o espaço a cada acionamento das máquinas por um timer.

Abaixo reproduzo fotos da exposição retiradas do site do artista e trechos do poema-livro *Cujo*.



Figura 3: Sala 1 da instalação *III*, de Nuno Ramos

Eu quis ver mas não o vi. Eu quis ter mas não o tive. Eu quis. Eu quis o deus mas não o tive. Eu quis o homem, o filho, o primeiro bicho mas não os pude ver. Estava deitado, desperto. Estava desde o início. Quis me mover mas não me movi. Eu quis. Estava debruçado, morto desde o início. A grama alta quase não me deixava ver. Estava morto desde o começo. Eu quis o medo mas não o pude ter. Estava deitado, debruçado bem morto. Quis ver o primeiro bicho e a raiz da primeira planta. A grama alta não me deixava ver. Quis ficar acordado mas dormi. Estava deitado e a grama alta não me deixava ver. Os olhos esbugalhados quase morriam pela última vez. Estava ali desde o começo. Eu quis o medo mas não o pude ter. Quis o sono, a arca, algum algarismo romano. Quis o homem, mas não este aqui. Quis um deus, mas não este aqui. Ouvi os mil ruídos sem saber do quê. Estava

debruçado sobre a grama. Quis virar o corpo e olhar o céu mas não este aqui. Quis olhar a carne desde o comecinho, por trás da pele mas não demasiado profundo. Quis olhar a carne e a raiz da primeira planta (esta só tinha caule). Quis o medo mas não disso aí. Quis dizer: disso aí. Quis virar o corpo mas sem me mexer. Estava morto desde a primeira planta. Estava morto bem morto desde o comecinho da primeira planta. Era um fóssil da primeira planta mas não esta planta aí. Quis dizer: esta planta aí. Quis olhar, olhar, olhar isto aqui. Estava debruçado sobre a grama alta sem me mexer. Quis virar o corpo e ver o céu mas não este aqui. Estava bem morto e quis dizer isto aqui (RAMOS, 1993, pp. 27-29).



Figura 4: Detalhe de 1 paralelepípedo da instalação *III*, de Nuno Ramos

Quando o próximo peixe saltar vou avisá-lo: cuidado com a garça. Não queremos que se machuque, nós que amamos as coisas paradas. Estamos cansados de bicos de garça. A árvore que cai deve ser morta antes. Vamos lavar a pele de um morto. Vamos nos aquecer sob esta pele mal-cheirosa. Quero estudá-la à noite, ler seu mapa (coisas-mapa para homens cegos). Estes pequenos urros devem morrer antes, estas pequenas doses diárias. Estas madonas mortas devem dar seu leite de volta às vacas. Devem colocá-lo lá, já escuro, dentro dos ubres e os ubres dentro das vacas (RAMOS, 1993, p. 75).



Figura 5: Sala 2 da instalação *111*, de Nuno Ramos

Os textos do poema-livro *Cujo* são um exemplo dos trabalhos de Nuno Ramos, em que a palavra é um índice de matéria, em que não há uma referencialidade explícita. (As únicas referências ao massacre estão no título da instalação e nos nomes dos 111 mortos dispostos em linotipia sobre os paralelepípedos). Nesse sentido, os textos não prenunciam uma relação com o discurso de narrativa sobre o Massacre do Carandiru. São antes matéria, do que forma. Não tem função de comentar *sobre*, falar *sobre*. Sua função é presencial. A instalação propunha colocar o espectador como testemunha do ocorrido.

Vislumbro a instalação, como um exercício do artista que reflete sobre a impossibilidade de retratar com clareza o que é por natureza opaco, apostando no poder de a arte ecoar, no plano do sensível, aquilo que resiste à certeza da palavra que se quer precisa ou da ilustração que se pretende exata. A instalação disposta em um lugar de exposição comprimido, contendo uma série de elementos articulados entre as paredes e o chão, parece sugerir um ambiente fechado e superlotado, como são as penitenciárias brasileiras. É um desafio, entretanto, tentar estabelecer, em palavras, uma relação entre a complexidade dos materiais e seus usos simbólicos ali estabelecidos. Tenho a hipótese de que a instalação operava mais por afetação

visceral sobre o corpo do visitante, do que por meio de uma narração visual de teses ou argumentos sobre a causalidade entre fatos, através das fotos e textos disponibilizados no site do artista. Comentar sobre a instalação *111*, de Nuno Ramos, é reconhecer a impossibilidade de se criar uma correspondência simbólica precisa para o que se passou na Casa de Detenção de São Paulo naquele dia.

Em setembro de 2016, como destacamos anteriormente, as penas aos responsabilizados pelo massacre em 1992 foram suspensas. Podemos dizer que a revogação da sentença de condenação dos policiais trabalhou como um gatilho para a rearticulação da memória de Nuno Ramos. Se a justiça passou 24 anos com seus trâmites cabíveis e legais perante a lei brasileira forçando a opinião pública a apagar, ignorar, fingir que o crime não havia acontecido, imputando a culpa nas próprias vítimas, a performance de Ramos, apresentada em novembro de 2016, *111 vigília canto leitura* é um gesto de luta, que tenta trazer de volta a memória do acontecido em 1992. Nuno Ramos não tem interesse de discutir as técnicas do judiciário, uma vez que a condenação ou não dos agentes não teria nenhum significado para as vítimas.

111 vigília canto leitura foi uma performance-vigília organizada por Nuno Ramos em protesto contra a anulação do julgamento que havia condenado os policiais militares envolvidos na chacina do Carandiru.

A ideia original remonta a uma instalação sonora intitulada *O dia deles – 24 horas 111*, apresentada na Bienal de Arte de 2012, quando se completava 20 anos do massacre. Retiro do site do artista, a descrição da obra.

O DIA DELES – 24 HORAS 111” será a leitura contínua, por 24 horas ininterruptas, dos nomes dos presos assassinados em 2 de outubro de 1992 pela polícia militar do Estado de São Paulo, em episódio conhecido como o massacre do Carandiru. Esta leitura será levada ao ar, sem qualquer interrupção, pela Mobile-Radio, entre 0:01 horas e 23:59 minutos do dia 2 de outubro de 2012. 24 leitores emprestarão suas vozes para este réquiem sonoro, perpetrando a leitura durante uma hora cada um (RAMOS, 2012).

A ideia conceitual para a execução da instalação na Bienal de Arte de 2012 é rearticulada em 2016, agora com o auxílio da internet. Em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*, Nuno Ramos contou: “Pensei num lugar alto, como se fosse uma antena a irradiar esses nomes pela cidade” (RAMOS, 2016). O ato ocorreu, então, sem plateia, no alto de um prédio em São Paulo. Ramos reuniu artistas de

diversos segmentos e ativistas de renome no cenário político-cultural brasileiro para a leitura durante 24 horas dos nomes dos 111 mortos na “chacina que continua se disfarçando nos escaninhos da Justiça” (RAMOS, 2016).

24 anos depois de sua primeira obra envolvendo a memória do Massacre do Carandiru, Nuno Ramos agencia novamente o uso da lista dos nomes de todos os mortos. Em 1992, a lista era distribuída para os visitantes da instalação; na performance de novembro de 2016 a lista toma ares de poema na repetição exaustiva dos nomes por cada um dos integrantes, ao longo das 24 horas da vigília.

Em artigo intitulado *Fazer listas é colocar ordem nos desejos*, o escritor argentino Alan Pauls discorre sobre a necessidade que temos em fazer lista. Ele destaca que fazemos listas antes mesmo de escrever. Listas de todos os tipos, que têm por finalidade não deixar que nos naufraguemos no mundo, marcando que não o aceitamos como ele é.

A lista dá voz e forma ao que há, ao que se necessita, o que se ambiciona, o que se realizou, e nesse sentido, parece condensar quatro ou cinco núcleos de experiência nos quais a espécie toda poderia se reconhecer: desejo, memória, registro, necessidade, sonho (PAULS, 2010).

A lista com os nomes dos mortos no Massacre do Carandiru, articulada por Ramos nas duas obras, carrega consigo um desejo, uma busca de sistematizar um ato de resistência, testemunhando e presentificando a existência de cada um desses sujeitos (ainda que mortos), para que eles não sejam esquecidos, isto é, para que seus nomes não desapareçam nos trâmites burocráticos da justiça e da memória da nossa história. A lista registra ainda que não aceitamos a posição da justiça nas sucessivas anulações das condenações dos policiais envolvidos ao longo dos últimos 24 anos. Ela marca o sonho de que esse crime não continue a se repetir, gerando novas listas.

“São as palavras tentando se materializar de todas as formas. Arte é presença, e um nome é um mínimo de presença” (RAMOS, 2016). Os 111 mortos têm seus nomes próprios registrados nos paralelepípedos, que integravam a instalação de 1992, e na lista lida em exaustão na performance. Nesse gesto, como o próprio Ramos coloca, dá-se uma materialidade aos nomes, resgatando-os da morte anônima e em série.

A professora e artista plástica Leïla Danziger, em seu artigo *A língua paterna*, desenvolve considerações sobre sua obra em série “Nomes próprios”.

Nesta série Danziger trabalha com o *Livro da Lembrança da Comunidade judaica Alemã*, que traz uma listagem dos judeus alemães assassinados sob o III Reich. Nas páginas 231 e 232 do livro, constavam 76 pessoas com o mesmo sobrenome da artista.

As gravuras e livros-objetos que integram a série *Nomes próprios* buscam reinscrever os nomes das vítimas no tempo e no espaço, dar-lhes aquilo que perderam: corpo. Mas a única corporeidade possível para estes que foram um dia plenos de vida e densidade é a forma da ausência. O trabalho instala-se justamente na tentativa de fazer pulsar a ausência, potencializá-la, atestar a atualidade dos nomes nos quais se inscreve o trágico desfecho do “amalgama” judaico-alemão, produto ainda do universalismo e tolerância iluministas (DANZIGER, 2013, p. 193).

Ressaltando a distância entre as memórias articuladas por Danziger e Ramos, podemos retirar da descrição de Danziger alguns aspectos que nos parecem presentes na performance de Ramos. A leitura dos nomes por cada um dos integrantes da performance ao longo de suas 24 horas de duração busca criar para os mortos outro estado de visibilidade, ou seja, dar corpo às vítimas do massacre, através da sua ausência, materializada nas leituras e releituras realizadas ao longo da vigília. Através da repetição exaustiva dos nomes opera-se uma reinscrição das vítimas no tempo e no espaço presente, eles continuam tendo vida na memória dos espectadores e dos participantes da leitura. O ato performativo, que carrega uma dimensão propriamente coletiva, assim como um *levante*, do grupo capitaneado por Ramos na leitura dos nomes das vítimas do massacre promove um lembrar a muitas vozes que, para se efetivar, ativa uma espécie de ritual fúnebre, um testemunho que só pode ser feito em comunidade, diante de outros. Em suma, faz-se um trabalho coletivo de luto e luta, que reaviva e lega aos espectadores, que assistiram à performance ao vivo, ou tem acesso a ela pelos registros disponibilizados na internet, a memória do ocorrido no massacre.

Acompanhei a leitura durante vários momentos da performance pelo evento criado na rede social Facebook. Um aspecto que me chamou a atenção foi a quantidade de comentários pulsando de raiva, que acusavam Nuno Ramos e seus convidados de transformar bandidos em heróis. Muitos questionavam se também não haveria uma vigília pelas pessoas que haviam sido vítimas dos 111 mortos no massacre. A frase “bandido bom é bandido morto”, evocada anteriormente no comentário da pesquisadora Priscila Rossinetti Rufinoni, sobre a obra *III* de 1992,

era pronunciada por muitos dos espectadores. Nuno Ramos, em reportagem ao jornal Folha de São Paulo em 2 de novembro de 2016, responde:

Um dos motivos de o Carandiru não ser esquecido é que essa visão precisa dele para existir. Não vou contestar a Justiça, mas as mil artimanhas legais que sustentam a anulação dos julgamentos não justificam a chacina. Não quis tornar heroico o que não é heroico, nem diminuir a dor dos que sofreram, mas o fato básico é que houve uma chacina (RAMOS, 2016).

Nuno Ramos potencializa a importância de manter ardente a memória sobre o Carandiru ao suplementar a ordem cronológica dos fatos, evidenciando que a frase “bandido bom é bandido morto” só é possível devido à existência do massacre ocorrido no Carandiru. Lembrar os nomes das 111 vítimas não as transforma em heróis, nem transforma os policiais em bandidos. Recitar os 111 nomes ao longo de 24 horas é reescrever o Massacre do Carandiru na história e não permitir que ele seja recalado. Poder reproduzir ecos com diferentes tonalidades de voz dos 111 nomes de detentos mortos no Massacre do Carandiru é um ato de afeto e efeito para que sensibilizados e “lembrantes” do passado possamos encarar o presente sem a indiferença para com a memória, com o intuito de não permitir que novos Massacres dos Carandirus, em cada esquina das cidades, sejam rearticulados.

Presentes desejantes

Os artistas e autores que apresento ao longo da tese demonstram em suas obras a possibilidade de rever a história oficial relacionada à Ditadura Militar e ao Massacre do Carandiru. Em todas as obras apresentadas, pude analisar os enlaces entre forma literária, plástica e intermediária, em seu caráter *expandido* e seu imbricamento com certa “recontagem”, certa arqueologia produtiva de novas narrativas, com caráter autobiográfico ou como comentário social, ambas as características não excludentes – e fundamentais para uma incisão no tecido político em que se inserem. Foi possível considerar diferentes modos estéticos de intervenção da arte na vida, a partir do conceito de *Soulèvements*, do filósofo francês Georges Didi-Huberman, para quem os gestos de levante são aqueles que buscam a emancipação de um povo minoritário em condição de subjugação.

Procurei não instrumentalizar os processos literários apresentados ao longo da tese como uma bandeira política, até porque os mesmos não o são. No ensaio *Política de la literatura*, o filósofo Jacques Rancière apresenta o que seria a prática dos escritores de literatura em relação à política.

La política de la literatura no es la política de los escritores. No se refiere a sus compromisos personales en las pujas políticas o sociales de sus respectivos momentos. Ni si refiere a la manera en que estos representan sus libros las estructuras sociales, los movimientos políticos o las diversas identidades. La expresión “política de la literatura” implica que la literatura hace política en tanto literatura. Supone que no hay que preguntarse si los escritores deben hacer política o dedicarse en cambio a la pureza de su arte, sino que dicha pureza misma tiene que ver con la política. Supone que hay un lazo esencial entre la política como forma específica de la práctica colectiva y la literatura como práctica definida del arte de escribir (RANCIÈRE, 2011, p.15)³³.

³³ A política da literatura não é a política dos escritores. Ela não diz respeito a seus engajamentos pessoais nas lutas políticas ou sociais de seus tempos e tampouco à maneira pela qual eles representam em seus livros as estruturas sociais, os movimentos políticos ou as identidades diversas. A expressão “política da literatura” implica que a literatura faz política enquanto literatura. Ela supõe que não se deve exigir que os escritores façam política ou que se consagrem ao máximo à pureza de sua arte, mas que esta própria pureza tem já a ver com a política. Ela supõe que há uma ligação essencial entre a política, entendida como forma específica da prática coletiva, e a literatura, entendida como prática definida da arte de escrever. (*Tradução minha*)

Tendo isso em mente, e estendendo essa perspectiva também para o escritor-pesquisador de tese, no primeiro capítulo, intitulado “*Sobre a natureza dos levantes*”, desenvolvi uma narrativa em primeira pessoa, em uma espécie de ensaio em que elaboro os impactos da eleição brasileira, durante a campanha até seu resultado em 28 de outubro de 2018, e da morte repentina de meu pai, no dia 5 de novembro. A tese já se encontrava em percurso de escrita – e foi impossível não retomar o processo relacionando ambos os fatos, que me atravessaram pessoal e politicamente, como disparadores para o pensamento da *memória*.

A partir daí, esbocei uma reflexão teórica sobre o conceito de *levante*, motivado pela leitura dos textos que constam do livro-catálogo da exposição *Soulèvements*, que teve Georges Didi-Huberman como curador. Na sequência, consegui delinear os contornos teóricos necessários para minha compreensão desse *levante*, agora dentro do contexto brasileiro, com suas semelhanças e diferenças. Nesse sentido, passei então para a empreitada seguinte: elaborar em que medida os processos literários podem ser considerados gestos de levante em dupla via, remetendo tanto à Ditadura Militar quanto ao Massacre do Carandiru em uma releitura, mas também como uma *reescrita* desses acontecimentos históricos.

Assim, no segundo capítulo, dedico-me mais profundamente ao romance *K., relato de uma busca* (2011), de Bernardo Kucinski, e ao filme *Deslembro* (2018), de Flávia Castro. Sobre o livro de Kucinski, podemos dizer que investe sobre a busca da memória da desaparecida política Ana Rosa Kucinski, tecendo críticas para as formas como a história é negligenciada. Embora enfoque sobre a vida de Ana Rosa, de modo específico, o livro abre a possibilidade de pensá-lo como um levante em memória de todos os desaparecidos durante a Ditadura Militar. Já o filme *Deslembro* encena ficcionalmente a dor e o sofrimento de crianças e adolescentes obrigados a viver no exílio e que perderam familiares durante o mesmo período. Essa é uma perspectiva importante e o filme se insere num momento complexo de tentativa revisionista da história do momento ditatorial.

No terceiro capítulo, elaborei reflexões acerca das duas obras de Nuno Ramos referentes à chacina de 1992 no presídio do Carandiru, *III* (1992) e *III vigília canto leitura* (2016). A primeira instalação recuperava a memória dos cento e onze presidiários mortos no Massacre, repensando a relação que temos, como sociedade, ao apagamento de determinadas vidas. A segunda, uma performance, cria então uma memória-da-memória do esquecimento, na medida em que traz ao

presente o que já estava apagado na obra anterior, também permitindo e provocando uma crítica sobre a insistência em esquecer, insistência da qual temos sempre que lembrar, porque persiste.

Já no final dessa escrita, em junho de 2019, o rapper Emicida lançou a canção AmarElo, em parceria com a artista drag queen Pablló Vittar e a cantora não-binária Majur. Inspirada em trechos da música “Sujeito de Sorte”, composta pelo cantor Belchior, importante símbolo da resistência artística à Ditadura Militar, em 1976 (e que é cantada ao longo do rap), AmarElo parece-me também aqui um gesto de levante. A escolha de Emicida por seus parceiros, fundamentais para a representatividade da cena *queer* e seu campo de estudos; pela voz narrativa do “eu-lírico”, que, pressupomos, teria passado pelo sistema prisional; e o seu lançamento em um momento crucial da história do país mostram os *levantes* recorrentes como forma de apropriação do passado, buscando uma atualização da memória como intervenção, não em futuro, mas no necessário presente. É, por assim dizer, assim como os processos literários discutidos ao longo da tese, um presente desejan-te, uma citação de levantamentos precedentes, a expressão de um desejo sem fim.

As obras aqui analisadas comprovam que a arte pode existir como insurgência de um modo teórico de pensar o espaço político e de reelaborar a História. Elas me foram – e serão – o fôlego mais que necessário para sobreviver, ainda que como vaga-lume, aos próximos tempos – sem pai e sem pátria. Um trabalho teórico-crítico vibra sempre na potência do desejo e da vida. No ano passado eu morri – mas esse ano, justamente porque pude, durante a escrita dessa tese, elaborar as minhas e nossas tragédias na chave da vitalidade e da sobrevivência – eu certamente não morro.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. “Meditações sobre a metafísica”. In: _____. *Dialética negativa*. Tradução: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009, p.299-337.

_____. “Crítica cultural e sociedade”. In: _____. *Indústria cultural e sociedade*. Tradução: Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002, p. 45-61.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Tradução: Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

ARNS, Paulo Evaristo. *Brasil: nunca mais*. Um relato para a história. Petrópolis: Vozes, 1996.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução: Paulo Scoethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

AUGÉ, MARC. *Não lugares – introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução: Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

BELCHIOR. *Sujeito de sorte*. Rio de Janeiro: Polygram, 1976. LP (3min56).

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura – obras escolhidas, volume I*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 8ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

_____. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo – obras escolhidas, volume III*. Tradução: José Martins Barbosa e Emerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

_____. “Crítica da violência — Crítica do poder”. In: _____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. Tradução: Celeste H. M. Ribeiro de Sousa et al. São Paulo: Cultrix/ USP, 1986.

BETTO, Frei. *Cartas da prisão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *Batismo de Sangue*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

BONASSI, Fernando (org.). *Letras de liberdade*. São Paulo: Madras, 2000.

BRANDÃO, Inácio de Loyola. *Zero*. Rio de Janeiro: Global, 2001.

BRENEZ, Nicole. “Contra-ataques”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Tradução: Edgard de Assis Carvalho, Eric R. R. Heneault, Jorge Bastos, Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc, 2017, pp. 71-89.

BRASIL, Ministério da Justiça. *Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias* – INFOPEN. Dezembro de 2016.

BRUM, Liliane Haag. *Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia*. Porto Alegre: Arquipélago, 2012.

BUTLER, Judith. “Levante”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Tradução: Edgard de Assis Carvalho, Eric R. R. Heneault, Jorge Bastos, Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc, 2017, pp. 23-37.

_____. “Vida precária, vida passível de luto. In: _____. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. Tradução: Arnaldo Marques da Cunha, Sérgio Lamarão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p.13-55.

CALDAS, Álvaro. *Tirando o capuz*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

CALLADO, Antonio. *Bar Don Juan*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Quarup*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. *Reflexos do baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

_____. *Sempre viva*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

CAMPOS, Laura Barbosa. “Clémence Boulouque: a narrativa de filiação como escrita do trauma”. In: *Matraga*. Setembro/Dezembro de 2017. v.24. n.42. pp. 680-693.

CARANDIRU: o filme. Direção Héctor Babenco. Rio de Janeiro: HB Filmes & Globo Filmes, 2003 (146min).

CASTRO, Flávia. *Deslembro*: Flávia Castro desafia o músculo da imaginação sob resquícios da ditadura. Entrevista concedida a Rodrigo Fonseca. 2019. Disponível em: <<http://www.c7nema.net/entrevista/item/51149-deslembro-flavia-castro-desafia-o-musculo-da-imaginacao-sob-resquicios-da-ditadura.html>>. Acesso em 9 de agosto de 2019.

_____. Entrevista concedida a Filipe Pereira. 2018. Disponível em: <<http://www.vortexcultural.com.br/cinema/entrevista-flavia-castro-diretora-de-deslembro/>>. Acesso em 9 de agosto de 2019.

COMISSÃO DA VERDADE DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Infância roubada: as atingidas pela ditadura militar no Brasil*. SP: Alesp, 2014.

Disponível em: <<http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br>>. Acesso em 18 de agosto de 2019.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. *Relatório final*. Brasília: 2014. Disponível em: <<http://www.cnv.gov.br/>>. Acesso em 8 de março de 2019.

CONY, Carlos Heitor. *O ato e o fato: o som e a fúria do que se viu no golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

_____. *Pessach: a travessia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

DANZIGER, Leïla. “A língua paterna”. In: _____. *Diários públicos: sobre a memória e a mídia*. Rio de Janeiro: Contra Capa/FAPERJ, 2013, pp. 190-197.

DERRIDA, Jacques. *Mal do arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DESLEMBRO. Direção de Flávia Castro. Rio de Janeiro: IMOVISION, 2018 (96min).

DIÁRIO de uma busca. Direção de Flávia Castro. Rio de Janeiro: Tambellini Filmes, 2010 (105min).

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução: André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. *Levantes*. Tradução: Edgard de Assis Carvalho, Eric R. R. Heneault, Jorge Bastos, Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

_____. “Através dos desejos (fragmentos sobre o que nos subleva)”. In: _____. *Levantes*. Tradução: Edgard de Assis Carvalho, Eric R. R. Heneault, Jorge Bastos, Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc, 2017, pp. 289-382.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução: Vera Casa Nova, Márcia Arbez. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

EMICIDA; VITTAR, PabLlo; MAJUR. *AmarElo*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2019. Clipe (8min53).

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2017.

FOUCAULT, Michel. “A vida dos homens infames”. In: _____. *Estratégia, poder-saber*. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, pp. 203-222.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. “O preço de uma reconciliação extorquida”. In: SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura?*. Rio de Janeiro: Boitempo, 2014, pp. 177-186.

GRAMMONT, Guiomar de. *Palavras Cruzadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

GUERRA, Cláudio. *Memórias de uma guerra suja*. Organização de Marcelo Netto e Rogério Medeiros. Rio de Janeiro: Topbooks, 2012.

HIRSCH, Marianne. “The Generation of Postmemory”. In : *Poetics Today*. v29. n1. Spring 2008.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, MAR, 2014.

KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KUCINSKI, Bernardo. *K*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2012.

_____. *K, relato de uma busca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LEITÃO, Miriam. *Tempos extremos*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Tradução: Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LISBOA, Adriana. *Azul Corvo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

LOBO, Amílcar. “Do fundo dos porões”. *Revista ISTOÉ*, São Paulo, 01 abr. 1987, pp. 18-22. Entrevista.

LUDMER, J. “Literaturas pós-autônomas”. In: *Sopro – Panfleto político-cultural*. Janeiro de 2010, n.20. pp.1-4.

MACHADO, Ana Maria. *Tropical sol da liberdade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

MENDES, Luiz Alberto. *Memórias de um sobrevivente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MONDZAIN, Marie-José. “Para ‘os que estão no mar...’”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Tradução: Edgard de Assis Carvalho, Eric R. R. Heneault, Jorge Bastos, Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc, 2017, pp. 48-62.

NEGRI, Antonio. “O acontecimento ‘levante’”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Tradução: Edgard de Assis Carvalho, Eric R. R. Heneault, Jorge Bastos, Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc, 2017, pp. 38-47.

NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. Tradução: Yara Aun Khoury. *Projeto História*. São Paulo: PUC-SP. N° 10, 1993.

OLINTO, Heidrun Krieger. “Literatura/cultura/ficções reais”. In: _____ & SCHØLLHAMMER, Karl Erik (orgs.). *Literatura e cultura*. São Paulo: Editora PUC-Rio e Edições Loyola, 2003.

_____. “Pequenos ego-escritos intelectuais”. In: *Palavra*, 10, 2003, pp. 24-44.

_____. “Autobiografias intelectuais entre a razão e a emoção”. In: *III Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade: Dilemas e desafios na Contemporaneidade*. 2012, p. 1-11. Disponível em: <https://www.iel.unicamp.br/sidis/anais/pdf/OLINTO_HEIDRUN_KRIEGER.pdf>. Acesso em 1 de setembro de 2019.

PAIVA, Marcelo Rubens. *Feliz ano novo*. São Paulo: Mandarim, 1996.

_____. *Ainda estou aqui*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

PAULS, Alan. *Fazer listas é colocar ordem nos desejos*. In: FOLHA DE SÃO PAULO. São Paulo: 04 de setembro de 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0409201025.htm>>. Acesso em 23 de julho de 2019.

PENNA, João Camillo. *Escritos da sobrevivência*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2013.

PESSOA, Fernando. “Deslembro incertamente. Meu passado”. In: _____. *Novas poesias inéditas*. Direção, recolha e notas: Maria do Rosário Marques Sabino e Adelaide Maria Monteiro Sereno. Lisboa: Ática, 1993, p. 116.

RANCIÈRE, Jacques. “Um levante pode esconder outro”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Tradução: Edgard de Assis Carvalho, Eric R. R. Heneault, Jorge Bastos, Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc, 2017, pp. 63-70.

_____. “Política de la literatura”. In: _____. *Política de la literatura*. Tradução: Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang, J. L. Caputo. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011, pp. 15-54.

RAMOS, Nuno. *111 vigília canto leitura*. São Paulo: 1 de novembro de 2016.

_____. *111*. São Paulo: 1992.

_____. *O dia deles – 24 horas 111*. São Paulo: 2012.

_____. *Com público de 1 milhão, acaba ato de Nuno Ramos por morto do Carandiru*. In: MARTÍ, Silas. FOLHA DE SÃO PAULO. São Paulo: 02 de novembro de 2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/11/1828761-com-publico-de-1-milhao-acaba-ato-de-nuno-ramos-por-mortos-do-carandiru.shtml>>. Acesso em 27 de julho de 2019.

_____. *Cujo*. São Paulo: Editora 34, 1993.

RAMOS, Hosmany. *Pavilhão 9 – Paixão e Morte no Carandiru*. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Tradução: Alain François et al. São Paulo: Editora da Unicamp, 2008.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. “Rito e violência – vigília pelos 111, por Nuno Ramos”. In: *ARS*. Dezembro de 2016, v. 14, n. 28, pp. 298-311.

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1981.

SANTOS, Roberto Correa. & REZENDE, Renato. *No contemporâneo: arte e escritura expandidas*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2011.

SCHØLLHAMMER, Karl Eric. “Memórias de delinquência e sobrevivência”. In: OLINTO, Heidrun Krieger & _____ (orgs.). *Literatura e Memória*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “O local do testemunho”. In: *Revista Tempo e Argumento*, v.2, nº1/Jun 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/viewFile/1894/1532>>. Acesso em 27 de julho de 2019.

_____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. “Introdução”. In: _____ (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, pp. 7-44.

- SILVESTRE, Edney. *Vidas provisórias*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.
- TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Editora Alfa-Ômega, 1979.
- TAVARES, Flávio. *Memórias do esquecimento: os segredos dos porões da ditadura*. Edição ampliada. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- VARELLA, Drauzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- VELHO, Alexandre Ferreira. "111: Memória e esquecimento do Massacre do Carandiru". In: CAMPOS, Laura Barbosa; CARRIZO, Silvina; MAGALHÃES, Pedro Armando (orgs.). *(Pós-)Memória e transmissão na literatura contemporânea*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018, pp. 6-19.
- VELOSO, Caetano & GIL, Gilberto. *Haiti*. Rio de Janeiro: Polygram. CD (4min19).
- VERAS, Marcus. *Qualquer maneira de amar*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2014.
- ZENI, Bruno & DU RAP, André. *Sobrevivente André du Rap: do Massacre do Carandiru*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2002.